



INTERNATIONAL JOURNAL OF FILOLOGIA

ISSN: 2667-7318 Yıl 5, Sayı 8, Kış-2022

EDİTÖR / MANAGING EDITOR

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK
(Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman / Türkiye)

EDİTÖR KURULU (ALAN EDİTÖRLERİ) / SECTION EDITORS

ESKİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK
(Ankara Hacı Bayram Üniversitesi, Ankara / Türkiye)

YENİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. Yakup ÇELİK
(Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul / Türkiye)

TÜRK HALK EDEBİYATI

Doç. Dr. Tuğçe ERDAL
(Yozgat Bozok Üniversitesi, Yozgat / Türkiye)

TÜRK-İSLAM EDEBİYATI

Prof. Dr. Abdullah AYDIN
(Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu / Türkiye)

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT

Doç. Dr. Fesun KOŞMAK
(Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir / Türkiye)

ESKİ TÜRK DİLİ

Dr. Resul ÖZAVŞAR
(Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Osmaniye / Türkiye)

YENİ TÜRK DİLİ

Doç. Dr. Burak TELLİ
(Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi,
Kahramanmaraş / Türkiye)

ÇAĞDAŞ TÜRK LEHÇELERİ

Doç. Dr. Nesrin GÜLLÜDAĞ
(İğdır Üniversitesi, İğdir / Türkiye)

DİL EDİTÖRLERİ / EDITORS OF LANGUAGE

ANA DİL EDİTÖRÜ

(NATIVE LANGUAGE EDITOR)

Doç. Dr. Türker Barış BULDUK
(Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman / Türkiye)

YABANCI DİL EDİTÖRÜ

(FOREIGN LANGUAGE EDITOR)

Doç. Dr. Ulaş BİNGÖL
(Siirt Üniversitesi, Siirt / Türkiye)

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Gürer GÜLSEVİN (Ege Üniversitesi, İzmir / Türkiye)
Prof. Dr. Rıdvan CANIM (Trakya Üniversitesi, Edirne / Türkiye)
Prof. Dr. Habibe YAZICI ERSOY (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara / Türkiye)
Prof. Dr. Ebülfez RECEBLİ, (Bakü Devlet Üniversitesi, Bakü / Azerbaycan)
Prof. Dr. Xatira BEŞİRLİ (Azerbaycan Milli İlimler Akademisi, Bakü / Azerbaycan)
Prof. Dr. Serdar YAVUZ (Fırat Üniversitesi, Elazığ / Türkiye)

YAYIN DANIŞMA KURULU / BOARD OF EDITORIAL ADVISOR

- Prof. Dr. Atabey KILIÇ (Erciyes Üniversitesi, Kayseri / Türkiye)
Prof. Dr. Cafer MUM (İnönü Üniversitesi, Malatya / Türkiye)
Prof. Dr. Ekrem BEKTAŞ (Harran Üniversitesi, Şanlıurfa / Türkiye)
Prof. Dr. Gülsel SEV (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu / Türkiye)
Prof. Dr. Halil ÇELTİK (Gazi Üniversitesi, Ankara / Türkiye)
Prof. Dr. Kemal TİMUR (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş / Türkiye)
Prof. Dr. Kerime ÜSTÜNOVA (Uludağ Üniversitesi, Bursa / Türkiye)
Prof. Dr. Lokman TURAN (Atatürk Üniversitesi, Erzurum / Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Dursun ERDEM (Uluslararası Balkan Üniversitesi, Üsküp / Makedonya)
Prof. Dr. Mustafa KARABULUT (Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman / Türkiye)
Prof. Dr. Neslihan İlknur KOÇ KESKİN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara / Türkiye)
Prof. Dr. Nesrin SİS (İnönü Üniversitesi, Malatya / Türkiye)
Prof. Dr. Salim KÜÇÜK (Ordu Üniversitesi, Ordu / Türkiye)
Prof. Dr. Şener DEMİREL (Fırat Üniversitesi, Elazığ / Türkiye)
Prof. Dr. Şerif Ali BOZKAPLAN (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir / Türkiye)
Prof. Dr. Şevkiye KAZAN (Akdeniz Üniversitesi, Antalya / Türkiye)
Prof. Dr. Yakup POYRAZ (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş / Türkiye)
Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ (Batman Üniversitesi, Batman / Türkiye)
Doç. Dr. İlyas YAZAR (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir / Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa Uğurlu ARSLAN (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır / Türkiye)
Doç. Dr. Serdar BULUT (Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi, Alanya / Türkiye)
Dr. Alev ÖNDER (Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Adana / Türkiye)
Dr. Enser YILMAZ (Siirt Üniversitesi, Siirt / Türkiye)
Dr. Ömer İNCE (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir / Türkiye)

YAZIŞMA ADRESİ / CORRESPONDENCE ADDRESS

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK

Adıyaman Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Adıyaman / Türkiye

Dergi Web Adresi <http://dergipark.org.tr/tr/pub/ijof>

Dergi E-Posta: journaloffilologia@gmail.com

&

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK

Adıyaman University Faculty of Science and Letters

Department of Turkish Language and Literature, Adıyaman / Turkey

Journal Web Address: <http://dergipark.org.tr/tr/pub/ijof>

Journal e-Mail: journaloffilologia@gmail.com

International Journal of Filologia'da yer alan yazılardaki fikir ve görüşler tamamen yazarlara ait olup International Journal of Filologia dergisi yönetiminin görüşlerini yansıtmazlar. [The opinions and views expressed in the articles are the authors' solely and do not reflect the views of the International Journal Of Filologia's owners]

İNDEKS BİLGİSİ (INDEX INFORMATION)

International Journal of Filologia dergisi aşağıdaki indekslerde taranmaktadır.

- 1. EBSCO**
- 2. MLA (Modern Language Association)**
- 3. SIS (Scientific Indexing Services)**
- 4. Research Bib (Academic Resource Index)**
- 5. Cite Factor (Academic Journal Index)**
- 6. Root Indexing (Journal Abstracting and Indexing Service)**
- 7. DRJI (Directory Research Journal Indexing)**
- 8. İdeal Online**
- 9. Asos İndeks**
- 10. İSAM (İslam Araştırmaları Merkezi)**

EDİTÖRDEN



Değerli International Journal of Filologia Okurları,

Türk Dili, Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı, Türk İslam Edebiyatı, Karşılaştırmalı Edebiyat, Dilbilim, Çağdaş Türk Lehçeleri, Türkçe Öğretimi, Yabancılara Türkçe Öğretimi, Türk Folklor Araştırmaları ve Türkoloji alanı ile ilgili tüm araştırmalar başta olmak üzere dil, ve edebiyat ile ilgili alana katkı sunacak özgün akademik çalışmalara, derleme ve kitap tanıtımlarına yer veren International Journal of Filologia dergisinin 8. sayısını sizlerle buluşturmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Bu sayıda makaleleri yayımlanan yazarlarımızı tebrik ediyoruz. Ayrıca bu sayıda hakemlik yaparak dergimize katkıda bulunan değerli hocalarımıza teşekkürü bir borç biliyoruz. Yeni sayımızda görüşmek dileğiyle...

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK
Editör

BU SAYININ HAKEMLERİ

Prof. Dr. Beyhan KANTER	Mardin Artuklu Üniversitesi
Prof. Dr. Ebru BURCU YILMAZ	İnönü Üniversitesi
Prof. Dr. Kaplan ÜSTÜNER	Harran Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa ARSLAN	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Prof. Dr. Şener DEMİREL	Fırat Üniversitesi
Doç. Dr. Afina BARMANBAY	Kafkas Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Belde AKA KİYAĞA	Çağ Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Faruk DÜNDAR	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İsmail KEKEÇ	Uşak Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi M. Arif ERZEN	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mahmut GİDER	Bingöl Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Maşallah KIZILTAŞ	Bitlis Eren Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Serkan ÖZDEMİR	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şerefnur ATİK	İstanbul Gelişim Üniversitesi
Dr. Bilal GÜZEL	Uşak Üniversitesi
Dr. Ercan GÜROVA	Ankara Üniversitesi
Dr. Gamze ÜNSAL TOPÇU	Bitlis Eren Üniversitesi
Dr. Halil BATUR	Batman Üniversitesi
Dr. İbrahim KATİP	Manisa Celal Bayar Üniversitesi
Dr. Jale Zümrüt MENTEŞ	Milli Eğitim Bakanlığı
Dr. Mustafa Sarper ALAP	Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Oğuz KISA	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Okan DOĞAN	Milli Eğitim Bakanlığı

INTERNATIONAL JOURNAL OF FILOLOGIA YAZIM KURALLARI
(INTERNATIONAL JOURNAL OF FILOLOGIA WRITING RULES)

Yazı, Dergipark üzerinden Makale Takip Sistemi aracılığıyla, e-posta adresi ve parolayla girilen kişisel sayfadan gönderildikten sonra, aynı sistemden hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir.

Yazar ad(lar)ı ve adresi: Yazının başlığının altında yazar adı, unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilir e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir. Yazar adları, sistem yöneticisi tarafından görülebildiğinden, bu bilgiler, yazıya editör tarafından eklenecektir. Yazılar sisteme eklenirken, yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, makaleyi inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı tanınması açısından önemlidir.

Özel bir yazı tipinin (font) kullanıldığı çalışmalarda, kullanılan yazı tipi de yazıyla birlikte gönderilmelidir.

Makale Sayfa Düzeni: Makale A4 boyutunda (29.7×21 cm.) kâğıda, 2010 ve üzeri Word programında, 2,5 sayfa kenar boşluklarıyla Times New Roman Yazı Tipi, 11 Punto, paragraf önce 0, sonra 6, **satır aralığı en az, 1,15 aralıkla paragraf başlarında boşluk bırakılmadan yazılmalıdır.** Makale sayfaları numaralandırılmamalıdır.

Türkçe Başlık: Times New Roman yazı tipi, tamamı büyük kalın (bold) harflerle, 10 punto, ortalı

Öz (Başlık): Times New Roman yazı tipi, 9 punto, İlk harf büyük

Öz (Metin): Times New Roman Yazı Tipi, 9 punto, önce 0, sonra 6, iki yana yaslı, tek satır aralıklı, (150-200 kelime)

Anahtar Kelimeler (Başlık): Times New Roman yazı tipi, 9 punto, iki yana yaslı, sadece ilk harf büyük, (en az 5 en fazla 10 kelime)

İngilizce Başlık: Times New Roman yazı tipi, İlk harfleri büyük kalın (bold) harflerle, italik, 10 punto, ortalı

Abstract (Başlık): Times New Roman yazı tipi, 10 punto, İlk harf büyük

Abstract (Metin): Times New Roman Yazı Tipi, 9 punto, önce 0, sonra 6, iki yana yaslı, tek satır aralıklı, (150-200 kelime)

Keywords (Başlık): Times New Roman yazı tipi, 9 punto, iki yana yaslı, sadece ilk harf büyük, (en az 5 en fazla 10 kelime)

Giriş: Makalenin başında mutlaka “Giriş” kısmı bulunmalıdır. Giriş başlığı numaralandırılmamalıdır.

Başlıklar: Times New Roman, 11 punto, 1 no’lu başlıklar büyük harfle diğer başlıklar sadece ilk harfleri büyük, italik kullanılmayacak. “Giriş” ve “Sonuç” başlıklarına numara verilmeyecek. Başlıklar aşağıdaki şekilde numaralandırılarak düzenlenmelidir.

1. BÜYÜK HARF

1.1. İlk Harfleri Büyük

1.1.1. İlk Harfleri Büyük

1.1.1.1. İlk Harfleri Büyük

Ana Metin: Times News Roman yazı tipi, 11 punto, paragraftan önce 0, paragraftan sonra 6 nk boşluk, 1,15 satır aralıklı, iki yana yaslı, ilk satır girinti yok

Metin İçi Alıntılar: Metin içi alıntılar APA-7 Atıf Sistemine Göre (APA-7 Yazım Kurallarına bakılabilir) düzenlenmelidir. Doğrudan alıntılar üç satırdan az ise tırnak işareti içinde, italik olarak, metin içinde yazılır. Doğrudan alıntılar üç satırdan fazla ise soldan ve sağdan birer satır içeride, 10 punto ve tek satır aralıkla yazılmalıdır.

Tablolar ve Şekiller: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır. Şekiller renkli baskıya uygun hazırlanmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır.

Resimler: Yüksek çözünürlüklü, baskı kalitesinde taranmış halde metin içerisindeki yerlerinde verilmelidir. Resim adlandırmalarında, tablo ve şekillerdeki kurallara uyulmalıdır.

Dipnot: Dipnotlarda otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotta yer alan bütün bilgiler 10 punto ve 1 satır aralığıyla yazılmalıdır.

Sonuç: “Sonuç” başlığı altında Times News Roman yazı tipi, 11 punto, paragraftan önce 0, paragraftan sonra 6 nk boşluk, **satır aralığı en az, 1,15 aralıkla**, iki yana yaslı, ilk satır girinti yok

Kaynakça: Times New Roman Yazı Tipi, 11 Punto Paragraf önce 0, sonra 6, **satır aralığı en az, 1,15 aralıkla**, paragraf başlarında ve ilk satırda boşluk bırakılmamalıdır. Kaynakça APA 7 Atıf sistemine göre hazırlanmalıdır. Kaynakçada asılı sistem 1,15 değer kullanılacaktır.

YAZIM KURALLARI (APA 7)

01.01.2022 tarihinden itibaren dergimizde değerlendirmeye alınacak makalelerin APA-7 kurallarına göre düzenlenmesi gerekmektedir. Buna göre dergimizde makale hazırlanırken esas alınacak metin içi ve metin sonu kaynakça kuralları ve örnekleri aşağıda yer almaktadır. Aşağıda verilen şablonda yer almayan hususlar ve APA-7 ile ilgili daha detaylı bilgi için aşağıdaki linke tıklayınız.

<https://apastyle.apa.org/style-grammar-guidelines/references/examples>

KİTAPLAR	
1. Tek Yazarlı Kitap	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). <i>Kitabın adı</i> (Baskı Sayısı). Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Uçan, H. (2006). <i>Yazınsal eleştiri ve göstergebilim</i> . (1. Baskı). Hece Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Uçan, 2006, s. 22-27)
2. İki Yazarlı Kitap	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. ve Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). <i>Kitabın adı</i> (Baskı Sayısı). Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Şentürk, A. A. ve Kartal, A. (2021). <i>Üniversiteler için Eski Türk Edebiyatı tarihi</i> . (19. Baskı). Dergâh Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Şentürk, A. A. ve Kartal, A. 2004, s.)
3. İki'den Çok Yazarlı Kitap	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi., Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. ve Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). <i>Kitabın adı</i> (Baskı Sayısı). Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Okuyucu, C. Kartal, A. ve Köksal, F. (2012). <i>Klasik dönem Osmanlı nesri</i> . (3. Baskı). Kesit Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Okuyucu vd., 2012, s. 55)
4. Editörlü Kitapta Bölüm	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). <i>Kitap bölümünün adı</i> . Editörün adının baş harfi. Editörün soyadı (Ed.), <i>Kitabın adı</i> (Baskı sayısı, sayfa aralığı) içinde. Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Tuğluk, A. (2021). <i>Arketipçi eleştiri</i> . U. Bingöl ve E. Yılmaz (Ed.), <i>Edebiyat yazıları II – eleştiri kuramları ve metin tahlilleri</i> (1. Baskı, s.111-129) içinde. DBY yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Tuğluk, 2021, s. 111)
5. Çeviri Kitap	
Kaynakçada Kural	Orijinal kitabın yazarının soyadı, Adının baş harfi. (Yıl). <i>Kitabın adı</i> (Baskı sayısı).

	(Çevirmenin adının baş harfi. Çevirmenin soyadı, Çev.). Yayınevi. (Orijinal eserin yayın tarihi)
Kaynakçada Örnek	Deny, J. (2013). <i>Türk Dili gramerinin temel kuralları</i> .(4. Baskı). (O. Şahin, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Deny, 2013, s. 25)
MAKALELER	
1. Süreli Yayınlarda Tek Yazarlı Makale	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın Adının Baş Harfi. (Yıl). Makalenin başlığı. <i>Süreli Yayının Adı, Cilt</i> (Süreli yayının sayısı), Sayfa aralığı. http://doi.org/xx.xxxxxxxx
Kaynakçada Örnek	Ciğa, Ö. (2020). Deneysel edebiyat yönüyle müstakil bir şiir risâlesi: Cemâlî'nin (Bâyezîd) er-risâletü'l-'acîbe fi's-sanâyi' ve'l-bedâyi' adlı eseri. <i>Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi</i> , 8(16), 431-480. https://dergipark.org.tr/tr/pub/susbid/issue/58684/838409
Metin İçinde Örnek	(Ciğa, 2020, s. 435)
2. Süreli Yayınlarda İki Yazarlı Makale	
Kaynakçada Kural	Birinci yazarın soyadı, Adının baş harfi. ve İkinci yazarın soyadı, Adının baş harfi. (Yıl). Makalenin başlığı. <i>Süreli Yayının Adı, Cilt</i> (Süreli yayının sayısı), Sayfa aralığı. http://doi.org/xx.xxxxxxxx
Kaynakçada Örnek	Kılınççeker, Ö. ve Gök, S. (2021). Doğu ve Güneydoğu Anadolu illerinden Türk ordusuna yapılan yardımlarda Türk Kızılayı'nın rolü (1940-1943). <i>Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi</i> , 6 (11), 274-294. https://doi.org/10.32579/mecmua.849277
Metin İçinde Örnek	(Kılınççeker ve Gök, 2021, s. 275)
3. Süreli Yayınlarda İki'den Çok Yazarlı Makale	
Kaynakçada Kural	Birinci yazarın soyadı, Adının baş harfi., İkinci yazarın soyadı, Adının baş harfi. ve Üçüncü yazarın soyadı, Adının baş harfi. (Yıl). Makalenin başlığı. <i>Süreli Yayının Adı, Cilt</i> (Süreli yayının sayısı), Sayfa aralığı. http://doi.org/xx.xxxxxxxx
Kaynakçada Örnek	Gönen M., Çelebi Öncü, E. ve Isıtan, S. (2004). İlköğretim 5. 6. 7. sınıf öğrencilerinin okuma alışkanlıklarının incelenmesi. <i>Milli Eğitim Dergisi</i> , (164), 7-35.
Metin İçinde Örnek	(Gönen vd., 2004, s. 30).
4. Gazetelerde Yayımlanan Makaleler	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın Adının Baş Harfi. (Yıl, Ay Gün,). Makalenin başlığı. <i>Gazetenin Adı</i> .
Kaynakçada Örnek	Carey, B. (2019, March 22). Can we get better at forgetting? <i>The New York Times</i> .
Metin İçinde Örnek	(Carey, 2019, s.)
BİLİMSEL TOPLANTI VE SEMPOZYUM	
Kaynakçada Kural	Katılımcının soyadı, Adının baş harfi. (Yıl, Gün, Ay). Sunumun başlığı. <i>Konferans /Sempozyum adı</i> , Konferans / Sempozyumun Gerçekleştiği Şehir, Ülke.
Kaynakçada Örnek	Tuğluk, İ. H. (2012). 18. yüzyıl şâirlerinden Alî Rızâullâh Efendi: Hayatı, dîvânı ve edebî kişiliği. <i>VIII. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu</i> , Diyarbakır, Türkiye.
Metin İçinde Örnek	(Tuğluk, 2012, s. 123)
TEZLER	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). <i>Tezin başlığı</i> . [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi / Yayımlanmamış doktora tezi]. Üniversitenin adı.
Kaynakçada Örnek	Tuğluk, İ. H. (2007). <i>Abbas Vesîm Efendi; Hayatı, eserleri, edebî kişiliği, Divanı'nun tenkitli metni ve incelemesi</i> . [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
Metin İçinde Örnek	(Tuğluk, 2007, s. 13)

SÖZLÜK	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). <i>Kitabın adı</i> (Baskı sayısı). Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Karaağaç, G. (2013). <i>Dil bilimi terimleri sözlüğü</i> . Türk Dil Kurumu Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Karaağaç, 2013, s. 45)
ANSİKLOPEDI	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). Madde adı. <i>Ansiklopedinin Adı</i> .(C., ss.). Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Akün, Ö. F. (1994). Divan Edebiyatı. <i>Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi</i> (C.3, ss.112-115). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Akün, 1994, s. 160)
ARŞİV KAYNAKLARI	
Kaynakçada Kural	Arşiv Adı Kısaltması, Arşiv Adı. <i>Defter Adı [Defter Kodu]</i> . No. Numarası, (varsa) Gömlek No. Numarası. (varsa) Erişim Adresi
Kaynakçada Örnek	BOA, Osmanlı Arşivi. <i>Mühimme-i Asâkir Defterleri [A.DVNS.ASK.MHM.d]</i> . No. 989, Gömlek No. 7. https://katalog.devletarsivleri.gov.tr
Metin İçinde Kural	Defter Kodu, No. Numarası, (varsa) Gömlek No. Numarası
Metin İçinde Örnek	(A.DVNS. ASK.MHM.d, No. 989, Gömlek No. 7).
YAZMA ESERLER	
1.Müellifi Bilinmeyen Yazma Eserler	
Kaynakçada Kural	<i>Yazma Eser Adı</i> . Kütüphanenin Bulunduğu Şehir: Kütüphane Adı, Koleksiyon Adı, Kayıt Numarası, Varak Aralığı. Erişim Adresi
Kaynakçada Örnek	<i>Tefsîru suveri'l-Kur'ân</i> . Ankara: Milli Kütüphane, Yazmalar, 363/2, 48a-72b. http://yazmalar.gov.tr/eser/tefs%C3%A9ru-suveril-kuran/4084
Metin İçinde Kural	(Yazma Eser Kısa Adı, Koleksiyon Adı, Kayıt Numarası)
Metin İçinde Örnek	(Tefsîru suveri'l-Kur'ân, Yazmalar, 363/2).
2. Müellifi Bilinen Yazma Eserler	
Kaynakçada Kural	Yazar Soyadı, Adı. <i>Yazma Eser Adı</i> . Kütüphanenin Bulunduğu Şehir: Kütüphane Adı, Koleksiyon Adı, Kayıt Numarası, Varak Aralığı. Erişim Adresi
Kaynakçada Örnek	Birgiwî, Mehmed ibn Pîr 'Alî. <i>Kitâb al-Ṭarîğah al-Muhammadiyah</i> . Copenhagen: The Royal Library, Danish Collection, Cod. Arab. A.C. 5, 1a-227b
Metin İçinde Kural	(Yazar Soyadı, Koleksiyon Adı, Kayıt Numarası)
Metin İçinde Örnek	(Birgiwî, Danish Collection, Cod. Arab. A.C. 5)
TÜZEL YAZARLI ÇALIŞMALAR	
Kaynakçada Kural	Resmi Yayını Basan Kurumun Adı. (Yıl). Raporun adı (Yayın no.). Yayınevi. Resmi Yayını Basan Kurumun Adı. (Yıl). Raporun adı (Yayın no.). İnternet adresi
Kaynakçada Örnek	Türkiye İstatistik Kurumu. (2019). İstatistiklerle çocuk (Yayın no. 4581). https://biruni.tuik.gov.tr/yayin/views/visitorPages/index.zu
Metin İçinde Kural	İlk gönderme: (Türkiye İstatistik Kurumu [TÜİK], 2019, s.)
Metin İçinde Örnek	İkinci ve sonraki göndermeler: (TÜİK, 2019, s.)
İNTERNET SAYFASI KAYNAKLARI	
Kaynakçada Kural	Yazar Soyadı, Adının baş harfi veya Grup adı. (Yıl). <i>Çalışmanın başlığı</i> . İnternet sitesinin adı. URL adresinden tarihinde alınmıştır.

Kaynakçada Örnek	Pilav, S. (2013) <i>Âkif Paşa</i> . Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (TEİS), http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=1003 adresinden 12.04.2015 tarihinde alınmıştır.
Metin İçinde Örnek	(Pilav, 2013, s. 2)
DİĞER	
1. Aynı Yazarın Farklı Yıllarda Yayınlanan Eserlerine Gönderme:	(Arslan, 2007, s. 16; 2008, s. 28-44)
2. Aynı Gönderme Aynı Yazarın Aynı Yılda Yayınlanan İki Farklı Yayınına Yapılırsa:	(Akıncı, 2011a, s. 24-31; 2011b, s. 3-20)
3. Aynı Gönderme Ayrı Yayınlarla Yapılırsa:	(Demir, 2010, s. 37-44; Güneş, 2012, s. 55)

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

- Prof. Dr. Mustafa ERDOĞAN-Ahmet GÜRBÜZ** **1-23**
Müznib Mevlidi
Muznib's Mawlid
- Doç. Dr. Mehmet Nuri ÇINARCI** **24-40**
Muhammed Es'ad Dede'nin Şerh-i Mesnevî'de Referans Aldığı Kaynaklar
The Sources that Muhammed Es'ad Dede Takes as Reference in His Commentary
- Dr. Ayşegül EKİCİ** **41-52**
XIX. Yüzyıla Ait Kısmen Harekeli Bir Metnin İmla Hususiyetlerine Dair: Darendeli Nihânî Dîvânı
On the Orthographic Specialties of a Text of the 19th Century Written Partially with Vowel Points: Nihânî's Dîvân
- Arş. Gör. Dr. Murat ASLAN** **53-65**
Nesîmî'de Yol Metaforu
Road Metaphor in Nesîmî
- Prof. Dr. Salide ŞERİFOVA** **66-76**
Nazan Bəkiroğlunun "Nar Ağacı" Romanının Janr Xüsusiyyəti, Problematikası və Bədii Obrazları
Nazan Bekiroğlu'nun "Nar ağacı" Romanının Tür Özellikleri, Sorunları ve Sanatsal Görşelleri
Problems, Genre Features and Artistic Images of Nazan Bekiroğlu's Novel "Pomegranate Tree"
- Dr. Öğr. Üyesi Hulusi EREN** **77-87**
Dîvân'ından Hareketle Yusuf Hakîkî'nin Anlam Dünyasında Söz ve Sözü'nün Önemi
From His Dîvân Word and the Importance of Word in Yusuf Hakîkî's World of Meaning
- Dilek YILMAZ** **88-110**
Ankara Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 3639 Numarada Kayıtlı Mecmua-i Eş'ar Mecmuasının Mestap'a Göre Tasnifi
Classification of Mecmu'a-i Es'ar Mecmu'a According to Mestap, Registered at Number 06 Mil Yz A 3639, National Library Scripts Collection of Ankara
- Doç. Dr. Sema ÖZHER KOÇ** **111-125**
Kendilik Kültürü Bağlamında Yahya Kemal'in Şiirleri: Kendi Gök Kubbemiz Üzerine Bir Değerlendirme
Poets of Yahya Kemal in The Context of Self Culture: An Analysis of Kendi Gök Kubbemiz

- Dr. Öğr. Üyesi Servet ŞENGÜL - Dr. Seyfettin DEMİR** **126-135**
“Sahnenin Dışındakiler” Romanında Anlatıcının Yapısal Unsurlar Karşısındaki Tutumu
The Narrator's Attitude Towards Structural Features in The Novel "Sahnenin Dışındakiler"
- Nihan Nilay ÇELİK** **136-151**
Aykut Ertuğrul'un “On Emir” Öyküsünde Postmodern Unsurlar ve Metinlerarasılık
Postmodern Elements and Intertextuality Aykut Ertuğrul's Story "The Ten Commandments"
- Dr. Öğr. Üyesi Barış AĞIR** **152-161**
Biopolitics of Body in Aldous Huxley's Brave New World
Aldous Huxley'in Cesur Yeni Dünya Romanında Bedenin Biyopolitikası
- Dr. Öznur YEMEZ** **162-170**
A Psychoanalytical and Narratological Analysis of Mary Fitchett Johnson's Sonnet “The Widow's Remarriage”
Mary Fitchett Johnson'ın “Dulun Yeniden Evlenmesi” Başlıklı Sonesinin Psikoanalitik ve Anlatıbilimsel Analizi

MÜZİNİB MEVLİDİ

Muznib's Mawlid



Prof. Dr. Mustafa ERDOĞAN

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Ankara, Türkiye
merdogandr@gmail.com



Ahmet GÜRBÜZ

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Ankara, Türkiye
ahmetgurbuz.635@gmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
08.12.2022

Kabul/Accepted:
26.12.2022

Sayfa/ Page:
1-23



Öz

Türk kültürünün önemli değerlerinden olan mevlid yazma ve okuma geleneğinin yanısıra Türkçe dışında farklı dillerde, ayrıca Anadolu coğrafyası dışında farklı bölgelerde de mevlidler kaleme alındığı bilinmektedir. Mevlidle ilgili son yıllarda yeni birçok çalışma yapılmış, bilinmeyen mevlid metinleri yayınlanmış, literatür oldukça genişlemiştir. Bununla birlikte yine de henüz üzerinde çalışma yapılmayan, metni yayınlanmayan mevlidler mevcuttur. Bu yazıda üzerinde durulan mevlid de bunlardandır. Bilinen tek el yazma nüshası Ankara Milli Kütüphane'de bulunan bu mevlid, kütüphane kataloğunda Dağıstanlı Zekeriyya bin Abdülgahtar adına kaydedilmiştir. Ancak yazma incelendiğinde adı geçen şahsın müellif değil, müstensih olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Mevlid, metinde iki yerde geçen Müznib mahlaslı bir şaire ait olmalıdır. Bu şairle ilgili elde hiçbir bilgi yoktur. Yalnız 1802-1803'te hayatta olduğu anlaşılmaktadır. Eser mesnevi nazım şekliyle, *mefâilün/mefâilün/feûlün* kalıbına uygun olarak yazılmıştır. 393 beyitten oluşan *Müznib Mevlidi*, muhteva itibarıyla Süleyman Çelebi'nin mevlidine paralel bir niteliktedir. Eserde mucizat, vefatu'n-Nebî, miraç, veladet bölümlerinin ağırlığı teşkil ettiği görülmektedir. Dil açısından ilginç olan bu eser; çoklukla Klasik Osmanlı Türkçesi ile yazılmış olmakla birlikte, bunun yanında, Eski Anadolu, Azerbaycan, Irak-Türkmen, kısmen de Doğu Türkçesi'nin izlerini taşımaktadır. Türk dünyasındaki Hz. Peygamber sevgisini ve mevlid tesirini yansıtmaya açısından önemli olan bu eser üzerinde bilindiği kadarıyla şimdiye kadar herhangi bir ilmi çalışma yapılmamıştır.

Anahtar Kelimeler: Mevlid, Süleyman Çelebi, Zekeriyya bin Abdülgahtar Dağıstani, Müznib.

Abstract

It is known that the tradition of writing and reading mawlid, which is one of the important values of Turkish culture, became popular and spread after the work of Süleyman Çelebi. Mawlid were written in different languages other than Turkish, and they were written in different regions apart from Anatolian geography. Many new studies have been carried out on mawlid in recent years; unknown mawlid texts have been published and the literature has expanded considerably. However, there are still some mawlid that have not yet been studied and the text of which has not been published. The mawlid discussed in this article is also in this context. This mawlid which's the only known manuscript copy is in the Ankara National Library, was recorded in the library catalog in the name of Zekeriyya bin Abdülgahtar from Dagestan. However, when the manuscript was examined, it was concluded that the person mentioned was not the author, but the copyist. The mawlid must belong to a poet with the pseudonym Müznib, who is mentioned in two places in the text. There is no information about this poet. It is understood that he was alive only in 1802-1803. The work was written in masnawi verse, in accordance with the pattern of aruz mefâilün/mefâilün/feûlün. Muznib's Mawlid, which consists of 393 couplets in all, presents a development parallel to Süleyman Çelebi's mawlid in terms of content. It is seen that the sections of mucizat, vefatu'n-Nebî, ascension and veladet constitute the weight in the work. Although this work, which is interesting in terms of language, was mostly written in Classical Ottoman Turkish, it also has traces of Old Anatolian, Azerbaijani, Iraqi-Turkmen and partially Eastern Turkish. As far as is known, no scientific study has been done on this work, which is important in terms of reflecting the love of the Prophet and the influence of mawlid in the Turkish world.

Keywords: Mawlid, Süleyman Çelebi, Zekeriyya bin Abdülgahtar Dağıstani, Müznib.

Atf/Citation: Erdoğan, M. ve Gürbüz A. (2022). Müznib mevlidi. *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(8), 1-23

Bu yazının özeti Mustafa Erdoğan tarafından 27-29 Ekim 2022 tarihleri arasında Sivas'ta yapılan "Süleyman Çelebi Türk Kültüründe Mevlid Geleneği Uluslararası Sempozyumu"nda bildiri olarak sunulmuştur. Mevlid metni ilk defa burada yayınlanmaktadır.

Giriş

Bilindiği üzere, şefkat ve merhamet timsali yüce Peygamberimiz Hz. Muhammed'in Türk milleti tarafından büyük bir sevgi ve saygı ile benimsendiğini gösteren en güzel delillerden biri de O'nunla ilgili edebi türlerin çokluğudur. Hz. Peygamber'in dünyayı teşriflerinden vefatına, isimlerinden maddî ve manevî özelliklerine, miracından hicretine, gazalarından mucizelerine, sözlerinden ahlakına kadar her yönü Türk şair ve yazarları tarafından edebi eserlere konu edilmiş, O'nun hakkında belki de binlerce övgü şiiri söylenmiştir. Bu yaygın edebi türler içinde Hz. Peygamber'in doğumunu konu alan mevlidlerin ayrı bir önemini olduğu da bilinmektedir. Her ne kadar mevlid denilince insanların aklına hemen merhum Süleyman Çelebi'nin *Vesiletü'n-Necafı* gelse de, mevlidin sadece bundan ibaret olmadığı muhakkaktır. Süleyman Çelebi'nin eseri ilk örneklerden olmakla, duygu yoğunluğu ve Türkçesinin güzelliği gibi yönleriyle bu türün zirvesi olmakla birlikte, daha onlarca mevlid metni vardır. Bunların biz farkında olmasak da hep birlikte mevlid dağımı yücelttikleri anlaşılmaktadır. 2022 yılının Mevlid Yılı ilan edilmesi dolayısıyla konuyla ilgili çeşitli ilmî faaliyetler yapılmıştır. Bu faaliyetlerin mevlid türüyle ilgili literatürü, bilgilerimizi zenginleştireceği muhakkaktır. Tarihte yazılmış, fakat günümüzde pek fazla bilinmeyen mevlidlerde biri de Zekeriyya bin Abdülgaffar-ı Dağıstanî'ye ait olarak gösterilen, ama aslında Müznib mahlaslı bir şaire ait olan mevliddir.

1. ŞAİRİN KİMLİĞİ

Eserin bilinen tek yazma nüshası, Ankara Milli Kütüphane'de 06 Mil Yz A 1886 numarada bulunmaktadır. Bu nüsha hekim, kitap koleksiyoneri ve şair merhum Abdullah Öztemiz'den satın alınmıştır. Öztemiz tarafından eserin baş tarafına ilâ edilen notta şunlar yazılıdır: "KİTAB-I MEVLUD müellif yazısı yegâne nüsha (Bursa'da yazılmıştır) Dağıstan Kumuk Türklerinden Zekeriya Bin Abdülgaffar Dağıstanî Yıl: 1324"

Muhtemelen bu kayıttan hareketle katalogda eserin müellifi olarak Zekeriyya bin Abdülgaffar'ın ismi görünmektedir. Kafkasya muhacirlerinden olduğu anlaşılan Zekeriyya bin Abdülgaffar Efendi'nin adı yazmada üç farklı yerde geçmektedir. Mevlid metninin bittiği kısmın sonunda; "Temmetü'r-risâletü's-şerîfe bi'l-müsemmât *Mevlûdu'n-Nebî* 'alâ-yedi haķiri'l-faķir Zekeriyyâ bin 'Abdulgaffâr Efendi Kışlakî En-Nuĥuvî fi-yevmi bâzâr fi vakti's-şubĥ fi sene 1324 fi 12 şehri Şâbân" (19a) kaydı bulunmaktadır.

Yine yazmanın en sonunda da benzer bir kayıt vardır: "Temmet şud hâze'l-kitâb bi-'avni'llahi'l-Meliki'l-Mennân 'alâ-yedi haķiri'l-faķir ħalîli'l-iĥsân keşiri'l-'ișyân Zekeriyya bin Abdü'l-Gaffâr Efendi fi-Ķâfkân (Kafkas?) ilâ-Beldeti Nuĥu Kışlak 'âzimi ilâ cânibi Burusa ketebehu hâze'l-kitâb fi-mıșrı Burusa fi-mâhı Rebî'ü'l-Evvel fi-ibtidâi şehri ve fi-sene-i 1324 fi-1 mâh Mart." (26b)

Yukarıdaki notlara göre Zekeriyya Efendi'nin babasının adı Abdülgaffar'dır. Kafkasya'nın Nuhu şehrinde, Kışlak bölgesindedir. Burasıyla ilgili yaptığımız kısa araştırmada; Azerbaycan'ın kuzeyinde, Bakü'nün 370 km kuzeybatısında, Büyük Kafkas Sıradağları'nın eteğinde bulunan ve bugün Şeki diye anılan tarihî şehrin 1968'e kadar Nuha diye adlandırıldığını öğrendik. Bu bakımdan bahsedilen yerin burası olma ihtimali vardır. Zekeriya Efendi ve ailesinin Nuhu'dan Bursa'ya göç ettikleri anlaşılmaktadır. Ayrıca yukarıdaki kayıtlarda iki tarih bulunmaktadır: Mevlidin sonunda 12 Şaban 1324, yazmanın sonunda ise 1 Mart 1324. Birincisi hicrî, ikincisi rûmî olan bu tarihlerin miladi karşılıkları sırasıyla 1 Ekim 1906 ve 14 Mart 1908'dir. Netice itibarıyla Zekeriyya Efendi'nin bu tarihlerde hayatta olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca mevlidin de içinde bulunduğu bu yazmayı Milli Kütüphaneye veren merhum Abdullah Öztemiz Hacitahiroğlu, yazmanın üzerine ilâ ettiği notta, Zekeriyya bin Abdülgaffar'ın Kumuk Türklerinden olduğunu yazmıştır.

Ayrıca yazmanın başındaki cilt kapağının iç kısmında; Bursa'nın Kâdiriyye Mahallesi'nde oturan, Osmanlı teb'asından Zekeriyya bin Abdülgaffâr Efendi'nin oğlunun İstanbul ve Batum yoluyla Nuhu'nun Kışlak Mahallesi'ne gidip orada bulunan evini ve emlakını satın tekrar Bursa'ya, çocuklarının yanına dönmek istediğini, bunun için izin ve pasaport istediğini dile getiren bir ilmuhaber kayıtlıdır.

Yazmanın en son sayfasında da "Merĥûm şud Beşir (Beşer gibi yazılmış) bin Molla Zekeriyyâ der-şehr-i Burusa der Maĥalle-i Ķadriyye fi-yevmi Salı vakti 'aşr fi-15 Zi'l-ħa' de sene 1332 senni 30"

(26b) şeklinde bir kayıt bulunmaktadır. Buradan şairin Molla Zekeriyya diye anıldığı ve Beşir adındaki oğlunun 30 yaşında olduğu halde 5 Ekim 1914'te, Bursa'da vefat ettiği anlaşılmaktadır.

Zekeriyya bin Abdülgaffâr adına biyografik kaynaklarda rastlanmamaktadır. Bu şahısla ilgili bilgiler mevlidin de içinde bulunduğu yazmadan elde edilenlerle sınırlıdır.

Diğer taraftan Ankara Milli Kütüphane'de Molla Zekeriya b. Abdülgaffâr Dagistanî adına kayıtlı *Risâletü'l-Efvac* isimli bir eser daha bulunmaktadır. 06 Mil Yz A 3795/3 numarada, vr. 25b-27a arasında bulunan eser, Arapça ve müellif hattı olarak gösterilmiştir. İstinsah tarihi 1324 (1905)'tir. Mevlid gibi bu eser de Abdullah Öztemiz'den satın alınmıştır¹.

Milli Kütüphane yazmalar kataloğunda ayrıca aynı şahıs adına kayıtlı *Tefsîru Suveri'l-Muhtelif* adlı bir eser daha vardır. 06 Mil Yz A 3597/3 numarada, vr. 25b-42b'de bulunan eser Arapça'dır. Yazmada Bakara, Nisa, Talak ve Yasin surelerinin tefsiri yapılmıştır. Bu eser de Abdullah Öztemiz'den satın alınmıştır. Bu eserin başına da Öztemiz tarafından "Dağıstan Kumuk Türklerinden Molla Zekeriyya bin Abdülgaffar'ın Tefsir Kitabı kendi el yazısı ile" notu düşülmüştür. Eserin sonunda söz konusu mevlidde bulunan "Halâş Yâften Der-Küfr" başlıklı Türkçe manzume aynen kayıtlıdır².

Yazma, kütüphanede bu müellif adına kayıtlı olduğundan adı geçen şahıs üzerinde bu kadar çok durulmuştur. Ancak dikkatle değerlendirildiğinde mevlidde bulunan ve yukarıda arz edilen kayıtların istinsah kaydı olduğu anlaşılmaktadır. Yani Zekeriyya bin Abdülgaffar muhtemelen eserin şairi değil, müstensihidir. Kayıtlarda bulunan "alâ-yedi", "ketebehu" gibi ifadeler bunu destekler niteliktedir. Ancak bu konudaki asıl ipucu mevlidin sonundaki telif tarihini gösteren beyitte bulunmaktadır. İlgili beyit şu şekildedir:

Diyem târihini ey merd-i server
Mi `etân elfdir hem seb`a `aşer (393)³

Bu beyitten mevlidin 1217'de (M. 1802-1803) telif edildiği anlaşılmaktadır. Bu beytin hemen arkasından gelen kayıta ise eserin 12 Şaban 1324 tarihinde, miladi 1 Ekim 1906'da, Pazar günü, sabah vaktinde yazıldığı söylenilmektedir (vr. 19a). İki tarih arasında yaklaşık yüz yıllık bir zaman farkı vardır. Eğer 1217 telif, 1324 istinsah tarihi kabul edilirse eseri yazan Zekeriyya bin Abdülgaffar'ın müellif olması biraz zor görünmektedir. Çünkü bir şairin 1217'de telif ettiği eserini 1324'te istinsah etmesi pek makul görünmemektedir. Bu durumda Zekeriyya bin Abdülgaffar müellif değil, müstensihdir demek akla daha yakın gelmektedir.

Yine yazmada mevlidden hemen önce ve aynı yazıyla yazılan muhammesin son bendinde ise Necâtî mahlası geçmektedir:

Necâtî dem-be-dem eyler hülûş-ile münâcâtı (2a)

Benzer şekilde yazmada mevlidden sonra da konuyla ilgili bazı manzumeler varsa da, mevlidden önce ve sonra yazılan bu manzumelerin ayrı değerlendirilmesi gerektiğini, farklı müelliflere ait olduğunu, belki de zamanla anonimleştiğini düşünüyoruz.

Peki bu durumda eserin gerçek şairi kimdir? Bu soruya bizden daha evvel bu konuya kısaca değinen Rıfat Kütük Beyefendi'nin verdiği cevap doğru olmalıdır (Kütük, 2018, s. 50). Eserin müellifi muhtemelen Müznib mahlasını kullanan bir şairdir. Nitekim söz konusu mevlidin giriş bölümünde, 10. beyitte şair mahlasını şöyle söylemektedir:

Bu kemter Müznib'e kimitse rahmet
Yüzine açıla ebvâb-ı cennet (10)

Aynı mahlas manzumenin sonunda, 385. beyitte ise şu şekilde geçmektedir:

Hudâyâ Müznib'in çokdur günahı
Bağışla pâdişâhlar pâdişâhı

Tarihî ve biyografik kaynaklarda bulamadığımız bu Müznib mahlaslı şairin kim olduğu konusunda hiçbir bilgimiz bulunmamaktadır. Yalnız şiirlerinde Müznib mahlasını kullanan Azerbaycan Bakülü Ali Abbas (Elabbas) Müznib diye bir şair varsa da, bu şairin doğum tarihi 1883'tür (Elabbas Müznib,

2006). Elimizdeki mevlidin yazılışı 1802-1803 olduğundan mevlid müellifinin bu şair olması mümkün değildir.

2. ESERE DAİR BİLGİLER

2.1. Adı

Mevcut nüshaya göre eserin adı, mevlidin başlığında “Hāzā Kitābu Mevlūd-nāme” (2b) olarak geçmektedir. Eserin sonundaki, “Temmetü'r-risāletü'ş-şerīfe bi'l-müsemmāt *Mevlūdu'n-Nebī...*” diye başlayan temmet kaydında ise *Mevlūdü'n-Nebī* ifadesi geçmektedir (vr. 19a). Anlaşılan şair eserine ayrıca bir isim vermemiş, yalnız tür adını yazmakla yetinmiştir.

2.2. Yazılış ve İstinsah Tarihi

Mevlid'in son beytinde şair eserin telif tarihini şu şekilde vermektedir:

Diyem tārīhini ey merd-i server
Mi 'etān elfdır hem seb' a ' aşer (393)

Bu beyitten mevlidin 1217 (1802-1803)'de telif edildiği anlaşılmaktadır. Bu beytin hemen arkasından gelen kayıta ise eserin 12 Şaban 1324 tarihinde, miladi 1 Ekim 1906'da, Pazar günü, sabah vaktinde yazıldığı söylenilmektedir (vr. 19a).

2.3. Yazılış Sebebi (Sebeb-i Telif)

Şair mevlidi yazma sebebini eserinin 8. beytinde şöyle ifade etmiştir:

Diledim süleyim bir hoşça defter
Ki ola muhbir-i hāl-i Peygamber⁴

Buna göre şair; Hz. Peygamber'in halini haber veren, bir hoşça defter söylemek istemiş ve eserini bunun için yazmıştır.

2.4. Eserin Nüshası

Eserin bugün bildiğimiz yegâne yazma nüshası Ankara Milli Kütüphane'de bulunmaktadır. 06 Mil Yz A 1886 numarada kayıtlı olan yazmanın özellikleri şu şekildedir:

Siyah pandizot bez kaplı, mukavva cilt, 218x167-146x129 mm. ölçülerinde, suyolu filiğranlı, sarı renkli kâğıt, 26 varak, ta'lik yazı, 12 satır, istinsah tarihi: 1324 (M. 1906), istinsah yeri Bursa.

Yazmanın baştan eksik olması muhtemeldir. Duracakları ve cetveller kırmızı, yaprakları rutubet lekeli. Abdullah Öztemiz'den 1973'te satın alınmıştır.

Baş: Revā oldur bizüm tek bī-nevāya
Şalāt-ıla selam-ı bī-nihāye⁵ (2b)

Son: Diyem tārīhini ey merd-i server
Mi 'etān elfdır hem seb' a ' aşer (19a)

Yazmada mevlidden önce münacat türünde bir muhammes ve naat türünde bir gazel bulunmaktadır. Mevlidden sonra da muhtelif nazım şekillerinde mevlide davet, mevlidin önemi, ölüm, nasihat vb. konularda yazılmış çeşitli manzumeler vardır. Bazı sayfaların kenarlarında da manzumeler kayıtlıdır.

2.5. Eserin Şekli Özellikleri

2.5.1. Nazım Şekli

Eser temelde mesnevi nazım şekli ile yazılmıştır. Ancak yazmada, mevlidden önce, yanlışlıkla kaside başlığıyla yazılmış bir muhammes ve ardından da bir gazel bulunmaktadır.

Mevlid'den sonra da mevlide davet, mevlidin önemi, ölüm gibi konularda söylenmiş gazel, kıt'a, murabba gibi farklı nazım şekillerinde manzumeler varsa da bunların aynı müellife aidiyeti kesin olmadığından bu manzumeler çalışmamızda değerlendirmeye alınmamıştır.

2.5.2. Vezni

Mevlid metni, bu tarz eserlerde çok kullanılan aruzun hezec bahrinin *mefâ' ilün/mefâ' ilün/fe' ülün* kalıbına uygun olarak yazılmıştır. Bununla birlikte eserde Süleyman Çelebi mevlidinden alınan

Ger dilersiz bulasız oddan necât
İşk-ıla derd-ile eydün es-şalât (66)

beytinde ve ondan sonra gelerek salavat ifade eden

Es-şalât ey şâh-ı levlâk es-şalât

Bâ' iş-i icâd-ı eflâk es-şalât (67)

gibi beyitlerde vezin remel bahrinin *fâilâtün/fâilâtün/fâilün* kalıbına dönmektedir.

Mevlidde aruz vezninin genel olarak başarılı bir şekilde kullanıldığını söylemek mümkündür. Ara sıra, ayndan sonra vasal yapmak gibi bazı kusurlar olsa da, eserde fahiş denilebilecek aruz hataları bulunmamaktadır. Nitekim mevlidden sonra gelen ve şaire ait olmadığını düşündüğümüz mevlid daveti gibi manzumelerde sık sık aruz hataları görülmektedir.

2.5.3. Beyit Sayısı

Yazmadaki asıl mevlid bölümü 393 beyitten oluşmuştur.

2.6. Eserin Muhtevası

Mevlid bölümünün muhtevası ve genel itibarıyla planı şu şekildedir:

- 1-7. beyitler Hz. Peygamber ve yakınlarına salat ve selam, dört halifeye övgü.
8. beyit sebep-i telif.
- 9-10. beyitler okuyucudan afv ve merhmet isteme.
- 11-13. beyitler konuya hazırlık.
- 14-21. beyitler Hz. Abdullah ile Hz. Amine'nin evlenmesi, Amine'nin bir süre çocuğunun olmaması, çocuğu olması için Allah'a dua etmesi, ziyaretgâhları ziyaret edip adaklar adaması, ansızın duasının kabul edilip hamile olması, şükür için hazineler dağıtılması.
- 22-24. beyitler Hz. Amine'nin hamileliğinin belirginleşip Hz. Muhammed'in gelişinin yaklaşması, bununla ilgili âlâmetlerin belirmesi.
- 25-64. beyitler Hz. Peygamber'in doğum gecesinin gelmesi, bu gecede yaşananlar, Hz. Amine'nin rüyası, meleklerin Hz. Amine'ye oğlunu müjdelemesi, Hz. Muhammed'in vasıflarını anlatması (oldukça güzel, örnek beyitler oku 39-44), Hz. Muhammed'in doğum anı, gökten meleklerin inip doğumu kutlamaları, Hz. Peygamber'i selamlamaları, övmeleri. (oldukça güzel, örnek beyitler oku)

8. 65-69. beyitler Hz. Peygamber'e salavatın lüzumu, Süleyman Çelebi'nin meşhur "Ger dilersiz bulasız oddan necat/Aşkıla derd-ile eydün es-salât" beytinin tekrarı, Hz. Peygamber'e salavat getirilmesi.
9. 70-88 beyitler Hz. Peygamber'in doğumuyla meydana gelen hadiseler, Ka'ye karşı secde ve ümmeti için dua etmesi.
10. 89-94. beyitler Hz. Peygamber'e salavatın lüzumu, "Ger dilersiz bulasız oddan necat/Aşkıla derd-ile eydün es-salât" beytinin tekrarı, Hz. Peygamber'e salavat getirilmesi.
11. 95-124. beyitler mucizeler bahsi. Bu bölümde kısa kısa birçok mucizeye işaret edilmiş, yalnız kuru kütüğün ağlaması ve ayın ikiye bölünmesi mucizelerinden biraz daha fazla söz edilmiştir.
12. 125-128. beyitler Hz. Peygamber'e salavatın lüzumu, "Ger dilersiz bulasız oddan necat/Işk-ıla derd-ile eydün es-salât" beytinin tekrarı, Hz. Peygamber'e salavat getirilmesi.
13. 129-233. beyitler mirac mucizesi.
14. 234-239. beyitler dua.
15. 240-244. beyitler Hz. Peygamber'e salavatın lüzumu, "Ger dilersiz bulasız oddan necat/Aşkıla derd-ile eydün es-salât" beytinin tekrarı, Hz. Peygamber'e salavat getirilmesi.
16. 245-370. beyitler vefatu'n-Nebî.
17. 371-387. beyitler öğüt ve dua.
18. 388-392. beyitler Hz. Peygamber'e salavatın lüzumu, "Ger dilersiz bulasız oddan necat/Işk-ıla derd-ile eydün es-salât" beytinin tekrarı, Hz. Peygamber'e salavat getirilmesi.
19. 393. beyit telif tarihi.

Buna göre mevlidin en uzun bölümü 129 beyitle mucizat kısmı olmaktadır. Ardından 125 beyitle vefatu'n-Nebî, 104 beyitle mirac mucizesi kısmı, 39 beyitle Hz. Peygamber'in doğum gecesi ve bu gecede yaşananlar, 18 beyitle Hz. Peygamber'in doğumuyla meydana gelen olağan üstü hadiseler bölümü gelmektedir.

Eserde bölümler arası vasıta ya da geçiş sayılabilecek Süleyman Çelebi'nin mevlidinden alınan beytin ve salavatın tekrar edildiği 4-6 beyitlik kısım 4 defa tekrar edilmiştir. Bu kısmın ve salavat beyitlerinin benzer ifadelerle tekrar edilmesi belki de eserin tıpkı Süleyman Çelebi mevlidinde olduğu gibi, meclislerde okunması niyetiyle yazıldığını gösterebilir.

2.7. Eserin Dil, Yazım ve Anlatım Özellikleri

Müznib Mevlidi bize göre dil açısından ilginç bir eserdir. Mevlidde Klasik Osmanlı Türkçesinin yanında yer yer Eski Anadolu, Azerbaycan ve Irak Türkmen Türkçesi hatta zaman zaman Doğu Türkçesinin özellikleri görülmektedir. Örneğin Eski Anadolu Türkçesi zarf fiil eki -uban/-üben (duruban (75), basuban (81)); emir eki -gıl/-gil (durgil (367)) bu bağlamda değerlendirilebilir.

Eserde kimi Batı Anadolu ağızlarında günümüzde de da görülen yönelme hali yerine yükleme halinin, yükleme hali yerine yönelme halinin kullanıldığı görülmektedir. Örneğin

Ṭavâfi başladıḡda ehl-i Mekke (95)

dizesinde olduğu gibi.

Metinde "söylerdi" kelimesinin yer yer "sülerdi" olarak okunacak şekilde, ye'siz olarak yazıldığı görülmektedir. Burada bir y düşmesi ve ünlü daralması olduğu görülmektedir.

Meleklerden Emîne bu kelâmı

İşitdi dilde sülerdi selâmı (45)

Eserde yer yer Doğu Türkçesinin izleri de görülmektedir. Örneğin eserde belirtme hal ekinin -nı/ni olarak kullanılması bu bağlamda değerlendirilebilir. Sadâni, nidâni (53), Ka'be'ni (34) gibi.

Cihâna şaldılar ġavġa şadâni

Ki birbirine itdiler nidâni (53)

Eser genel itibariyle Batı Türkçesinin dil özelliklerini göstermektedir. Eski Anadolu Türkçesinin dil özelliklerinin yanı sıra Azerbaycan Türkçesi ve Irak Türkmen ağızlarının da dil hususiyetleri metinde yer almaktadır. Eserde öne çıkan diğer belli başlı dil özellikleri şunlardır:

Yuvarlaklaşmalar devam etmekle birlikte (beşâretdür (7), oñuyalum (245)) ünlülerde belirgin bir düzleşme görülmektedir: diledim (2b), sevindi (3a), buldı (3a).

Oñuyalum bu dem gökcek fesâne

Ola kim yaşımız gözden revâne (245)

Orta hecede k>ğ değişimi: oñuyalum (245), yıñıldı (101).

Kelime sonunda k>ğ sızıcılığı: kırğ (102), bağsağ (226), toğ (226), çoğ (374).

-dUk sıfat-fiil ekinin bulunma durum ekiyle genişletilmiş şekilleri metinde geçmektedir: başladuğda (95), itdükde (97), işitdükde (252).

Yönelme durum ekinin bulunma durumu için kullanımına rastlanmaktadır: ayağa durdı (292).

-cAk zarf-fiil eki -IncA anlamında kullanılmaktadır: yitüşcek (109).

-UbAn zarf-fiil eki, 18. yüzyıldan sonra Oğuz Türkmen lehçelerinde yerini -ArAk ekine bırakmaya başlamıştır (Korkmaz 1995:163). Metinde az da olsa bu arkaik biçim geçmektedir: gelüben (119), minüben (137).

Metinde az da olsa ünlü daralmasının örnekleri yer almaktadır: süleyim (8), üve (296)

Eserin Azerbaycan Türkçesi ve Irak Türkmen ağızlarındaki dil özellikleriyle benzeşen kullanımları da vardır. Bunlardan ilki kelime başı b->m- değişimidir. Bu açıdan Azerbaycan Türkçesi daha çok m-yanındadır: men (142), min- (137), munca (230).

İç seste -rl->-ll- gibi ünsüz benzeşmeleri görülmektedir: tökeller (366), ikeller (366), dutallar (221) Bu özellik Irak-Türkmen ağızlarında da görülmektedir (Korkmaz, 2013, s. 190).

Eserde duyulan geçmiş zaman için -mİşDI yapısının yanı sıra Kıpçakçadan geçmiş -p tur-ur şeklinin zamanla kaynaşmasından oluşan -Ipđİr ve -Ip şekilleri (Korkmaz, 2013, s. 184) de kullanılmaktadır. Bugün Azerbaycan Türkçesinde ve Irak Türkmen ağızlarında duyulan geçmiş zaman eki olarak -Ip eki hala kullanılmaktadır (Karahana 2011:73): koyupdur (77), aldadupdur (88), koyupsın (359), n'olupsın (359).

-AndA zarf-fiil ekinin “-ınca, -dığı zaman” anlamında kullanıldığı görülür: tepredende (107), çıkanda (117). Bu ek Azerbaycan sahasında işlek olarak kullanılan bir zarf-fiil ekidir.

Azerbaycan Türkçesinde olduğu gibi eserde son sesinde ünlü bulunan sözcüklere gelen yükleme durumu eki bir yerde +nI/+nU şeklinde gelmiştir: Ka'be'ni (34).

Azerbaycan Türkçesi sahasında görülen ses değişmelerinden biri olan önseste y- türemesi de eserde geçmektedir: yuhuya, yuhuda (153), yirişdi (erişti) (171).

Eski Türkçe kelime başı t- biçimlerinin bazılarının Azerbaycan Türkçesinde korunduğu bilinmektedir. Eserde az da olsa bunun örnekleri yer almaktadır: tökme (279), tökdi (358), tepredüp (83).

Hece ve kelime sonundaki -k/-k sesinin bazı yerlerde korunduğu görülmektedir: kulağum (144), çağırdı (312), almağa (352).

Dudak ünsüzü olan n sesinin m sesine dönüşerek benzeşmesi olayı görülmektedir: üçümcü (5), onikimci (25), şeşimci (179), sekizimci (190).

Irak Türkmen ağızlarında yer alan η>y değişimi (Korkmaz, 2013, s. 190) bir örnekte karşımıza çıkmaktadır: alnıya (139)

Son olarak eserde bugün için arkaik ya da ilginç sayılabilecek kelimelerden bazı örnekler vermek istiyoruz: apar-: götürmek (136); bile: beraber (224); bular: bunlar (195); cilav: dizgin (165); damu:

cehennem (202); dal: omuz, omuzbaşı (166) dayak: dayanak (322); dur-/ayaka dur-: ayağa kalkmak (183, 292, 367); gölük:: eşek, beygir gibi yük hayvanı (163); gökçek: güzel, şirin (111, 245, 363); ıl: yıl (142); ıstı: issi, sıcak (229); iv/üv: ev (152, 296); karanku: karanlık (108, 234); kayıt-: geri dönmek (336); kırmac/kırmanc: kırbaç (295, 300); min-: binmek (136, 137); tapşur-: emanet etmek (260, 310); uca: yüce (202); yiriş-: erişmek (152, 207); yuhu: uyku (153); yügrük yügür-: koşuşturmak, acele etmek (284)...

Bir yazım özelliği olarak Osmanlı Türkçesi'nde çoklukla sadece kef harfiyle yazılan nazal ne'nin (n) Müznib'in mevlidinde kimi zaman nun ve kef harfleriyle yazıldığı görülmektedir.

Eserde zaman zaman Farsça usule göre tamlama olması gereken yerde atıf vavı konulmuştur. Örneğin "muhibir-i" olması gerekirken "muhibir ü" yazılması gibi (8)." Çoğu zaman da tam tersine atıf vavının konulmadığı, sanki tamlama varmış gibi düşünüldüğü anlaşılmaktadır:

Dirîğa aldadupdur bizi şeytân
İşimiz dâimâ 'işyân [u] tuğyân (88)

Müznib Mevlid' nin tabii ki sanat ve edebî değer açısından bir *Süleyman Çelebi Mevlidi* gibi olmadığı muhakkaktır. Daha çok halka yönelik yazıldığı anlaşılan eserde çok fazla sanat gayesi güdülmeyen, sade, ama akıcı bir üslup ve anlatım söz konusudur. Bununla birlikte eserde zaman zaman teşbih, telmih, teşhis gibi edebî sanatların kullanıldığı, sanat seviyesinin, samimiyetin ve lirizmin yükseldiği kısımlar da vardır. Örneğin meleklerin Hazret-i Peygamber'i övdükleri kısımlar (39-44) ya da Hazret-i Fatıma'nın babasının vefatı üzerine söylediklerini içeren kısımlar (359-370) bu cümledendir. Eserin çoğunluğunda tahkiye üslubu kullanılmış olmakla birlikte yer yer hitabî üslubun kullanıldığı da görülmektedir. Eserde sık sık diyaloglara da yer verilmiştir.

3. ESERİN SÜLEYMAN ÇELEBİ'NİN MEVLİDİYLE KARŞILAŞTIRILMASI

Müznib'in mevlidi genel itibarıyla Süleyman Çelebi'nin eserine benzer niteliktedir. Ancak bazı farklılıklar da yok değildir. Nazım şekli olarak her ikisi de mesnevidir. Vezin açısından bakılırsa; Süleyman Çelebi mevlidi *fâilâtün/fâilâtün/fâilün* kalıbıyla, Müznib'in mevlidi ise *mefâilün/mefâilün/feülün* kalıbıyla yazılmıştır. Ancak Müznib'in mevlidinde bölümler arası geçiş sırasında yine *fâilâtün/fâilâtün/fâilün* kalıbı kullanılmıştır. Beyit sayısı itibarıyla değerlendirilirse; Süleyman Çelebi mevlidinin eski şekli 732, yeni şekli ise 480 beyit iken (Timurtaş, 1989), Müznib mevlidi 393 beyittir. Müznib'in mevlidinin Süleyman Çelebi mevlidine göre daha kısa olduğu görülmektedir.

Dil olarak Süleyman Çelebi'nin eseri kısmen sade sayılabilecek bir Eski Anadolu Türkçesi ile yazılmış iken, *Müznib Mevlidi* karışık sayılabilecek bir Türkçe ile yazılmıştır. Eser çoklukla Klasik Osmanlı Türkçesi ile yazılmış olmakla birlikte, bunun yanında, Eski Anadolu, Azerbeycan, Irak-Türkmen Türkçesi, kısmen de Doğu Türkçesi'nin izlerini taşımaktadır.

Muhteva açısından karşılaştırıldığında Müznib'in mevlidinde *Süleyman Çelebi Mevlidi*'nde bulunan münacat, âlemin yaratılması sebebi, Hz. Muhammed'in nurunun yaratılması ve intikali bölümlerinin bulunmadığı görülmektedir. Buna karşılık Müznib mevlidinde fazla olarak dört halifeye övgü ile Hz. Peygamber'in anne ve babasının evlenmesi, çocuklarının olmaması, ziyaretgâhlara gidilip dualar edilmesi, adaklar adanması, daha sonra ansızın duanın kabul olunup Hz. Amine'nin hamile kalması ve şükür için hazineler dağıtılması kısmı bulunmaktadır. Burada kısmen halk hikâye ve masallarıyla, müellifin sosyal hayatının tesiri olduğu düşünülebilir.

Yine Süleyman Çelebi'nin eserinde biraz kısa geçilen Burak mevzusu ile Allah'ın Hz. Muhammed'e âşık olması konusu Müznib'in mevlidinde biraz daha uzun ve mübalağayla anlatılmıştır (212-224).

Diğer taraftan Müznib'in mevlidinde, hiçbir açıklama ve atıf yapılmadan Süleyman Çelebi'nin meşhur

Ger dilersiz bulasız oddan necât

'İşk-ıla derd-ile eydün es-şalât

beyti bölüm aralarında 4 defa tekrar edilmiştir. Bu bile *Müznib Mevlidi*'nde *Süleyman Çelebi Mevlidi*'nin ne kadar etkili olduğunu gösteren bir işarettir.

Sonuç

Mevlidle ilgili son yıllarda yeni birçok çalışma yapılmış, bilinmeyen mevlid metinleri yayınlanmış, literatür oldukça genişlemiştir. Bununla birlikte yine de henüz üzerinde çalışma yapılmayan, metni yayınlanmayan mevlidler mevcuttur. Bu yazıda üzerinde durulan mevlid de bu bağlamdadır. Bilinen tek el yazma nüshası Ankara Milli Kütüphane'de bulunan bu mevlid, kütüphane kataloğunda Dağıstanlı Zekerriyya bin Abdülgaffar adına kaydedilmiştir. Ancak yazma incelendiğinde adı geçen şahsın müellif değil, müstensih olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Mevlid, metinde iki yerde geçen Müznib mahlaslı bir şaire ait olmalıdır. Bu şairle ilgili elde hiçbir bilgi yoktur. Yalnız eserin 1217 (1802-1803)'de tamamlandığı son beyitte ifade edildiğinden şair de bu tarihte hayatta olmalıdır. Eser mesnevi nazım şekliyle, aruzun *mefâ' ilün/mefâ' ilün/fe' ülün* kalıbına uygun olarak yazılmıştır. Yalnız bölümler arası geçiş kısımlarında *fâilâtün/fâilâtün/fâilün* kalıbı kullanılmıştır. Tamamı 393 beyitten oluşan Müznib Mevlidi, muhteva itibarıyla Süleyman Çelebi'nin mevlidine paralel bir gelişim arz etmektedir. Eserde mucizat, vefatu'n-Nebî, miraç, veladet bölümlerinin ağırlığı teşkil ettiği görülmektedir. Eser çoklukla Klasik Osmanlı Türkçesi ile yazılmış olmakla birlikte, bunun yanında, Eski Anadolu, Azerbeycan, Irak-Türkmen Türkçesi, kısmen de Doğu Türkçesi'nin izlerini taşımaktadır.

Kaynakça

- Elabbas M. (2006). *Seçilmiş eserleri*. Bakı: Şark-Garb.
- Karahan, L. (2011). *Anadolu ağızlarının sınıflandırılması*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Korkmaz, Z. (1995). Türkçede -n zarf-fiil eki ile -pan/-pen eki ve türemeleri. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 1, 179-187.
- Korkmaz, Z. (2013). *Türkiye Türkçesinin temeli Oğuz Türkçesinin gelişimi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kütük, R. (2018). *Türk edebiyatında mevlid ve Muslihî'nin Gül-Efşân isimli mevlidi*. Erzurum: Ertual Akademi Yayıncılık.
- Müznib (yazma). *Kitâb-ı mevlûd-nâme*. Ankara Milli Kütüphane. 06 Mil Yz A 1886.
- Timurtaş, F. K. (1989). (Haz.) *Süleyman Çelebi Mevlid*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

[METİN]

[2b]

Rabbî yessir ve temmim bi'l-ḥayr

HĀZĀ KĪTĀBU MEVLŪD-NĀME

Bismillāhi'r-Raḥmāni'r-Raḥîm ve bihî nesta'în

- [mefâ' ilün/mefâ' ilün/fe' ülün]
1. Revâ oldur bizim tek bî-nevāya
Şalât-ıla selam-ı bî-nihāye⁶
 2. İdiñ peygamberiñ rûḥına irsāl
‘ Alā-aşḫābihî evlādiḥi āl
 3. Huşuşā çār yār aşḫāba dā'im
Olar ile şerî' at oldı kı'ım
 4. Biri Bübekr[dir] Peyğamber'e yār
‘ Ömer[dür] eyleyen İslām[ı] izḥār
 5. Üçümci şāhibü'n-nüreyñ ‘ Osmāñ
Ḥayā vü ehl-i ‘ ilm ü ehl-i ‘ irfāñ⁷
 6. Çeḥārümci ‘ Aliy-yi şāh-ı ḥayder
Ki oldur ḥazret-i Zehrā'ya hem-ser
 7. İşāretdür aña ol *ente minni*⁸
Beşāretdür oña hem *minke inni*
 8. Diledim süleyim bir hoşça defter
Ki ola muḥbir-i ḥāl-i Peyğamber⁹
 9. Eger çün görseñüz anda ḥatālar
Yāḳiñ ümmidimiz sizden ‘ aḫālar
 10. Bu kemter **Müznib**'e kim itse rahmet
Yüzine açıla ebvāb-ı cennet
 11. Oḫuyalum size bir dāsītāñı
Uyadur ḥāb-ı gāfletde yatāñı
 12. Ne kışşa şād olur anda göñüller
Göñülde bitirür reyḥāñ [u] güller
 13. Seleflerden olupdur bu rivāyet
Bulur ‘ ālemde şöḫret bu ḥikāyet
 14. Ki tezvîc itdi ‘ Abdullah Emīne
Emīne ḳalbine olmış sekīne
 15. Dolandı yıl Emīne oldı ‘ aḳır
Ḳureşîler zenāñı buldı fāḫîr
 16. İderdi naḫlîni ḡāyetde sîr-āb
Şemer virmez idi olurdu bî-tāb
 17. İderdi her zamāñ ma' bûda ḥāçî
Veletden ötürî oldı du' açı
 18. Ḳılurdu Ḥaḳ yolına nezr-i ḳurbāñ
Bulunmazdı anıñ derdine dermāñ
 19. Ziyāretḡāhlara itdi ziyāret¹⁰
Du' āsî nā-geḥāñ buldı icābet
 20. Vücüdi ḥamlden buldı nişāne
Virildi şükriyāne çok ḥızāne
 21. Sevindi işidenler oldı ḫoş-ḥāl
Ḥudā'nıñ yolına bezl itdiler māl
 22. Geçüp aylar Emīne oldı ḥāmil
Yirişdi vaż' u ḳatı ḥüb [u] kāmîl
 23. Yāḳiñ oldı vücüda gele Aḫmed
Resül-i Ḥaḳ Ebu'l-Ḳāsım Muḫammed
 24. Vücüda gelmemiş çok çok ‘ alāmet
Bilindi anasına bā-selāmet

[3b]

25. Onikimci gice rebîü'l-evvel¹¹
Ne gice ḥüb-ı ‘ işret ḫoş mükemmel
26. Ki ya' nî leyletül'-ḳadr idi o şeb
Ḥavādiş bağlamışdı fitnedden leb
27. Ḳamu ‘ ālem yuḫuya varmış idi

[3a]

Gözi açık sitâre kalmış idi

28. Tecerrüd baħrine düşmüş ‘asesler
Yaķın anda ki lâl olmuş ceresler

29. Buğazın kesmiş idi gice kuşu
Özünden bî-ħaber gitmişdi hūşu

30. Emîne gördü rü ’yāsında bir nūr
Yığılmış yanına ğilmān-ile hūr

31. Direklenmiş o nūrdan āsumāna
Nice nūr sanki gün doğmuş cihāna

32. Kāmu zulmetleri maħv itdi ol nūr
O demde üç ‘alemlü geldi üç hūr

33. Birini maşrıķ etrāfına saçdı
Bir-imşeb bābını dünyāya açdı

34. Birisi mağribi kıldı mūkerrem
Birisi Ka‘be’ni itdi mu‘azzam

35. Tavāf itdi melekler anasını
Münevver kıldılar dil-ħānesini

36. Yine nā-gāħdan yarıldı dīvār
Ki çıķdı üç ‘alem anda kamer-vār

[4a]

37. Kāmusı geldiler anıñ yanına
Sanasın tāze cān geldi cānına

38. Anı çün muştuladı o melekler
Saņa oğul virür şāhib-felekler

39. Nice oğul cihāna irmemişdi
Analar hergiz anı görmemişdi

40. Ĥacālet yitürür māha cemāli
Cemālinden ziyāde hem kemāli

41. Kāşu yay kipriđi oħ saçı sūnbül
Yaņađı lāle-i aħmer kızıl gül

42. Gözi sürme lebi mercān dişi dür
Yaņađı āfitāba baħş idür nūr

43. Şem‘ eyledi nūrından bu cihānı
Çerāħ-bān olmuş idi ay nihānı

44. Müşekkel şūreti kaddi şanavber
Ki cümle enbiyāya ola server

45. Meleklerden Emîne bu kelāmı

İşitdi dilde sülerdi selāmı

46. Feraħ-nāk oldu bu sözden o dil-cū
Diledi hūrilerden bir kadeħ şu

47. Getürdiler aña bir cām şeker-āb
İçüp göñlinde doldı (?) nūrdan tāb

48. Nice şu gelmemişdi hūb yaradan
Şirīn idi şekerden ađ kardan¹²

[4b]

49. Emîne çün o şuyı eyledi nūş
Başından ‘aķlı gitdi oldu bî-hūş

50. Feriştēh meclisinde göñli mesrūr
Şuyı içdükte oldu cismi pūr-nūr

51. Hemān dem yanına geldi bir ađ kuş
Emîne’niñ sıgadı dalısın ĥoş

52. Muħammed ol zamān doğdı anadan
Feriştēh şaf-be-şaf indi semādan

53. Cihāna şaldılar ğavġa şadānı
Ki birbirine itdiler nidānı

54. Bu gice şāh-ı dīn geldi vücūda
Kāmusı başını koydı sūcūda

55. Ĥudā’ya eyleyüp ĥamd ü senālar
İşidenler oħurdi merħabālar

56. Didiler ey Ĥudā’niñ sevgilüsü
Olan Cebrā’il’iñ güyā enīsi

57. Güzel maħbūbsın sen dīne sultān
Kāçar iblis senden ehl-i tuġyān

58. İmām-ı enbiyā server büyük şāh
Yüzünden şerm idüp nūr-ı güneş māh

59. Yüzün pertev çerāġı eylediñ sen
Nebiyi-yi Ĥaķ şefi‘ ü’l-müzniḃin sen

60. Penāh-ı bî-nevā-yı ehl-i imān
Günāhkār ümmetüñ derdine dermān

[5a]

61. Bedirlenmiş cemāliñ māh-ı tābı
Kāra kıldı şu‘ā’ıñ āfitābı

62. Kāşıñ tarħın meger görmüş hilāli
Anıñ çün çarħ devr eyler bu dāli

63. Çeker şer(i)m yañağundan kızıl gül
Oğur medhin kitābıñ bāğda bülbül¹³

64. Virür la‘ le hacālet mül dudagıñ
Dudagından münevver dīn çerāğıñ

65. Eger ister isen bulmağ necatı
Özine āline gönder şalātı

[fā‘ ilātün/fā‘ ilātün/fā‘ ilün]

66. Ger dilersiz bulasız oddan necāt
‘İşk-ıla derd-ile eydün es-şalāt

67. Es-şalāt ey şāh-ı levlāk es-şalāt
Bā‘ iş-i icād-ı eflāk es-şalāt

68. Es-şalāt ey mazhar-ı esmā-i küll
Es-şalāt ey mefhar-ı cümle rüsül

69. Es-şalāt ey rühı evvel halk olan
Es-şalāt ey sinesi münşakğ olan

MEVLÜDÜ'N-NEBİ

Şalla'llāhu Te'ālā 'aleyhi's-Selām

[mefā' ilün/mefā' ilün/fe'ülün]

70. Vücūda geldi çün o gün gibi zāt
Münevver oldu hem arz u semāvāt

71. Qamu mağlūka yüz virdi ferağlar
Ferağlar herkese oldu felahlar

[5b]

72. Emīne nā-gehān geldi özine
Meleklerden görünmezdi gözine

73. Ne hüriden ne oğlından nişāne
Gözinden yaşunı itdi revāne

74. Didi hūri alup gitdi semāya
Cigerden āh çekdi döndi yaya

75. Taşavvur itdi anda güft u gūlar
Duruban eyledi çok cüft u cūlar

76. Ki gördi Ka'be'ye qarşu 'ibadet
İder zıkr-i şenā şükr-i sa' ādet

77. Qoyupdur toprağa anda başını
Gözünden ağudurdi qan yaşını

78. Diyür dutdum yüzüm dergāha Mevlā
Günehkār ümmetimi sen bağışla

79. Başı toprağda ol gül yüzleri ay
Diyerdi ümmetim vay ümmetim vay

80. Emīne gördi bunları nihāne
Muhammed yanına oldu revāne

81. Tozı toprağıdan sildi yüzini
Basuban bağrına öpdü gözini

82. Cemāli pertevin atdı cihāna
Direklendi leme' ān āsumāna

83. Dudagın tepredüp söylerdi sözler
Aña olmışdı hayrān iki gözler

[6a]

84. Qulağın ağzına urdı anası
Ki bildi ümmeti için du' āsı

85. Hūdā'ya bağlayup ihlās-ı himmet
Diyirdi āh ümmet āh ümmet

86. Uşakluğdan dilerdi ümmetini
Günehkār piri dutmaz sünnetini

87. 'İbadet itmenüz biz yüzi kara
Şerī' at dutmanuz hem bile yāre

88. Dirīğa aldadupdur bizi şeytān
İşimiz dāimā 'işyān [u] tuğyān

89. Eger kim ister-isen nīk-nāmı
Oğu bir dem şalāt-ıla selāmı

90. Eger ister-isen bulmağ necatı
Özine āline gönder şalātı

[fā' ilātün/fā' ilātün/fā' ilün]

91. Ger dilersiz bulasız oddan necāt
‘İşk-ıla derdile eydün es-şalāt

92. Es-şalāt ey meclis-ārā-yı melek
Es-şalāt ey kār-fermā-yı felek

93. Es-şalāt ey seyyid-i sālār-ı dīn
Es-şalāt ey mehbiṭ-ı rühü'l-emīn

94. Es-şalāt ey enbiyālar serveri
Es-şalāt ey evliyālar serveri

Es-şalātü ve's-selāmü 'aleyke yā Resūla'llāh

[MU' CİZĀT]

[6b]

[mefā 'ilün/mefā 'ilün/fe 'ülün]

95. Tavāfı başladuğda ehl-i Mekke
Tevehhüm eyleme sen düşme şekke
96. O gice eyledi Ka'be sücüdü
Sücūdından haber bilmez vücüdü
97. Sücüd itdükte andan düşmedi daş
Bu sözler beyledür oldı 'ayān fāş
98. Bucağı bucağa virdi selāmı
Ki doğdı bu gice hayru'l-enāmı
99. Müşerref Ka'be'ni itdi 'aceb pāk
Muhalifler başına tökdiler hāk
100. Nebilik kūsını urdılar ol şeb
Semādan İblis'i sürdiler ol şeb
101. Kilisālar yıhıldı sındı haçlar
Müselmānlar başına oldı taçlar
102. Muhammed çün yirişdi kırh yaşına
Nübüvvet təcını koydı başına
103. Semādan indı Kur'an āyet āyet
Hudā'dan oldı aña çok 'ināyet
104. Nur idi ol ulı ser-tā-be-pāye
Nurından düşmez idi hāke sāye
105. Kadi nahl[i] ger olsaydı hırāmān
Gezerdi başı üzre ebr-i bārān
106. Selāma inse Cebrā'il Hudā'dan
Alurdi hoşısın anıñ semādan
- [7a]
107. Dudağın tepredende yirde ol şāh
Düşerdi ıztırāba hem güneş māh
108. Şu'ā'ı dişlerinden şeb karanku
Ne düşse tapulurdu aña qarşu
109. Yitüşcek saçına bād-ı şabālar
Esende hoş olurdu çok hevālar
110. Terinden açılurdu hūb güller
Olurdu şād andan her gönüller
111. Ne gökçek kimsedür bahan o yāre
Kuru hurma ağacı geldi bāre

112. Kadem basdı o dem dāğ-ı Hurā[ya]¹⁴
Kadem basduğı dem geldi havā[ya]
113. Aña çok hile kıldı ehl-i tuğyān
Dile geldi o dem ağulu büryān
114. Gelürdi her cemād anda zebāne
Budur hem mu'cizātndan bir nişāne
115. Rivāyet eyleyüpdür beyle Cābir
Olupdur bu rivāyet halka zāhir
116. Oğusaydı Muhammed hutbe hālī
'Amüdü mescide sügerdi dālī
117. Cemā'at yapıldı mescide minber
Çıkanda minbere ol nık-mağzar
118. O server hutbeni itdükte āğāz
'Amüd-ı bī-şu' urdan geldi āvāz

[7b]

119. Ki sen benden niçün itdüñ cüdālıñ
Gelüben kıldı anıñla te'ālīñ
120. Bilün kim kāfirin qalbi nice daş
Eşer itmez aña va'z ile pür-hāş
121. Muhalif ay bedirlenmiş gicesi
Ki gördiler durupdur dīn yücesi
122. Didiler ger olasın haq Peğamber
Ayı böl ortasından iki ey er
123. Du'ā itdi o dem Perverdigār'a
Ay oldı def'aten hem iki pāre
124. İşāret eyledi sebābesini
Kubey's'e yolladı bir pāresini
- [fā' ilātün/fā' ilātün/fā' ilün]
125. Ger dilersiz bulasız oddan necāt
'Işkı-la derd-ile eydüñ es-şalāt
126. Es-şalāt ey şāh-ı mi'rāc es-şalāt
Enbiyālar başına tād es-şalāt
127. Es-şalāt ey ma'den-i hilm [ü] vefā
Es-şalāt ey müctebā ey Muştafā
128. Es-şalāt ey h'āce-i ba's ü nüşür
Es-şalāt ey manzar-ı gilmān [u] hūr

HĀZĀ MĪ'RĀCÜ'N-NEBĪ

Şalla'llāhu 'aleyhi's-selām¹⁵

[mefā'ılün/mefā'ılün/fe'ülün]

129. Diledi bir gice dürr-i yegāne
Çıka Hāk buyrukiyla āsumāne

[8a]

130. Ne gice o giceydi leyletü'l-ğadr
O şebden çāşni idi leyletü'l-bedr

131. Koyunlar kurd ile dutmuşdı ārām
İderdi birbirine 'aş-ı hem-dem

132. O gice şādlığın ağzı açıldı
Meşakkat gündüzi andan kaçıldı¹⁶

133. O gice havf-ı düşmāndan nihāne
Gelüp düşdi serāy-ı Ümmihān'e

134. Kucaklayup yüzün öpdi mamāsı
Orada yatdı Mekke kedhūdāsı

135. Hūdā emr eyledi Cibril'e ol dem
Bihişte git eyā Maḥmūd-ı hem-dem

136. Kemerle tāk [u] hulle bur Burāk'ı
Apar minsün anı ol dīn çerāğı

137. Minüben 'arşa gelsün seyr kılsun
Hūdā'sınıñ bu şeb mihmānı olsun

138. İnüben ol bihişte kıldı seyrān
Görüp çok çok burāk otlar hırāmān

139. Kamusı alnıya hem nakş olunmuş
Muḥammed ismi alında yazılmış

140. Olar içinde gördi bir burākı
İder nāle gönülde 'aşk dāğı

141. Yiyüp ğamlar gözinden ahdur kan
Cigerin 'aşk odı itmişdi büryān

[8b]

142. Didi kim niçe ıldur 'aşıkım men
Hemān 'aşıklılığınan sākıtım men

143. Çakırdılar o demde yā Muḥammed
Muḥammed yā Muḥammed yā
Muḥammed

144. İştüdkde bu āvāzı kulağum
İridi cismüm içinde talağum

145. Bu aduñ şāhibine 'aşık oldum
Ġam-ile 'aşk-ile şūrīde oldum¹⁷

146. Mağāmım otlağım zāhirde cennet
Gice gündüz çekerem çok meşakkat

147. Yağın bil kim irişmezsem o yāre
Cigerim eylerem men pāre pāre

148. Didi Cibril aña irdiñ murāda
Ġamında gönlini sen eyle şāde

149. Bu dem ma'şūkuña vāşıl olursın
Yüregin derdine dermān bulursın

150. Bir ādemde ola 'aşkıñ nişānı
Görür evvel bile zevki şafānı

151. Burāk andan işitdi oldı dil-şād
Eyā kim ad ider işitdügüm ad

152. Burāk'ı aluben indi zemīne
Yirişdi Ümmühānī'niñ ivine

153. Gözi yuḥuya gitmiş gönli bīdār
Yuḥuda oldı Cebrāil aña yār

[9a]

154. Yirişüben aña sürtdi kanadı
Ne yatarsın huşul eyle murādı

155. İlahi Ḥālīkī Ma'būdī Sübhān
Diledi sen ḥabibi 'arşa mihmān

156. Melekler cümlesi dīdārıñ ister
Muşaffā şehdiniñ güftārın ister

157. Diler ruḥsārıñı hūrī ferişte
Temāşālar idüp gökden behişte

158. Dağut gözden yuḥuñı dīn çerāğı
Getürmişem saña gökden Burāk'ı

159. Hımārdan hem büyük küçük қаtırdan
Geniş alımı yāqūtī 'ıırdan

160. Yüzi beñzer anıñ ādem yüzine
Olur dil vālih [ü] ḥayrān gözine

161. Göziniñ her biri güyā sitāre
Dökildi dırnağı hem iki pāre

162. Yaşıl dürden olup iki kulağı
Öküz kıyruğı kimi kıyırcağı

163. Gölük kimi yir üstünden geçici
Havalardan hümây kimi uçucu
164. Hâberdârdur haber söyler felekden
Giçer uçmağda mülk ü melekden
165. Bir el anıñ cilavın almamışdı
Yüzini seg (?) ayağa salmamışdı
- [9b]
166. Dalusın sürtmemiş hergiz eyerler
İzini görmemişdi hiç erler
167. Min anı yâ Muhammed eyle seyrân
Çadi nahliñ bu gice it hırâmân
168. Yuğudan durdı anda ol ulu er
Başa tãc beline bağladı kemer
169. Resûl'ün önine çekdi Burâk'ı
Çademin basdı yire dîn çerâğı
170. Felekde hürîler oldı şadâ-dih
Ki *sübhâne'l-lezî esrâ bi-^cabdih*¹⁸
171. Yirişdi Mescid-i Akşâ'ya ol nür
Yıgıldı başına ğilmân ile hür
172. Didiler merhabâ anlar tamâmı
Nebiler rûhınıñ oldı imâmı
173. Direklenmiş o nürdân âsumâna
O nürdan göge oldılar revâne
174. Yirişdiler olar dünyâ gögine
Çekildi damuğa ayuñ öñine
175. İkinci göge oldı yay-ı kaşı
Uğarid başına tãkdi şevâşı (?)
176. Üçimci âsumânı itdi âheng
Etegin dutdı Zühre oldı ferheng
177. Çeğârümci göge basdı ayağın
Yüzi nür ile yağıdı gün çerâğın
- [10a]
178. Çadem basdı beşinci âsumâna
Ayağın öpdı Mirrih geldi cãna
179. Şeşimci âsumâna basdı çün el
Zuhal'ın müşkilini eyledi hâl
180. Yirişdi sidreye ol iki server
- Didi Peyğamber'e ol nîk-mağzar
181. İrelü geçmezem hergiz buradan
Beni hatm eyleyüp munda yaradan
182. Muhammed didi ey Cibrîl ğarîbem
Ĝarîb-i bî-nevâ-yı bî-ğabîbem
183. Bilürsin görmemişem irelü yol
Çarındaşum ayağa dur delîl ol
184. Elemleme Celîl olur delîliñ
Çılur derdine dermân sen 'alîlîñ
185. Didi çün yüz çevirme ben ğarîbden
Hâbîbler döndürür mi yüz hâbîbden
186. Didi Cibrîl aña ey nîk-mağzar
Ne dim ben açmazam bundan öñe per
187. Eger uçsam tecellânıñ şu' â' ı
Yanar başdan ayağa perr ü bâli
188. Bu sözde ol iki dürr-i yegâne
Adı Refref melek oldı revâne
189. Hâbîbu'llâh'a gösterdi delîli
Yirişdireh Celîl'e tã ğalîli
- [10b]
190. Çademin sekizimci çarğa koydı
Şevâbit anıñ ile hoş-dil oldı
191. Benât-ı na'şlar açdı zebânı
Aña manzûm idüp na' t-ı nişânı
192. Yüzi nürına ğalî oldı Pervîn
Hümâyün itdi menbüş içre ferdîn
193. Nesr-i vâkı' çü oldı aña âğâh
Özini ayağına saldı nâ-gâh
194. Nesr-i tãyir çü gördi yüzi şem' in
Çü pervâne dolandı buldı lem' in
195. Temâşâ eyledi ol serv-i dil-cû
Buları görmesinden oldı hoş-ğû
196. Melâ'ik gördi kim eyler 'ibâdet
İderler dürlü dürlü Hağğ'a tã' at
197. Kimi ğamde kimi tehlîle me'mür
Kimi tesbîh içinde göñli mesrür
198. Kimi âh içre eyler nâle-i zâr¹⁹

- Kiminiñ gözlerinden jäleler bār
199. Didiler merḥabā ey ṣāh-ı sultān
Fedā olsun saña bu baş-ile cān
200. Eyā Aḥmed mübārek ola mi‘ rāc
Koyuldu ol mübārek başıña tāc
201. Olupdur ‘āşıkıñ ma‘ būd [u] Raḥmān
Fedā olsun saña cān-ile kurbān
- [11a]
202. Ucadur mertebeñ ey şeh kāmudan
Dile ümmetleriñ kırtar damudan
203. Seniñdür bu gice pervā-yı meydān
Seniñdür bu gice top-ile çevgān
204. Ne istersen dileğin ola maḳbūl
Ḥudā ‘ indinde sen maḳbūb-ı maḳbūl²⁰
205. Bu devlet kimseye olmaz müyesser
Seni Ḥaḳ enbiyāya kıldı server
206. Oradan dergehe kıldı ḥuzūrı
Ziyāde oldu göñliniñ sürürı
207. Yirişdi bir yire ḥālī mekāndan
Başından ‘ aql gitdi oldu cāndan
208. Ayağı ḥālī olmadı elinden
Teni hergiz ḥaber virmez dilinden
209. Tecerrüd bahrine ğark oldu medhūş
Başından ‘ aql gitdi oldu bī-hūş
210. Vücūdāt görđi kim taşra beyandır
Beyānı mümkün olmaz her zamāndır
211. Niçelik nicelik sıkımaz (?) oradan
Dimek cā’iz değıl noḳşān ziyāde
212. Ḥudā nā-gāh aña itdi nidānı
Yirine geldi gitmiş ‘ aql-ı cānı²¹
213. Didi aḥtardıķıñ maḳlūbıdum men
Temennā itdüğün maḳbūbıdum men
- [11b]
214. Men idim gice gündüz istedüğüñ
Göreydim bir cemālini didiğün
215. Çekerdiğ den-be-dem sen iştiyakım
Eyā bulduğ mı nār u ihtirāķım
216. Saña cān ile bilgil ‘ āşıkım ben
Saķın bilme beni sen özüñe gen
217. Ḥabībimsin çekerdim iştiyāķıñ
Dilerdim sen gibi miḥrābı tākıñ
218. Ḳamusıñ bendeniñ itdüm saña ḳul
Ne ḥācetler dilersen ola maḳbūl
219. Ke-ḥub maḳşūduña virdim edalar
Belāya eyledüm miñ miñ devālar
220. Dil açdı Muştafā ol dem Ḥudā’ya
Ki salma ümmetimi āh [u] vāya
221. Dutallar dā’imā kim rāh-ı ‘ işyān
Oları yarlığayup eyle iḥsān
222. Didi ki yā Muḥammed çekme ğamlar
Güneḳār ümmete fikr-i elemler
223. Saña ben ‘ āşık olcağ ey ḥabībā
Fedādur yoluña dünyā vü ‘ uḳbā
224. Adım ile çü bile yazdum adın
Ne istersen ḥuzūr ile murādın
225. Muḥammed bu kelāmdan oldu ḥoş-ḥāl
Ḥiṭāb itdi yine Aḥmed’e ol dāl
- [12a]
226. Ne ḳadar sen baña baḥsañ ḥabībim
Toḥ olmazsıñ cemālimden naşībim
227. Ḳayıdup da‘ vet it ḳullarımı sen
Behiştı anlara baḥş eyledim ben
228. Hemān emr oldu ol ṣāh-ı cihāna
İnüp düşdi serā-yı Ümmühān'a
229. Biliğ geldiği dem ıstıydı döşek
Aña iḥlāş idenler eylemez şek
230. Mamāsı didi mi‘ rāciñ mübārek
Ḥudā’dan kim saña munca tebārek
231. Orada yatdı ol gice o server
Şabāḥdan geldiler yanında her er
232. Didiler yer-be-yerden merḥabānı
Şenāya açdılar anlar lisānı
233. Buyurduğın Ḥudā’sı Muştafā’ya
Olara söyledi ser-tā-be-pāye

234. Didiler biz kulum sen şahımızsın
Karanğu gicemizde mahımızsın
235. Semādan indiren Kur'an Hudā'ya
Halil'e gönderen kurbān Hudā'ya
236. Kılan Mūsā idi beyzānı 'aķıl
İden ol Yūsuf'ı Ya' kũb'a hāşıl
237. Viren tũfāndan Nũh'a necātı
Kurtaran ğamdan Eyyũb-ı pāk-zātı²²

[12b]

238. Halil'e gösteren oddan gũlistān
Habibin eyleyen dergāha mihmān
239. Baĝışla cũrmũmũz 'afv eyle 'isyān
Behiştin biz faķire eyle ihsān
240. Eger ister isen oddan necātı
Muħammed rũhına gũnder şalātı
[fā' iātũn/fā' iātũn/fā' ilũn]
241. Ger dilersiz bulasız oddan necāt
'Işķ-ıla derd-ile eydũn eş-şalāt
242. Eş-şalāt ey Haķ ile iden kelām
Eş-şalāt ey ũmmete iden selām
243. Eş-şalāt ey şemsden nũri fũzũn
Eş-şalāt ey vaşfdan vaşfi birũn
244. Eş-şalāt ey baħr-i zehhār-ı 'ulũm
Eş-şalāt ey cũmle aşhābı nũcũm

Fİ BEYĀNİ VEFĀTİN-NEBĪ

Şalla'llāhu Te'ālā 'Aleyhi ve Sellem

- [mefā' ilũn/mefā' ilũn/fe' ũlũn]
245. Oħuyalum bu dem gũkcek fesāne
Ola kim yaşımız gözden revāne
246. O sultāna ki herkes aħıda kan
Olur maşşer ğuni derdine dermān
247. Yirişdi vahy-i Hay [ki] Cebra'il'e
Celil'den tā selām eyle halile
248. Dir ister mi ol dārũ'l-beķāyı
Hayātı tā ola Haķķ'a liķāyı

[13a]

249. Didi kim pādişāhım ol Hudā'dur

Hulũş-ı kalb-ile ħubbum liķādı²³

250. Ki herĝiz virmezem dil bu fenāya
'Azimet isterim dārũ'l-beķāya
251. Didi Cibril aña 'uķbā eyũdũr
Fenā dũnyā nedũr vīrān ħuyudur
252. Bu ğũftārı işitdũkde Peyĝamber²⁴
...yābı Hudā'dan oldu bihter
253. Mũheyyā eyledi 'uķbā burāķın
Mũsellem gũrdi dũnyādan firāķın
254. Bu sũzden ol Peyĝamber oldu ĝiryān
Yaķayup başladı aşhāba her yan
255. Ki sen maĝfũrsın ğam çekmeĝin ne
Sinede ħũn toħımın ekmegĩn ne
256. Didi kũrũm benim ũmmetlerimdũr
Ki terk-i 'āşĩ-yi sũnnetlerimdũr
257. Buyurdu geldiler cũmle ekābir
Ki ħazret 'Āyişe evinde ħazır
258. Du'ālar anlara eyledi Maħmũd
Ki ħıfz itsũn sizi ol Hayy-ı Ma' bũd
259. Yine ğũftārını itdi mũkerrer
Baña 'uķbā evi oldu muķarrer
260. Sizi tapşururum Perverdĩĝar'a
'İbādet eyleyin ol Kirdĩĝar'a

[13b]

261. Benũm şer'imi elden koymayasız
Ki maħrũm-ı şefā'at olmayasız
262. Bu sũzden oldılar bunlar perişān
Ķamusı her taraftan itdi eĝān
263. Didiler kim ide ĝasl-ı şerifin
Nice mekfũn idek cism-i laķifin
264. Ne yirde ħāķırın hem defne rāĝıb
Namāzın kılmaķa kimdũr mũnāsib
265. Didi kim ehl-i bey(i)t akrebimdir
Mezārım bu vaķanda maţlabimdir
266. Keřinim eyleyin eĝin libāsım
Ķazāya şabr idũn dutmaĝ ki yasım
267. İdũn ħabrim mũheyyā tā cenāzım

- Bilîğ evvel kıılır Cibrîl namâzım
268. Pes andan soğra cümle hûr [u] ğılmân
Kılurlar def^ç a def^ç a ehl-i ^ç irfân
269. Didi ki kabrimi idiñ ziyâret
Ziyâret olmış idi aña ^ç âdet
270. Hemân-dem bir maraž oldu hüveydâ
Teğayyür buldı sanki mişl-i hayvâ
271. Hâbîbe ol maraž itdi eşerler
Teni bulmadı rûhundan haberler
272. Şahâbe düşdiler çok ıztırâba
Yitürdiler fiğâmî âfîtaba
- [14a]
273. Marîzi oldu şiddetlü hâlîliñ
Şabûr oldu belâsına hâbîbiñ
274. Duruban Fâtîma geldi hırâmân
Babasın gördi hâli oldu hayrân
275. Hâfî ol Fâtîma'ya itdi güftâr
Gözinden yaş ağıtdı oldu ğam-h^çâr
276. Dağı anıñla itdi bir tekellüm
Sevindi geldi gösterdi tesellüm
277. Tefahhuş itdiler andan bu hâli
Cevâb itdi olara lâ-ubâli
278. Didi baba cigerim oldu büryân
Anıñ aḥvâline men ağlarım çan
279. Didi kim Fâtîma şabr it bu hâle
Gözinden tökme yaşın mişl-i jâle
280. Yaşın silgil benim çün dutma yası
Behişt içre nisâlar kedḥudâsı
281. Çamudan irelüsüñ seḡ baña yâr
Elem sindürme göñlüm ey vefâdâr
282. Çeküp âh eyledükde nâle feryâd
Sevindim bu haberden hûb-ı dil-şâd
283. Hâbîb eytdi meni dutuñ durayım
Şahâbe yüzlerin bir kez göreyim
284. Anıñ geldüğini aşhâbe gördi
Durup çarşusına yüğrük yüğürdi
- [14b]
285. Cemâ^ç atle o dem kııldı namâzı
Orada yad kııldı bî-niyâzı
286. Olara eyledi çok çok ^ç azîmet
Ki sünnet işlediñ dutuñ şerî^ç at
287. Görürsüz kim bugünde ḥaste-em ben
Amân olmañ Ḥudâ'dan el-amân gen
288. Hem aldanmañ bu dünyâyâ fenâdır
Nedür dünyâ bilîğ ^ç uḡbâ beḡâdır
289. Nidâlar kııldı ḥalka ol vefâdar
Disün her kimseniñ bende ḥaḡı var
290. İştîdükde nidânî çavm elfâz
Biri durdı didi bir dirhemim var
291. Buyurdu ki idiñ anıñ edâsın
Yine evvelki tek gütdi şadâsın
292. Nidâsı yitdi bu başdan o başa
Ayağa durdı yirinden ^ç Ukâşe
293. Baña urduñ diyü bir tâziyâne
Anı göñlümde dutdım ben nihâne
294. Didi dur imdi benden ḥaḡḡıñı al
Benimle âḥiretde eyleme kâl
295. O kırmanca o dem yollandı Selmân
Yola düşdükde itdi âh-ı efğân
296. Gelüp Selmân üve virdi selâmı
Olara söyledi cümle kelâmı
- [15a]
297. Ḥasan ile Ḥüseyn oldu revâne
Hemân Selmân elinde tâziyâne
298. Çaçırdılar didiler ey ^ç Ukâşe
Niçün raḡm eylemezsin çanlı yaşa
299. Amân urma babama tâziyâne
Yaşıla ^ç âlemi virüñ tûfâna
300. Anı incitme kırmacıñ bize ur
Ne lâyıḡ tâziyâne cism-i pür-nür
301. Didi ḥazret o iki hûb yâre
Günehsizden kışâş almaḡ ne çâre
302. ^ç Ukâşe didi çün urdun beni sen
Yaḡıñ bil ol zamân ^ç uryân-idim ben

303. Çıkarup rahtını gösterdi mihri
Yügürüp öpdi ol gün kimi mühri

304. Didi kim bu idi senden temennā
Ražinā min ‘ aṭāke min ke ‘ annā

305. Yirişdi ehl-i beyte bu maḳālāt
Ḳamusı itdiler andan delālāt

306. O demde düşdi minberden o sultān
Semādan oldı Cebrā‘ il ḥırāmān

307. Didi ki yā Muḥammed o vücūdı
Saḡa gönderdi benden çok dürüdi

308. Didi anı özime yār kıldım
İki işde anı muḥtār kıldım

[15b]

309. Beḳā ister ise virsün fenānı
Fenā ister ise ḳoysun beḳānı

310. Didi tapşurmuşam emrim Ḥudā’ya
Beḳāya yön göre yāḥūd fenāya

311. Marīzi ol ḥabībiñ itdi şiddet
Mübārek cismine hem irdi zaḥmet

312. Oḥudı eş-şalāt anda Bilāl’i
Çaḳırdı ol ḥabībi zü'l-celālī²⁵

313. Didi rencūr-ı bīmāram perīşān
Olupdur Fāṭıma üstümde giryān

314. Yirişdür benden aşḥāba selāmı
Ebübekr olsun anlaruñ imāmı

315. Ḥabību'llah ki gönderdi Bilāl’i
Şaḥābe içine saldı melālī

316. Çü döndi miḥraba Bübekr fi'l-ḥāl
Ferāğat guşşasında oldı çün dāl

317. Başından gitdi ‘ aḳlı oldı ḥayrān
O ḥāle cümle aşḥāb itdi efğān

318. Didi yā Fāṭıma bu niçe ḡulḡul
Olupdur nāleden sergeşte bülbül

319. Didi kim yā baba aşḥāb aḡlar
Cigerin her biri ḥün-ile daḡlar

320. Yine aşḥablara oldı imāmı
Ebübekr'e o dem uydu tamāmı

[16a]

321. Didi görsem gerek anlar yüzini
Diyem bir bir vaştyyetim sözümi

322. Dayaḡ oldı ‘ Āli ol nīk-nāma
Yirişdi mescide uydu imāma

323. Namāzdan fāriḡ oldı cümle aşḥāb
Didi va‘ zı zülālden itdi sīr-āb

324. Dutuñ terk eylemeyüñ sünnetimi
Dutarım rüz-ı maḥşer ümmetimi

325. Vedā‘ laşup o da oldı revāne
Ki gördi Faṭma aḡlar yana yana

326. Didi aḡlama sil yaşıñ gözinden
Melekler aḡlaşur şekker sözinden

327. Çaḳırınñ siz iki körpe uşaḳı
Bu ḥaste cānımñ anlar dayaḳı

328. Varup çaḳırdılar ol iki māhı
Görüp yüḡrişdiler ol pādīşāhı

329. Didiler ey baba reñḡiñ şolupdur
Anamız ḥün-ile ḡamḡiñ olupdur

330. Ne olup olmasın ḥālī perīşān
Ola bu cānımız yoluña ḳurbān

331. Didi baḡıñ doyınca siz yüzime
Ḳulaḡ asıñ eyā dürli sözime

332. Babañız ḳoymaḡ ister bu fenānı
Fenādan ḳoymasa bulmaz beḳānı

[16b]

333. Bu ḥalde indi gökden Cebrā‘ il’i
Getürmişdi yanınca ‘ Āzra ‘ il’i

334. Celil eyler didi çok çok selāmı
Diyir ne ister ol ḥayrül-kelāmı

335. Didi andan dilerem ümmetimi
Duta anlar benim bu sünnetimi

336. Ḳayıtdı ol dem Cebrā‘ il Celil’e²⁶
Yine gitdi selam[a] ol ḥālīle

337. Didi olsun Resül’üñ ḥātırı hoş
Behiştim ümmetine eylerim nüş

338. Murādım bu idi didi Ḥudā’dan

Ne ğamdır naql kılmağ bu fenādan

339. İşikte durmuş idi cān türācı
Çağırdı şāhib-i sulţān-ı tācı
340. Didi ol Fāţıma ey merd kimsen
Ne yirdensin ki ismiñ bilmezem ben
341. Didi A^c rābi'yem izniñ talebdır
Ki mağşūdım benim āli-nesebdır
342. Didi babamıñ aĥvāli perīşān
Gice gündüz iderem zār [u] efgān
343. Babası ĥāli oldu bu ĥaberden
Ĥaber sordı kızından bu eşerden
344. Didi durmuş ĥapuda bir ^c Arābī
Çağırdı ehl-i beytiñ bü'l-adābı

[17a]

345. Marazından ĥaber ister o dil-cū
Vir iz(i)n olsa ger girrem içerü
346. Didi şanduñ mı ol kes bir ^c Arab'dur
Nebīden ğayrıya bil pür-ğazabdır
347. Atalardan analardan uşākı
Ayırur merg-i sāğarla bu sākī
348. Nice nevres civānı kıydı şimşād
Niçeleri olur me'yūs [u] nā-şād
349. Adı cān alıcı girsün içerü
Getürme göñlüne sen ğuşşa ĥayku
350. Ķapu açıldı girdi içerüye
Taĥıyyāt eyledi ol māh-rūya
351. Didi kim ne işe geldiñ beyān it
Ne sırruñ var ise dilde ^c ayān it
352. Didi kim gelmişem kıllam ziyaret
Çü rūĥuñ almağa virseñ icāzet
353. Didi Ĥağ'dan dilerem ümmetim men
Olara virme zaĥmet ey melek sen
354. Nağar kıldı Muĥammed āsumāna
Semādan oldu Cebrā³il revāne
355. Didi virdi selām ol Ĥayy-ı Ma^c būd
Ne isterse dileği oldu mevcūd²⁷
356. Tamām itdükde Cebrā³il sözini

Şāĥābe saruya dutdı yüzini

[17b]

357. Olara bir vaşıyyet itdi ta^c līm
Ĥudā'ya cān-ı pākin kıldı teslīm
358. Şāĥābe gözlerinden tökdi ĥan yaş
Göge çıĥdı şadālar oldu pür-ĥāş
359. Didi ol Fāţıma baba n'olupsın
Beni tenhā ğarīblikde ĥoyupsın
360. Baba terk eyleme bi'llah diyārı
Yüzüñsiz bulmanam hergiz ĥarārı
361. Bu derde niçe şabr idem ne çāre
Olupdur cigerim pes pāre pāre
362. Gice gündüz Ĥudā emrinde ĥā³im
Dili zıkr eyleyen Allāh'ı dā³im
363. Ķadine geymeyen gökçek libāsı
Kime ben ağlayalum bile yası
364. Ĥaşır üzre olan her dem mezākı
Ķarārım gitdi ey çeşmim çerāğı
365. Gözüñ aç gör kıziñ ĥāli n'olupdur
Ķamıñdan gül kimi rengim şolupdur
366. Ĥüseyn ile Ĥasan ĥan yaş tökeller
Sinede ĥün-ı ğam toĥmın ikeller
367. Meger raĥm eylemezsin bu uşāka
Ne yatmışıñ baba durgil ayağa
368. Ķarībem raĥm kıll ben bī-nevāya
Niçün salduñ beni bu āh [u] vāya

[18a]

369. Penāhım melce³im ümmīd-ğāhım
Melāzım kıble-ğāhım dest-ğāhım
370. Dil oldu fūrĥatinden bī-ĥarārī
Beni tenhā burada ĥoyma bārī
371. ^c Azīzler yoĥ bu dünyā i^c tibārī
O dünyāya idiñ²⁸ sa^c y iĥtiyārī
372. Yaşayup bir kişi efgūn [u] bisyār
Aparur ol kesi toprağa ğaddār
373. Ki herkes geydise gökçek libāsı
Olur āĥir kefeni ağ libāsı²⁹

374. Günâhlar itmişük ‘ışyânımız çoh
Hudâ emrinde hem noğşânımız çoh

375. Gelün kim şıdık-ı dilden ağlayalum
Cigeri âh odıyla dağlayalum

376. AHUDAĞ gözümüzden kanlu yaşı
Ola kim bağrumuzun tâze yaşı³⁰

377. Du‘âlar eyleyün Perverdigâr’a
Du‘âdan gayrı yok çäre ne çäre

378. İLÂHİ hürmetiyçün ol Hâbîb’iñ
İlâhî ‘izzetiyçün ol Celîl’iñ

379. Ebübekr [ü] ‘Ömer ‘Osmân haqıyçün
‘Aliyy-i şâh-ı merdân gayretiyçün

380. İLÂHİ zât-ı pâkiñ hürmetiyçün
Hudâ’yâ bâb-ı hâkiñ hürmetiyçün

[18b]

381. İLÂHİ ol melekler hürmetiyçün
Melekler hem felekler hürmetiyçün

382. GÜŞÂD it yüzimize doğru râhı
Bize ihsânı kıl ‘afv it günâhı

383. Bi-ğAĞĞ-ı Muşafâ vâ ehl-i beyti
Kerem eyle bize yön gör behiştı

384. ‘Aliller derdine gönder devâlar
Marîzler şadrına gönder şifâlar

385. HUDÂ’yâ MÜZnİB’iñ çokdur günâhı
Bağışla pâdişâlar pâdişâhı

386. Diyeni yazanı kulağ asanı
Çamusın yarlığa hem oğuyanı

[fâ‘ ilâtün/fâ‘ ilâtün/fâ‘ ilün]

387. Oğuyanı yazanı diñleyeni
Rağmetiñle yarlıkagil yâ Ğanî

388. Ger dilersiz bulasız oddan necât
‘Işğ-ıla derd-ile eydüñ eş-şalât

389. EŞ-ŞALÂT ey ma‘ den-i esrâr-ı dîn
EŞ-ŞALÂT ey mahrem-i ‘ayne'l-yağîn

390. EŞ-ŞALÂT ey dîn-i İslâm’iñ şehi
EŞ-ŞALÂT ey ‘âlemiñ şâhen-şehi

391. EŞ-ŞALÂT ey HAĞ te‘âlâ rağmeti
Ey çeken ümmet yolında zağmeti

392. EŞ-ŞALÂT ey hâtem-i peygamberân
EŞ-ŞALÂT ey şâfi‘ -i her dü cihân

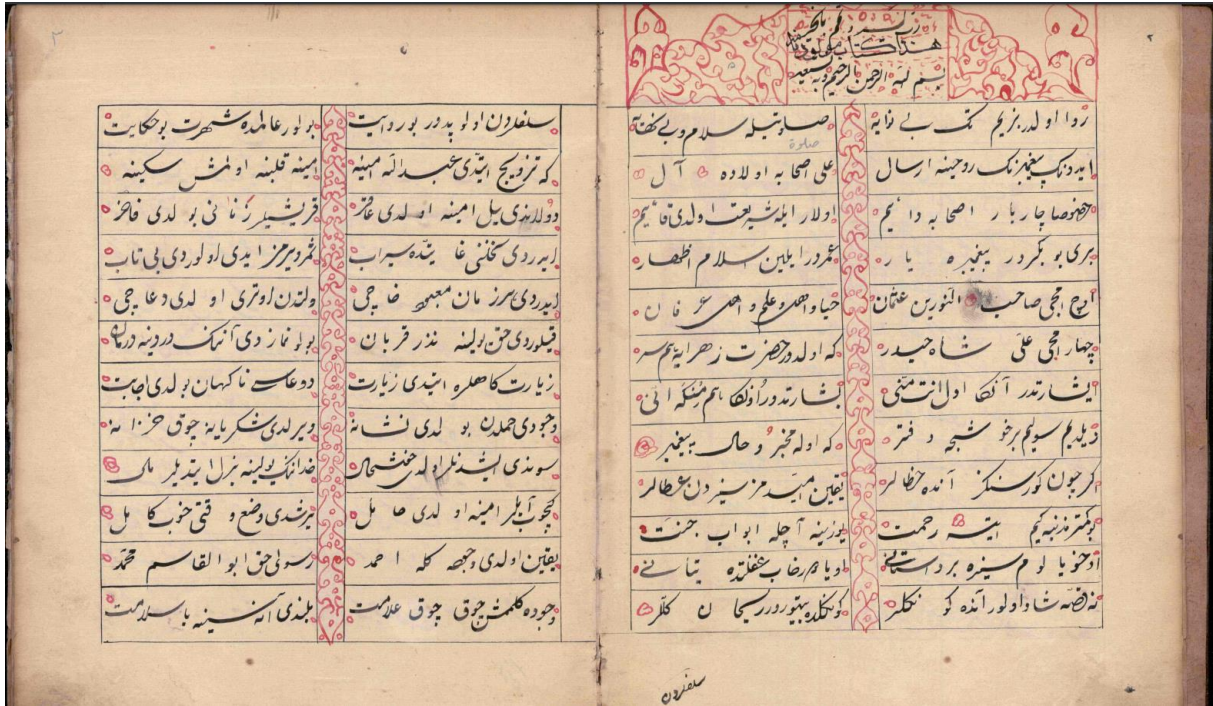
[19a]

[mefâ‘ ilün/mefâ‘ ilün/fe‘ ülün]

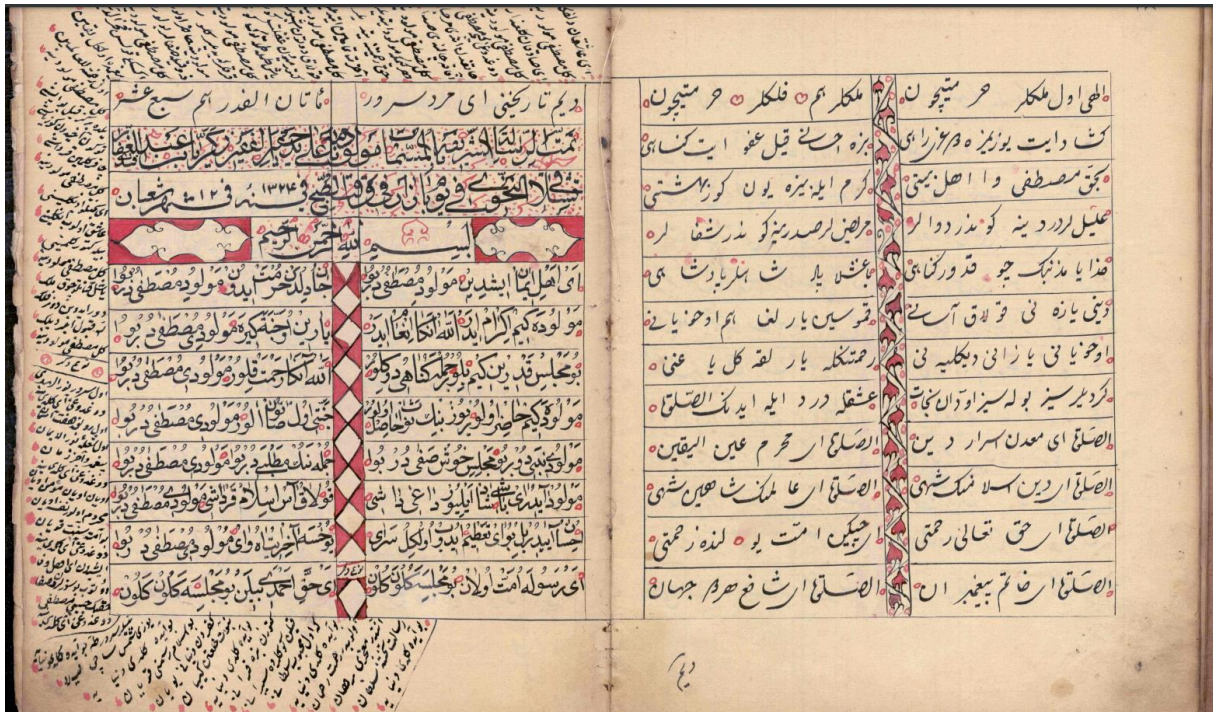
393. Diyem târihini ey merd-i server
Mi’etân elfdir hem seb‘ a ‘aşer

*Temmetü'r-Risâletü's-Şerîfe Bi'l-Müsemmât
Mevlûdu'n-Nebî ‘alâ-yedi hağîri'l-fağîr
Zekerıyyâ bin ‘Abdu'l-ğaffâr Efendi Kışlakî
En-Nuğuvî fî-yevmi bâzâr fî vağti's-şubğ fî
sene 1324 fî 12 şehri Şa‘bân.*

EK: Müznib Mevlidî'nden Örnek Sayfalar



Müznib Mevlidî'nin ilk sayfaları (2b-3a).



Müznib Mevlidî'nin son sayfaları (18b-19a).

Sonnotlar

- ¹ Bk. www.yazmalar.gov.tr/eser/risaletul-efvac/2715 (ET: 16.10.2022)
- ² Bk. <https://dijital-kutuphane.mkutup.gov.tr/tr/manuscripts/catalog/details/332144?SearchType=2> (ET: 16.10.2022)
- ³ *Müznib Mevlidî*'nden verilen örneklerde, burada olduğu gibi, yay parantez içinde, yazının ekinde bulunan metindeki beyit numaralarına atıf yapılmıştır.
- ⁴ “muḥbir-i” yazmada “muḥbir ü” şeklindedir. “Peygamber” kelimesinde vezin bozulmaktadır.
- ⁵ “selam-ı” yazmada “selam u” şeklindedir.
- ⁶ “selam-ı” yazmada “selam u” şeklindedir.
- ⁷ Mısradaki yer alan "ehl-i 'ilm" ibaresi yazmada "ehl ü 'ilm" olarak kayıtlıdır.
- ⁸ Hz. Peygamber'in Hz. Ali'ye söylediği rivayet edilen söz. "Ya Ali! ente minni ve ene mink. Sen benden, ben senden bir parçayım. Herkes bunu bilir."
- ⁹ “muḥbir-i” yazmada “muḥbir ü” şeklindedir. “Peygamber” kelimesinde vezin bozulmaktadır. “Peygamber” okunsa vezin düzelmektedir.
- ¹⁰ “Ziyâretgâhlara” kelimesi özellikle yaklaşma hal ekiyle yazılmıştır.
- ¹¹ Buradaki “onikinci” anlamındaki "onikimci" kelimesi özellikle bir dil özelliği olarak mim ile yazılmıştır.
- ¹² Mısradaki veznin doğru çıkması için “ağ” kelimesinin medli okunması gerekmektedir.
- ¹³ Yazmada “medhin kitâbı” olmakla birlikte doğrusu “medhiñ kitabın” olmalıdır.
- ¹⁴ Bu mısradaki geçen bir dağ adı olan "Hıra" kelimesi "Hıra" şeklinde ötreli olarak kaydedilmiştir.
- ¹⁵ Her ne kadar “salla’llahu aleyhi ve sellem” yaygın şekli ise de burada yazmada “salla’llahu aleyhi’s-selâm” şeklinde yazılmıştır.
- ¹⁶ “kaçıkdı” kelimesi yazmada “kaçıtdı” olarak kayıtlıdır. Ancak anlam ve kafiyece “kaçıkdı” olmalıdır.
- ¹⁷ “şürîde”, yazmada elifle “şür ide” gibi yazılmıştır.
- ¹⁸ O, kulunu gece yürüten Sübhan bütün noksanlıklardan münezzehtir... *Kur’an*, İsra, 1.
- ¹⁹ Bu mısradaki tamlama atıf vavı anlamında olmalıdır.
- ²⁰ Bu mısradaki tamlama atıf vavı anlamında olmalıdır.
- ²¹ Bu mısradaki tamlama atıf vavı anlamında olmalıdır.
- ²² Bu mısradaki vezin kusuru bulunmaktadır.
- ²³ Bu beyitteki bildirme eklerinin yazımında yahut bazı iyelik eklerinin yazımında görülen ve tutarsızlık olarak düşünülebilecek bazı farklılıkların sebebi, tek nüsha olan eserdeki yazıma birebir uyulmasıdır. Müstensih tarafından ekteki ünlü belirtilmişse mecburen ona uyulmuştur.
- ²⁴ Bu beyitte ve bundan iki beyit sonra geçen Peygamber kelimesinde vezin bozulmaktadır. Kelime Peygamber olarak okunursa bu sorun ortadan kalkar.
- ²⁵ Bu mısradaki bulunan "habibi" kelimesi yazmada "habib ü" şeklinde kayıtlıdır.
- ²⁶ Mısradaki vezin bozuktur. Şu şekilde olursa düzelir: “Çayıtd’ol dem[de] Cebrâ’il Celîl’e”
- ²⁷ Bu mısranın sonunda önce "makkûl" kelimesi yazılmış, daha sonra muhtemelen bu kelimenin kafiyeyi bozduğu farkedilerek dizinin üzerine "mevcûd" kelimesi ilave edilmiştir. Mevcûd kelimesi kafiyece metne daha uygun olduğundan burada o tercih edilmiştir.
- ²⁸ Burada "idiñ" kelimesi yerinde yazmada önce "anıñ" yazılmış, daha sonra bu kelimenin üzerine "idiñ" kelimesi ilave edilmiştir. "İdiñ" kelimesi metne anlamca daha uygun olduğundan o tercih edilmiştir.
- ²⁹ Bu beyitte kafiye yoktur. Sadece redif vardır.
- ³⁰ Bu dize sonunda bulunan "yaşı" kelimesi manaca beyte çok uygun değildir. Bu kelimenin "başı" olması daha uygundur. Muhtemelen burada bir yazım yanlışlığı söz konusudur.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Prof. Dr. Mustafa ERDOĞAN

Diğer Yazarlar / Other Authors: Ahmet GÜRBÜZ

Yazar Katkı Oranı Beyanı/Author Contribution Rate: Araştırmacılar çalışmaya eşit oranda katkı yapmışlardır.

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazarlar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkilerinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmalarının olmadığını beyan etmişlerdir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazarlar bu makalede “Etik Kurul İzni”ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazarlar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmişlerdir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

MUHAMMED ES'AD DEDE'NİN ŞERH-İ MESNEVÎ'DE REFERANS ALDIĞI KAYNAKLAR

The Sources that Muhammed Es'ad Dede Takes as Reference in His Commentary



Doç. Dr. Mehmet Nuri ÇINARCI

Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi, Van, Türkiye. mehmetnuriedb@gmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
11.10.2022

Kabul/Accepted:
05.12.2022

Sayfa/ Page:
24-40



Öz

Mevlânâ'nın *Mesnevî-i Ma'nevî*'si Türk kültür hayatında toplumun her kesiminden insanların iltifatına mazhar olmuş nadir eserlerden biridir. Esas gayesi tasavvuf adabının gerektirdiği dünya görüşünü salıklere aktarmak olan Mesnevî, anlatım katmanları itibarıyla zahiri yönünden ziyade batını yönü ağır basan bir yapıttır. Mesnevî'nin bütün yönleriyle toplum tarafından anlaşılmasını gaye edinen şerh geleneği, XV. yüzyılda başlamış ve günümüze kadar halen devam etmektedir. Şarihin dünya görüşü, kültürel alt yapısı, tarikat mensubiyeti ve Mesnevî'ye yaklaşım tarzına göre farklılık gösteren Mesnevî şerhleri, izah esnasında yararlanılan kaynaklar bakımından da kayda değer bir niteliğe sahiptir. İlk Mesnevî şerhinden başlayarak şarihlerin başta dinî ve tasavvufî kaynaklar olmak üzere lügat, gramer, din dışı şiirler ile tarih ve biyografi gibi birçok kaynaktan yararlandıkları görülür. XIX. yüzyıl şarihlerinden Muhammed Es'ad Dede'nin Mesnevî Şerhi'nde yaklaşık ellinin üzerinde kaynak kullanması bu hususta dikkatleri celp etmektedir. Muhammed Es'ad Dede, gerek almış olduğu iyi eğitim gerekse kitaplara düşkün oluşundan kaynaklanan araştırmacı kimliğinden dolayı şerhinde kaynak yelpazesini geniş tutmuş ve farklı alanlarda yazılmış birçok kitaptan yararlanmıştır. Bu çalışmada evvela Türkçe Mesnevî şerhlerinde kaynak kullanımı ve Muhammed Es'ad Dede'nin entelektüel kimliği ile bu kimliğin şerhine nasıl yansdığı üzerinde durulacaktır. Akabinde şarihin şerhinde tespit edilen kaynakların genel bir tasnifi yapılarak bu kaynakların istifade edilme yönleri ile ilgili bilgi verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Mesnevî Şerhleri, Kaynak Kullanımı, Muhammed Es'ad Dede, Kaynak Tasnifi.

Abstract

Mevlânâ's *Mesnevî-i Ma'nevî* is one of the rare works that has been complimented by people from all walks of life in Turkish cultural life. Masnavi, whose main purpose is to convey the world view required by mysticism to the devotees, is a work that outweighs its esoteric aspect in terms of its layers of expression. The tradition of commentary, which aims to understand *Mesnevî* by the society with all its aspects, started in the 15th century and still continues until today. *Mesnevî* commentaries, which differ according to the commentator's worldview, cultural background, sectarian affiliation and approach to Mathnawi, are also noteworthy in terms of the sources used during the explanation. Starting from the first *Mesnevî* commentary, it is seen that the commentators benefited from many sources such as primarily religious and mystical sources, lexicon, grammar, non-religious poems, history and biography. The fact that Muhammed Es'ad Dede, one of the 19th century commentators, used more than fifty sources in his Mathnawi Commentary attracts attention in this regard. Muhammed Es'ad Dede, due to the good education he received and his researcher identity due to his fondness for books, kept the range of sources in his commentary wide and benefited from many books written in different fields. In this study, firstly, the use of resources in Turkish *Mesnevî* commentaries and the intellectual identity of Muhammed Es'ad Dede and how this identity is reflected in his commentary will be discussed. Afterwards, a general classification of the sources identified in the annotation of the commentator will be made and information will be given about the ways of using these sources.

Keywords: Mathnawi Commentaries, Use of Sources, Muhammed Es'ad Dede, Classification of Sources

Atıf/Citation: Çınarcı, M. N. (2022). Muhammed Es'ad Dede'nin şerh-i mesnevî'de referans aldığı kaynaklar, *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(8), 24-40

Bu çalışma 25-28 Eylül 2019 tarihinde Van'da yapılan "I. Uluslararası Türkoloji Araştırmaları Sempozyumu"nda sunulan bildirinin genişletilmiş halidir.

Giriş

Edebi eserlerin izahına yönelik yapılan şerhler, Klasik Türk edebiyatında önemli bir yer tutar. Tarihsel süreçte dinî tasavvufî ya da edebî bir eseri şerh etme ihtiyacı genellikle anlaşılması güç olduğuna inanılan metinlerin hedef kitle tarafından daha iyi anlaşılmasına yönelik yapılan faaliyetlerle ortaya çıkmıştır. Aslında bir bakıma Müslüman coğrafyada *Kur'an-ı Kerim*'in açıklanmasına dayanan tefsirler, İslam medeniyetine mensup toplulukların kültürel hayatlarına dinî, tasavvufî ve edebî eserlerin şerhleri şeklinde yansımıştır. Şerh yapma ihtiyacının hissedildiği metinler “başta temel hadis ve fıkıh kitapları olmak üzere esmâ-i hüsnâ ve dua mecmuaları, akâidle ilgili eserler, hilye-i nebilî vb. çok sayıda dinî telifâtın yanı sıra dil, gramer ve astronomi sahalarında yazılmış eserlerden meydana gelmektedir (Ceylan, 2000, s. 20). Şerh yapılan eserlerin başında her ne kadar dinî metinler gelse de İslam kültüründe dinî ve edebî metinlerin yanı sıra felsefe, tıp, mantık ve belagat gibi ilimlerle ilgili nesir veya nazımla kaleme alınmış metinler de şerh edilmiştir.

Klasik ifadeyle şarihin şerhini yazma amacı genellikle esas alınan metni daha iyi anladığı gayesiyle ortaya çıkar. Tabii şarihin bu anlatım esnasında hitap ettiği kişiler tarafından daha iyi anlaşılması şerhin kıymetini bir kat daha arttırmıştır. Şerh ettiği metne hâkim olamayan yani bir bakıma yerinde tespit yapamayan şarihlerin başka şarihler tarafından eleştirildikleri görülür. Şerh edebiyatında *Mesnevî* dışında en çok şerh edilen metinler, Farsça klasikler olarak adlandırılan *Gülistân*, *Bostân*, *Mantiku't-tayr* ve *Hâfiz Divanı*'dır. Bunun yanında Niyazî-i Mısrî ve Yunus Emre gibi tanınmış mutasavvıfların bazı Türkçe şiirlerinin de şerh edildiği, hatta kimi şarihlerin önce şiiri söyleyip sonra kendi şiirlerini şerh ettikleri bile görülür (Güleç, 2008, s. 137). Bu bakımdan yerli ve yabancı el yazması kütüphanelerde özellikle Osmanlı döneminde kaleme alınmış yüzlerce şerh metni mevcuttur. Edebiyatımızda Arapça ve Farsça yazılmış metinlere yapılan şerhlere bakıldığında bu şerhlerin esas aldıkları metinlerin yazılışlarına göre divanlar, dini-ahlaki-didaktik eserler, lügatler ve muhtelif nazımları esas alan şerhler (Yılmaz, 2007, s. 278-289) şeklinde dört ana grupta toplandıkları görülür.

Yukarıda isimleri zikredilen eserler içerisinde hiç şüphesiz Mevlânâ'nın kaleme aldığı *Mesnevî*'nin müstesna bir yeri vardır. “1260-1267 yılları arasında kaleme alınan eserin yazılışının üzerinden tam 749 yıl geçmesine rağmen *Mesnevî*'nin tamamını kapsayan Türkçe şerh sayısı, bugünkü tespitlerle altıdır. Öte yandan *Mesnevî*'nin bir bölümüne ve şarih tarafından seçilen kimi beyitlerin şerhine dayalı şerhler de işin içine katıldığında bu sayı kırkın üzerine çıkmaktadır.”(Özdemir, 2016, s. 465). Anadolu insanı tarafından bu denli teveccüh gösterilen bir eserin hemen hemen her yüzyılda farklı şarihler tarafından şerhlerinin yapılması gayet olağan bir durumdur. Tabii şerh edilen metin *Mesnevî* gibi iç içe geçmiş anlam katmanlarına sahip bir eserse şarihin işi bir kat daha zorlaşmaktadır. Nitekim böyle bir metni şerh edebilmek için birçok ilme vakıf olmak ve özellikle şerh edilecek metnin yazıldığı dili çok iyi bilmek gerekmektedir.

Metni, okuyucusuna daha anlaşılır bir şekilde sunma iddiası taşıyan şarihin ilk hareket noktası hiç şüphesiz referans olarak seçtiği kaynaklardır. Çünkü sadece *Mesnevî* değil İslam ve tasavvuf merkezli herhangi bir eserin izahı için *Kur'an*, hadis, kelam, fıkıh, belagat, gramer vb. konular hakkında malumat sahibi olmak icap eder. Bu yüzden Osmanlı döneminden günümüze kadar yapılan *Mesnevî* şerhlerinde şarihlerin farklı konularda yazılmış birçok kaynaktan istifade ettikleri görülmektedir. XIX. yüzyılın önemli *Mesnevî* şarihlerinden Muhammed Es'ad Dede'nin de *Şerh-i Mesnevî* adlı eserinde farklı birçok bilim dalında kaleme alınmış kaynaklardan yararlandığı görülür. *Kur'an-ı Kerim*'de yer alan ayetler, Hazreti Peygamber'in sarf ettiği sözlerden müteşekkil hadisler, tefsir kitapları, Arapça ve Farsça sözlükler, tasavvufî eserler ile farklı müellifler tarafından yazılmış olan *Mesnevî* şerhleri şarihin müracaat ettiği kaynaklardan sadece birkaçıdır.

1. TÜRKÇE MESNEVÎ ŞERHLERİNDE KAYNAK KULLANIMI

Muhammed Es'ad Dede'nin şerhinde kullandığı kaynaklar ve bu kaynakların nasıl bir tasnife tabi tutulacağına geçmeden önce klasik Türk edebiyatında kaleme alınan *Mesnevî* şerhlerinde kaynak kullanımının nasıl bir seyir izlediğine dair genel bir bilgi verilecektir. Yazın literatüründe tarih boyunca anlaşılması zor olan metinlerin devrin entelektüel kimliğine sahip aydınlar tarafından izah edilmeye çalışıldığı bilinen bir gerçektir. Bu izah edilme gayreti genellikle hedef metnin zor anlaşılacak bir yapıya sahip olması ve metnin açıklanmasıyla birçok kişi tarafından anlaşılacağı gayesiyle ortaya

çıkarmak. Esasen bu anlaşılma faaliyetini şerhlerin teşekkülünden çok daha öncelere götürmek mümkündür. *Kur'an-ı Kerim*'in nüzulundan sonra onun toplum katında daha iyi anlaşılması için tefsirler yazılmıştır. Tefsirlerde çoğunlukla surelerde, ayetlerde geçen ve ancak erbabının iyi bildiği, umumun tam olarak haberdar olmadığı mühim noktalar izah edilmeye çalışılır (Kılıç, tarihsiz, s.363).

Bu açıdan Kur'an tefsirlerinin özellikle izah hususunda şerhlere kaynaklık ettiğini söylemek mümkündür. Hatta müfessirlerin de *Kur'an-ı Kerim*'i izah etmek için çeşitli kaynaklara başvurdukları bilinmektedir. Nitekim tefsir erbabı geçmişten bugüne kadar tefsir türlerini rivayet tefsiri ve dirayet tefsiri şeklinde iki başlık halinde ele almışlardır. İlk başlığın hareket noktasını yani bir anlamda kaynaklarını Kur'an-ı Kerim, Hazreti Peygamber'in sünneti, sahabe ve tabiunun sözleri teşkil etmektedir. Rivayet tefsiri kaynakları bize ayetlerin manalarını, kıraat vecihlerini, muhkem ve müteşabih olanlarını nüzul sebeplerini, nasih ve mensuhu bildirir (Bilmen, 1961, s. 109). İkinci başlık yani dirayet tefsirinin kaynakları ise Arap dili ve edebiyatı, dini ve felsefi ilimler ile çeşitli müspet ilimlerden müteşekkildir. XIV. yüzyılın önemli müfessirlerinden Bedreddin-i Zerkeşi, tefsir kitabı olan *el-Burhân fi 'Ulûmi'l-Kur'an* adlı eserinde tefsir esnasında müracaat edilmesi gereken kaynakları şöyle sıralamaktadır:

-Resulüallah'dan nakl olunan tefsir. Bu tefsirde zayıf ve uydurma tefsirlerden sakınmak gerekir.

-Sahabe sözü. Resulüallah'dan sonra Kur'an'ı en iyi anlayanlar onlardı. Çünkü onlar Peygamber ile birlikte bulunmuşlar ve ayetlerin nüzulünü müşahade etmişler, hatta olayları bizzat yaşamışlardır. (Tabiun'un tefsiri hakkında ihtilaf olduğu için Zerkeşi, bu hususta sadece farklı görüşleri anlatır ve Tabiun'un tefsirini müstakil bir kaynak olarak değerlendirmez.)

-Arap dili. Kuşkusuz, Kur'an Arap dili ile inmiştir. Dolayısıyla onu Arap dili ve edebiyatı ile tefsir etmek caizdir.

-Lafzın manasından ve yüksek seviyede din bilgisinden yararlanılarak yapılan tefsir (Gümüş, 1990, s. 29).

Görüldüğü gibi şerhe kaynaklık eden tefsirlerde de müfessirler ayetlerin izahı için birçok kaynağa müracaat etmişlerdir. Diğer taraftan didaktik içerikli olduğu halde izah gibi bir gayesi olmayan *Mesnevî*'de dahi Mevlânâ'nın değişik kaynaklardan yararlandığı görülür. Mevlânâ, eserinde 750'den fazla ayete gönderme yapmış; (Çelik, 2005, s. 681) 745 adet hadisten istifade etmiştir (Güleç, 2008, s. 50). Bunların haricinde Sultânü'l-'Ulemâ (Âlimlerin Sultanı) diye anılan babası Bahaeddin Veled olmak üzere, gerek Batı kültüründe önemli yer tutan Yunan filozoflarının gerekse Doğu kültüründe hala önem verilen *Fusûsü'l-hikem*'in yazarı Muhyiddin Arabi, *Hadikatü'l-hakika*'nın yazarı Senâî, *Mantiku't-tayr*'ın yazarı Feridüddin-i Attâr, *Kelile ve Dimne*'nin yazarı Beydaba gibi isimler de eserleriyle *Mesnevî*'nin kaynaklarını oluşturmuşlardır (Güleç, 2008, s. 56).

Mesnevî'yi Türkçe şerh etme geleneği 1436 tarihinde Müiniddin b. Mustafa tarafından kaleme alınan *Mesnevî-i Muradiyye* adlı eserle başlamış ve bu gelenek günümüze kadar devam etmiştir. *Mesnevî-i Muradiyye*'nin yazıldığı tarihten günümüze kadar hemen her yüzyılda birden fazla Türkçe *Mesnevî* şerhi yazılmıştır. Yapılan bu şerhler bazen *Mesnevî*'nin birkaç beytine bazen birkaç cildine bazen de altı cildin tamamına yapılmıştır. Mustafa Şem'î XVI, İsmail Rüsûhî XVII, Muhammed Murad Molla XIX, Ahmed Avni Konuk, Tâhirü'l-Mevlevî ve Abdülbaki Gölpınarlı XX. yüzyılda *Mesnevî*'nin tüm ciltlerini şerh eden şarihlerdendir. İsmi zikredilen şerhler özelinde yaptığımız araştırmada¹ kaynakların nitelikleri ve şerhlere oluşturdukları dayanak açısından onları şu başlıklar altında tasnif etmek mümkündür.

1. Dinî Kaynaklar

1.1. Temel Kaynaklar

1.1.1. Kur'an-ı Kerim

1.1.2. Hadisler

1.1.3. İncil ve Tevrat

1.2. Yardımcı Kaynaklar

- 1.2.1. Tasavvufî Kaynaklar
 - 1.2.1.1. Fikrî Kaynaklar
 - 1.2.1.2. Edebî Kaynaklar
- 1.2.2. Dinî-Ahlaki-Didaktik-Milli Eserler
- 1.2.3. Kur'an-ı Kerim Tefsirleri ve Hadis Kitapları
- 1.2.4. Kelam, Fıkıh, Akaid
- 1.2.5. Dinler Tarihi, Evliya Menkıbeleri ve Milli Şahsiyetler
2. Lügatler ve Gramer Kitapları
3. Mesnevî Şerhleri ve Diğer Şerhler
4. Din Dışı Şiirler
5. Mevlânâ ve Şarihin Kendi Eserleri
6. Tarih ve Biyografi Kitapları
7. Diğer Eserler (Belagat, Astronomi, Felsefe vb.)

Mesnevî şerhlerinin hemen hemen hepsinde referans olarak istifade edilen kaynakların başında *Kur'an-ı Kerim* ve hadisler gelmektedir. Mevlânâ'nın eserini Kur'an'ın gizli manalarını ortaya koyan (keşşâfû'l-Kur'an) bir kitap olarak tarif etmesi *Mesnevî*'nin sadece saliklere tasavvufî bilgiyi öğretmek dışında tefsir yönünün de olduğunu göstermektedir. Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde hümanist bir tavırla insanı merkeze alıp onu kâinatın en değerli varlığı olarak tanıtmayı tamamen İslam dini içerisinde teşekkül etmiş Kur'anî bir bakış açısıdır. Dolayısıyla dinin temel değerlerini esas alan böyle bir metnin çözümünde şarihler, öne sürdükleri açıklamaları ispatlamak amacıyla şerhlerinde sık sık ayet ve hadisler kullanmışlardır:

“Der-miyân-ı kavm-ı Mûsâ çend kes

Hazret-i Mûsâ ‘aleyhi’s-selâmun kavmi içinde birkaç kimse

Bî-edeb guftend kû sîr ü ‘ades

edepsiz ya'nî edeb ri'âyet itmeyüp kanı sîr ü ‘ades didiler ya'nî sîr ü ‘ades gerek didiler. Sîr sarımsak, ‘ades mercüme kavluhu Ta'alâ “Yâ benî İsrâ'ile' zkurû nimetiye'lletî en'amtu ‘aleykum”² hasebince âsmândan nüzûl iden ni'met-i Rahmânîyi terk idüp hâk-ı kesîfden süflî olan ta'âmları taleb eylediler.” (Dağlar, 2009, s. 247).

Şarihler, Kur'an-ı Kerim'deki ayetlerin yanı sıra Hazreti Peygamber'in sözleri olan hadislere de yer vermişlerdir:

“Guft ey zen tü zeni yâ bu'l-hazen

Fakr fahr âmed merâ berser mezen

Ol merd zene hitâb ü 'ikâb didi ki ey zen sen zen misin yâhud hüzn sâhibi misin (ki bana bu kadar tevbih u takrî'ler eylersin imdi tahakkuk anı zen sen bil ki) fakr bana fahr geldi başuma urma. Ya'nî ta'n tevbih kılma ki Server-i kâyinât ‘aleyhi ekmelu't-tahiyyât “el-fakru fahrî ve bihi eftehiru”³ buyurmuşdur.” (Tanyıldız, 2010, s. 917).

Şarihler İslam dininin temel kaynakları olan ayet ve hadisler dışındı yine kaynağını dinden alan tasavvuf, tefsir, fıkıh, akaid, dinler tarihi ile evliya menkıbeleri gibi yardımcı kaynaklardan da beslenmişlerdir. *Mesnevî*, esas itibariyle tarikat erbabına tasavvufî düşünüşün her mertebesini aktarmak gayesiyle yazılmıştır. Nitekim Mevlânâ, kendisini tasavvufî mesnevî geleneği içinde Senâî ve Attâr çizgisinin bir devamı olarak görür ve bu ikisi hakkında övücü ifadeler kullanır (Ceyhan, 2004, s. 327). Ahmed Eflakî'nin *Âriflerin Menkıbeleri* adlı kitabından aktardığına göre Hüsamettin Çelebi, Mevlânâ'ya muhibbanlarının Hâkim Senâî'nin *İlâhinâme*'si ile Attâr'ın *Mantıku't-tayr*'ını zevkle okuduklarını kendisinin de müritlere bu tarzda bir hatıra bırakması gerektiğini ifade ettikten sonra

Mevlânâ'nın sarığından Mesnevî'nin ilk 18 beytini çıkarıp Çelebi'ye verdiğini belirtir (Ahmet Eflaki, 1973, s. 167).

Devrinde klasik olarak kabul edilen tasavvufi eserlerin Mevlânâ'nın düşünsel hayatı üzerindeki tesiri, şarihleri de *Mesnevî*'yi şerh ederken bu tasavvufî eserleri yazan mutasavvıfların görüşlerine müracaat etmeyi zaruri kılmıştır. *Mesnevî* şerhlerinde müracaat edilen tasavvufî kaynakları iki gruba ayırmak mümkündür. Bunlardan ilki tasavvufu ve onun genel prensiplerini doğrudan anlatan ve genellikle nesir halinde kaleme alınmış İbn Arabî'nin *Fütûhât-ı Mekkiyye*, *Fusûsü'l-Hikem*, İmam Gazalî'nin *İhyâ u Ulûmu'd-dîn*, Şihabüddin Sühreverdi'nin *Avârifü'l-Ma'ârif*'i gibi fikrî eserlerdir. İkincisi ise tasavvufu genellikle şiir halinde aktaran ve bir kısmı tahkiye yollu anlatıma dayanan Attâr'ın *Mantıku't-tayr*, Yahya Şebüsteri'nin *Gülşen-i Râz*, Sultan Veled'in *İbtidânâme* ve Aziz Mahmud Hüdâyî'nin *Divân*'ı gibi edebi eserlerdir.

“Cehennem yedi deryâyı içer; o halk yakıcının harâreti eksilmez.

Cenâb-ı Şeyh-i Ekber Muhyiddîn ibn Arabî hazretleri Fütûhât-ı Mekkiyye'lerinde cismânî cehennem havâ-yı hârdan ibâret bulunduğunu yazarlar. Bu havâ-yı hârrın nazîri, fezâda buhâr-ı nârî hâlinde bulunan küre-i şemsdir.” (Konuk, 2011, 418).

“Her yekî kavlist zid hem-digerî

Çün yekî bâşed yekî zehr ü şeker

...Mana-yı beyt budur ki; her biri her birinin zidd u muhâlifi bir kavldir. Yani tevâmirde münderic olan akvâl ve vesâyâdan her biri mü'eddâda âhire muhâlifdir. ...Nitekim Hazret-i Hüdâyî kuddise sırruhû nazmında gelir;

Vahdet şarâbın kim içe

Fânî alâyıkdan geçe” (Güleç, 2002, s. 211)

Mesnevî şerhleri, tercüme esaslı bir yapıya sahip oldukları için filolojik yönleri daha ağır basar. Bu şerhlerin icra tarzına bakıldığında şarihlerin evvela esas alınan metni tercüme ettikleri akabinde ise kimi kelime ve kavramları ait oldukları dilin filolojik ve anlamsal yapısına göre açıkladıkları görülür. Şarih, tercüme ve izah etkinliği boyunca metnin yazıldığı dile ait sözcüklerin anlamları ve dilbilgisi kuralları hakkında bilgi vermek amacıyla lügatlere ve kavaid kitaplarına başvurur. Şerh yaptığı metnin dilini çok iyi bilen şarih, metni tercüme etmesine rağmen okuyucu tarafından bilinmesini istediği kimi sözcüklerin lügatî manasını ayrıca açıklama ihtiyacı hisseder. Bazen de lügat manasını verdiği sözcüklerin aynı manada kullanıldığı *Kur'an-ı Kerim* ve Fars klasiklerindeki benzer örneklere yer verir. Mesnevî'nin yazıldığı dil Farsça olduğu ve o dönem Farsçasında bol sayıda Arapça sözcük bulunduğu için şarihlerin istifade ettikleri lügatler genellikle Farsça-Türkçe ve Arapça-Türkçedir. Bunların dışında Arapça-Farsça ve sadece Arapça ve Farsça sözlükler de kullanılmıştır.

“Pîş-i hest o beyâyed nîst bûd

Çîst hestî pîş-i o kûr u kebûd

“Kûr u kebûd” ta'biri Bahâr-ı Acem adındaki lügatte kara gün ve fenâ hâl ve gam ve endûh ma'nâlarından kinâye olarak gösterilmiştir.” (Konuk, 2011, s. 213).

“Yuşriku işrâkan enveru mine'l-ışbâh

Eşraka rûşen oldı ma'nâsınadır, rûşen eyledi ma'nâsına degüldür. Eşraka'l-vechu yüz rûşen oldı ma'nâsınadır. Yuşriku rûşen olur ma'nâsınadır. Tercemânu'l-lugâ'da böyledür ve bu âyet-i kerîmede vâkı' olmuşdur. “Ve eşrakati'l-arzu binûri Rabbihâ⁴” (Dağlar, 2009, s. 200)

Mesnevî şerhlerinde şarihler, yukarıda isimleri zikredilen kaynakların yanı sıra yeri geldiğinde müellifleri farklı Mesnevî şerhleri ve özellikle yine dini eserlere yapılan diğer şerhler, din dışı şiirler, Mevlânâ ve şarihin kendi eserleri, tarih ve biyografi kitapları ile belagat, astronomi felsefe vb. kaynaklara da müracaat etmişlerdir.

2. DEVRİNİN AYDIN BİR KARAKTERİ OLARAK MUHAMMED ES'AD DEDE

Akademik araştırmalarda dini veya edebi bir eser hakkında inceleme yapılırken haklı olarak icra edilen faaliyetlerin başında müellifin biyografisi hakkında bilgi vermek gelir. Muhammed Es'ad Dede'nin hayatı ve eserleri ile ilgili çok sayıda araştırma⁵ yapıldığından şarihin biyografisini burada tekrar etmek yerine onun en belirleyici vasıflarından olan kitaplara düşkünlüğü, entelektüel kimliği ve bu her iki vasfın *Şerh-i Mesnevî* eserindeki kaynak kullanımına olan etkileri incelenecektir. Neticede şarihin şerh ettiği metni şekillendiren temel öğelerin başında eserinde müracaat ettiği kaynaklar ve bu kaynaklardan kabiliyeti ölçüsünde ne kadar yararlandığı ile ilgili hususlar gelmektedir.

Muhammed Es'ad Dede çoğu Mesnevî şarihi gibi Mevlevî tarikatına intisap etmiş ve uzun bir müddet mesnevihanlık görevini yürütmüş önemli şahsiyetlerden birisidir. Hüseyin Vassaf'ın müellifin biyografisini aktardığı *Es'adnâme*'ye göre Muhammed Es'ad birgün rüyada kuyuya düştüğünü ve Hazreti Peygamber'in kendisine el uzatmasıyla kuyudan kurtulduğunu görür (Başkan, 2013, s. 46). Bu rüya hadisesinden sonra da tasavvuf yoluna girer ve Selanik'te Bedevi tarikatına duhuliyetiyle başlayan tarikat yolculuğu İstanbul'da Mevlevî tarikatına intisabıyla devam eder. Öte yandan şarihin her ne kadar Mevlevî tarikatına mensubiyeti olsa da Şâzeliyye, Kadiriyye, Şa'bâniyye, Nakşibendiyye, İdrisiyye ve Ekberiyye tarikatlarından da icazetleri vardır. Selanik'te özel bir hoca himayesinde Farsça dersleriyle başladığı eğitim hayatını, dinî ilimleri tahsil etmek gayesiyle geldiği İstanbul'da sürdürür. Dinsel kültürün beslediği tasavvuf adabının yanı sıra iyi bir dil ve din eğitiminin verildiği İstanbul'daki tekkelerde, Farsça bilgisini ilerleterek ayrıca iyi derecede Arapça öğrenir. Özellikle Farsçaya olan vukufiyeti ileride devrin birçok ünlü simasına hocalık yapmasına imkân sağlayacaktır.

Tahsil etmek istediği dinî ve tasavvufî ilimlerin dillerini öğrenen Es'ad Dede, akabinde dönemin önemli Mevlevî şeyhlerinden dersler alır. Şeyh Mustafa'dan *Fütühât-ı Mekiyye*, Abdülkerim Efendi'den *Şerhü'l-İşârât*, Şeyh Temîmî'den *Mutavvel*, Şeyh Şetvân'dan *Buhârî-i Şerîf* adlı kitapları okumuştur. Dönemin Yenikapı Mevlevihane'si seccâde-nişini Şeyh Osman Selahaddin Dede'den ise İbn Arabî'nin *Fusûsü'l-hikem*, Celaledin Devvânî'nin *Zevrâ ve Havrâ* ve Mevlânâ'nın *Mesnevî-i Şerîf* adlı eserlerini okumuştur. Tahsil sürecinde önemli âlimlerden mühim kaynaklar okuyan Es'ad Dede, bu sürecin neticesinde hâsıl olan ilmi birikimini, etrafındaki insanlarla paylaşmak amacıyla özellikle tasavvufî hususlarda yazılmış olan kitaplar üzerinden dersler verip eserler kaleme almaya başlar. Mevlânâ, Molla Câmî, Hâfız, Sadî ve Attâr, eserleri hakkında dersler verdiği müelliflerden birkaçıdır. Tabii hiç şüphesiz bu dinî, tasavvufî ve edebî birikimin neticesinde tercümeler yapar ve telif eserler yazar. *Şerh-i Mesnevî* adlı eseri de yine bu dinî ve tasavvufî birikimin doğal bir sonucudur. Es'ad Dede, eğitim süresi boyunca dersler aldığı kaynakların hemen hemen hepsinden *Şerh-i Mesnevî*'sinde çeşitli vesilelerle istifade etmiştir. Hatta yakın dostlarından yine kendisi gibi Mesnevî şarihi olan Hintli Şeyh İmdâdullah'ın şerhinden de yararlanmıştı. Es'ad Dede, aldığı eğitimin nitelikli oluşu ve yetiştiği çevrenin kültürel açıdan zenginliği sebebiyle düşünce dünyasını genişletme fırsatı bulmuştur.

Şarihin kaynaklarda geçen en belirgin özelliklerinin başında hiç şüphesiz kitaplara olan düşkünlüğü gelmektedir. Hüseyin Vassaf, şarihin yaşamış olduğu odayı tarif ederken üst üste kurulmuş dolapların ve minderlerin üzerinde kitaplar olduğunu (Başkan, 2013, s. 18) ve odaya giren bir misafirin kitaplara basmadan kendisine yer açabilmesi için Dede'nin ifadesiyle cambaz olması gerektiğini (Başkan, 2013, s. 238) belirtmiştir. Okullarda yaptığı Farsça muallimliğiyle kazandığı parayı kitaplara harcayan Es'ad Dede, tasavvuf yoluna girdikten sonra hiç kimseden maddi bir beklentisi olmadığı halde satın aldığı yeni kitaplar için kardeşlerinden yardım talep etmiştir. Kitaplara karşı duyulan bu yoğun ilginin doğal bir neticesi olarak da Es'ad Dede'nin orta ölçekli bir kütüphane kurabilecek sayıda kitapları hâsıl olur. Bir kısım kitaplarını Mekke'ye gitmek için satan Es'ad Dede, yaklaşık yedi yüz adet kitabı da Bayezid'deki Kütüphane-i Umumi'ye bağışlar. Bu bağışı neticesinde de devlet nişanı ile ödüllendirilir.

Mesnevî şarihleri şerhlerini genellikle iki temel yapı üzerine kurarlar. Bunlardan ilki sözcüklerin lügat anlamı ve beyitlerin tercüme esnasında ait oldukları dilin dilbilgisi kurallarını içeren gramer hususiyetleri; ikincisi ise beyitlerin içerdikleri ve genellikle sadece erbabı tarafından anlaşılabilen manadır. Her şarihte olduğu gibi Es'ad Dede'nin de aldığı eğitim, bir bakıma bu iki vasfın gereklerini yerine getirmeye yöneliktir. Özel hocalar eşliğinde öğrenilmiş bir Farsça ve İstanbul'a gelindikten sonra Mevlevî tarikatındaki önemli hocalardan tahsil edilmiş bir Arapça, şarihe hem Mesnevî metninin

çevirisi ve gramer izahına yardımcı olmuş hem de Arapça ve Farsça yazılmış kaynak niteliğindeki eserleri kendi dillerinden okuma fırsatı sunmuştur.

Öte yandan Muhammed Es'ad Dede'nin farklı tarikatlardan aldığı icazetle o tarikatların usul, erkân ve işleyişlerine dair edindiği malumat, devrin önemli âlimlerinden almış olduğu dinî ve tasavvufî dersler ile kitaplara olan merakından dolayı farklı alanlarda yazılmış eserlere dair yaptığı okumalar, şerhin mana boyutunu en ince detayına kadar ortaya koymasına zemin hazırlamıştır. Bütün bu hususiyetlerin yanı sıra elbette Es'ad Dede'nin, okuduğu birçok kaynağı yeri geldiği zaman eserinde kullanabilecek bir yetkinliğe sahip olduğunu da göz ardı etmemek gerekir. Es'ad Dede, aynı zamanda Ali Behçet Efendi ve Mehmet Akif Ersoy gibi devrin önemli simalarıyla birlikte Ahmet Avni Konuk ve Tahirü'l-Mevlevî gibi Mesnevî'nin tüm ciltlerini şerh etmiş şarihlerle de hocalık yapmıştır. Özellikle Ahmed Avni Konuk'un Mesnevî şerhinde Muhammed Es'ad Dede'nin şarihin düşünce dünyası üzerindeki etkisini görmek mümkündür. Nitekim Ahmed Avni Konuk, Mesnevî şerhinin ilk cildinin sonunda izah ettiği bir beyitteki manayı desteklemek amacıyla "Mürşidim" olarak hitap ettiği Muhammed Es'ad Dede'nin bir beytine yer verir:

"Sen senelerce gönül tırmalayıcı taş oldun

Tecrübe et bir zaman toprak ol

Ey kibir ve ucub sahibi olan kimse; sen senelerce sıfât-ı nefsâniyyene tâbi' olup taş gibi katı oldun ve kibir ve ucubunun netîcesi olarak şunun bunun gönlünü kırdın. Eline makâkâmat-ı rûhâniyyeden ne geçti? Bir zaman da tevâzu'u tecrübe et; halk nazarında kendini zelil ve câhil göster; bakalım gönlünün âleminde nasıl bir pencere açılır. Mürşidim Es'ad Dede Efendi hazretleri ne güzel buyurur:

Aceb kırk yıl murâd-ı nefsi verdin

Makâm-ı evliyâdan neye erdin" (Konuk, 2011, s. 574)

3. MUHAMMED ES'AD DEDE'NİN ŞERH-İ MESNEVÎ'DE REFERANS ALDIĞI KAYNAKLAR

Mesnevî şerhlerinin geneline bakıldığında şarihlerin metni şerh etme usulleri her ne kadar az ya da çok farklı olsa da genel itibarıyla takip ettikleri yolun birbirine yakın olduğu görülür. Klasik dönemde yapılan şiir şerhlerinde hangi aşamaların katedildiğini Tunca Kortantamer şöyle izah etmektedir:

"Ancak kitap hâlindeki klasik devir şiir metni şerhlerine bakıldığında en çok filolojik yaklaşımların ağır bastığı görülür. Bu tip şerhlerde öncelikle metin verilir. Sonra kelimeler ve kavramlar çok zaman dil bilgisi ağırlıklı olarak şerhine göre uzun veya kısa bir şekilde açıklanır. Onlarda saklı olan anlam dünyası ortaya çıkarılmaya çalışılır. Daha önce bu konuda ileri sürülmüş fikirler varsa, onlar zikredilir, tercihlerde bulunulur. Telmihler dünyası açıklanır. Sadi, Hâfız ve Mesnevî şerhleri genellikle böyledir." (Kortantamer, 1994, s. 2-3).

Mesnevî şerhlerinde de şarihlerin buna benzer bir yol izledikleri görülür. Şarih, öncelikle açıklamasını yapacağı beytin tercümesini verir ve bazen kimi sözcük ya da sözcük gruplarının filolojik değerlendirmesini yapar. Sonrasında ise metnin mana boyutu üzerinde durur ve okuyucuya verilmek istenen mesajın yani zahirde değil de batında kastedilenin ne olduğu ile ilgili açıklamaları ifşa eder. Tabii şarihin dünya görüşü, tarikat mensubiyeti, beslendiği kaynaklar ve mevcut metnin dil ve anlam dünyasına olan vukufiyeti, şerhin genel niteliğini de belirler. Yukarıdaki açıklamadan da anlaşılacağı üzere şerh metinlerinin omurgasını iki temel dinamik teşkil etmektedir. Bunlardan ilki eserin yazıldığı dilin sözcük dünyası ve grameri, ikincisi ise metnin anlam dünyasıdır. Muhammed Es'ad Dede'nin şerhi filolojik yönü ağır basan bir şerhtir. Şarih, Mesnevî'nin beytini yazdıktan sonra ilk olarak beyitte geçen sözcüklerin dilbilgisi hususiyetleri ve lügat manaları üzerinde durur. Daha sonra beyit Türkçeye çevrilir ve beyitte Mevlânâ'nın kastettiği anlamın ne olduğuna dair geniş bir açıklama yapılır. Tabii her beyitte beyitlerin bu sıra ve özelliklerle şerh edildiğini söylemek güçtür. Şarih, beyitlerin önemli bir kısmını ise sadece filolojik açıdan inceleyip Türkçe tercümelerini yapar.

Muhammed Es'ad Dede'nin şerhindeki en belirgin özellik Mesnevî'nin şerhi esnasında onun hem el yazması hem de matbu nüshalarına başvurmasıdır. Bugün klasik Türk edebiyatında tenkitli metin çalışması olarak adlandırılan ve temel gayesi üzerinde çalışılan metnin bütün nüshalarına dayanarak en sağlam metni ortaya koyma faaliyeti olarak nitelendirilen bu modern yöntemin kısmen de olsa

Muhammed Es'ad Dede tarafından uygulandığını söylemek mümkündür. Şarihin nüshaları karşılaştırma sebebi, umumiyetle Mesnevî nüshalarında farklı kullanılan sözcüklerden hangisinin en doğru olduğunu tespit etmeye yöneliktir.

“Kâfirân ender merâ pûzîne tab’

Âfetî âmed derûn-ı sîne tab’

...Ba’zı nüshâ-ı matbû’ada mısra’-ı sânde tab’ yerine tama’ vâki’ olmuş sıhhat-ı kâfiye zâhir olur ise de min haysü’l-ma’nâ rekâketi bahirdir. Tama’ mâl ü menâle hırs ma’nâsınadır.” (Öktay, 2008, s. 299).

Muhammed Es'ad Dede nüsha karşılaştırmasının yanı sıra okuyucuya ilk nüshaları kimlerin hangi tarihte istinsah ettikleri hakkında da bilgiler verir. Yine Mesnevî şerhinde verilen bilgilere göre şarih, sadece Osmanlı topraklarında yazılmış Mesnevî nüshalarıyla yetinmemiş aynı zamanda İran ve Hint coğrafyasında kaleme alınmış Mesnevî nüshalarına da müracaat etmiş ve nüshalar arasındaki farkları belirtmeye çalışmıştır.

“Câme-i sad-renk ez-an humm-ı safâ

Sâde vü yek reng keştî çün ziyâ

Rûm’da mektûb olan nüshaların ekserinde sabâ ve Hind ve İrân’da mektûb olan nüshaların ekserinde ziyâdır.” (Öktay, 2008, s. 320).

Şarih kimi zaman kendisinin baktığı nüshaların yanı sıra başka şarihlerin başvurdukları nüshalar hakkında da bilgi verir. Hatta kullandığı nüshalarda geçen sözcüklerin daha doğru olduğunu ispat etmek amacıyla başka şarihlerin kendi şerhlerinde kullandıkları nüshalar için onların görüşlerine başvurur. Muhammed Es'ad Dede'nin kaynak olarak başvurduğu Mesnevî şerhlerinin başında gelen İsmail Rusûhî ve İsmail Hakkî Bursevî, yine nüsha karşılaştırması için müracaat ettiği şarihlerdendir.

“Bi’l-cümle kadîm nüshalarda (în ney) yazılmış olduğu ve kezâlik şikâyet hikâyetten mukaddem bulunduğu Ankaravî kuddise sırruhu hazretleri dahî o nüshayı ihtiyar etmiş ise de hîn-i tab’ında tâbî’den sehven hikâyet şikâyetten mukaddem konulmuş. Hatta bu fakîr müte’addid nüsha-ı kalemiyye-i mu’tebereye mürâca’at ettim ve ‘ibâresini şu vechile buldum: İşt bu ney nice şikâyet eder, şikâyet değil belki cüdâlıklardan olan ser-güzeştin hikâyet eder ve kezâlik Bursevî İsmâ’îl Hakkî kuddise sırruhu hazretleri dahî bi’l-cümle nüshâ-ı kadîmde şikâyet, hikâyetten akdem ve hikâyet mukaddem yazılmış olan nüshalar sehv olduğumı iddî’â buyururlar.” (Öktay, 2008, s. 71).

Daha önce de ifade edildiği gibi Muhammed Es'ad Dede, gerek Mevlevî tarikatına olan mensubiyeti gerekse de kitaplara olan aşırı düşkünlüğü sebebiyle dinî ve tasavvufî birçok kitabı okumuş ve onları tetkik etmiştir. Es'ad Dede'nin araştırmacı kimliği ve kaynak kullanımı konusundaki vukufiyeti, Mesnevî’ye ait kimi beyitleri açıklarken birden fazla kaynağa başvurma hatta bu kaynakları öne sürdükleri görüşler açısından karşılaştırma imkânı sunmuştur. Modern düzeyde olmasa bile kendi devrinin şartlarına orantılandığında Es'ad Dede'nin şerhinde esas aldığı kaynakları referans düzeyinde metinde göstererek kullandığı söylenebilir. Bu durumun en somut örneklerinden biri şarihin kimi sözcüklerin anlamları için başta sözlükler olmak üzere birden fazla kaynağa başvurusu ve onları karşılaştırmasıdır:

“Her dü gûn zembûr hûrdend ez mahall

Lîk şûd zûn nîş ü zân diger ‘asel

(Gûn) dûn vezninde nev’ ma’nâsınadır. (Zembûr) zânın zammı ile eşek arısı ve sarıca arı dedikleri arıya denir. ...Zemahşeri Mukaddimetü’l-edeb’de zembûr mîh beyâbânî ve nahl mîh engebîn ‘ibâretiyle resm ü beyân eylemiştir. ...Hulâsa nahl bal arısına ve zembûr eşek arısına denir (Tercüme-i Kâmûs). ...mısra’ ez yeki zembûr nûş ve ez diger cüz nîş nîst mısra’ı bürhândır velâkin ‘örf ü ‘avâmda fethâ ile melfûzadır (Letâyif-i Abdü’l-lâtif).” (Öktay, 2008, s. 284-285).

Sözcüklerin lügat manaları dışında şarih, kimi beyitlerde kastedilen anlamın izahı için de birden fazla kaynağa başvurmuştur.

“Ân ki kuştetem pey-i mâdûn-ı men

Mî nedâned ki nehused-i hûn-ı men

...Bahru'l-'ulûm ve Şeyh Muhammed Efzal kuddise sırrihuma velâkin Şeyh Velî Muhammed kuddise sırruhu şu vechile takrîr eylemiştir ki; mâdûndan murâd zergerin hüsnüdür ya'ni pâdişâh veya velî beni mâdûnum olan hüsnüm ki benden gayrıdır.” (Öktay, 2008, s. 227).

Bu açıdan Muhammed Es'ad Dede, şerhinin genelinde muğlak kaldığını düşündüğü sözcük ya da anlatımlar için sık sık kaynaklara başvurmuştur. Türkçe Mesnevî şerhlerinde kullanılan kaynaklardan hareketle oluşturulan temel başlıklar ve alt başlıklar ışığında Es'ad Dede'nin Mesnevî şerhinde kullandığı kaynakları şu şekilde tasnif edebiliriz:

3.1. Dinî Kaynaklar

3.1.1. Temel Kaynaklar

3.1.1.1. Kuran-ı Kerim

Temel dini kaynaklar içerisinde Es'ad Dede'nin en çok müracaat ettiği kaynakların başında ayet ve hadisler gelmektedir. Aslında Türkçe kaleme alınan ilk Mesnevî şerhlerinden günümüze kadar şarihlerin en sık kullandıkları kaynaklar ayetler ve hadislerdir. Es'ad Dede şerhinin geneline bakıldığında şarihin ayetlere dair bilgisi ile ayetleri tercüme ve izah konularında hayli birikimli olduğu gözlemlenir. Öyle ki şarih Mesnevî'nin 237. beytini şerh ederken Mevlânâ'nın telmih yoluyla atıfta bulunduğu ve Kehf suresinde geçen Musa ile Hızır'ın gemide bulunma hadisesini anlatan surenin 61'den 82'ye kadarki bütün ayetleri tercüme ve izah eder. Nitekim şarih, Mesnevî'nin 270. beytini şerh ederken müracaat ettiği ayetlerin karşısına doğrudan “tercüme” ifadesini koymuştur.

“Güfte inek mâ beşer îşân beşer

Mâ ü îşân beste-i h'âbim ü hor

...Cenâb-ı Hudâ-yı müte'âl hikâyetün 'ani'l-küffâr buyurmuşlardır. (kâlû in entüm illâ beşerun mislünâ) tercüme: Küffâr dediler ki ancak siz de bizim gibi beşersiniz ve kezâlik Cenâb-ı Hudâ-yı Kahhâr hikâyetün 'ani'l-küffâr buyururlar: (ve kâlû mâ lihâzâ'r-resûli ye'kulu't-ta'âme ve yemşî fi'l-esvâki) tercüme: Kâfirler dediler bu risâlet da'vâsını eden kimseye ne oldu ki ta'âm ekl eder ve sokaklarda gezer.” (Öktay, 2008, s. 283-284).

Es'ad Dede, çoğu şarihin yaptığı gibi ayet ve hadislere genellikle beytin şerhi esansında yaptığı açıklamanın doğru olduğunu kanıtlamak için başvurur. Dayanağın sağlam olabilmesi için de bazen tek bir beyti açıklamak amacıyla birden fazla ayete başvurur.

“În zemîn-i pâk ân şorest u bed

V'în firişte pâk ân dîvest ü ded

...Ve ol küffâr ve münkîrinin ebdânı çorak yerdir, kendisine emânet edilen tohumu mahv u telef eder ve anın kuvveti küfr ü inkâr ve buhl u hased olur ve bu enbiyâ vü evliyâ firişte-i pâkdir ki “lâ ya'sûnallâhe mâ emerahum”⁶ ve ol kâfirin ve münkîrin deyü ve Şeytân'dır “ene hayrun minhü”⁷ na'râsın urur ve ded der.” (Öktay, 2008, s. 288).

Es'ad Dede'nin şerhinde ayet kullanımına dair başarılı bir şekilde uyguladığı metotlardan biri de beyti, şerh ederken ayeti şerhin genel havasına uydurmak ve onu izahın bir parçasıymış gibi göstermektir.

“În cihân hod habs-ı canhâ-yı şümast

Hîn revîd ân sû ki sahrâ-yı şümâst

...(Hîn revîd ân sû ki sahrâ-yı şümâst) imdi âgâz olunuz ol cânibe gidiniz ki sizin teferrüc-gâh-ı vesî ve sahrâ-yı menba'ınızdır. Ya'ni bu cihân teng ü fânî ve mahbes-i cesed-i zulümânîdir, esîr-i tabî'at olmayıp (ardullâhi vâsi'aten)⁸ kavlı kerîmi ile vasf buyrulan...” (Öktay, 2008, s. 345).

3.1.1.2. Hadisler

Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde ayetlerden sonra en çok başvurulan temel dinî kaynakların arasında hadisler gelmektedir. Mesnevî'de doğrudan ya da dolaylı olarak birçok hadise atıfta bulunulmuştur. Mesnevî'nin ikinci önemli kaynağı olan hadislerin sayısı 745'i bulmaktadır (Güleç, 2008, s. 50).

Muhammed Es'ad Dede de Mesnevî'yi şerh ederken hadislerden bolca istifade etmiştir. Şarihin hadislerden yararlanma sebebi ise genellikle yaptığı açıklamaya dayanak oluşturma gayesidir.

“Aşk h'âhed kâ'in sühan bîrûn büved

Âyîne gammâz nebved çün büved

...ma'şûk bu sözü ya'nî esrâr-ı tevhîdi zuhûra gelmesini ve herkes andan feyiz-yâb olmasını ister. Ya'nî egerçi söylenen esrâr, fehmi kalil ve idrâki 'alil bezm-i 'irfândan dûr, defter-i ma'âriften bî-şu'ûr olanlara göre nâ-münâsıptır. Velâkin ma'şûk-ı hakiki ber-muktezâ-yı “küntü kenzen mahfiyyen ahbebtü en u'rife”⁹ sırr-ı tevhîdin zuhûrunu ve bi'l-cümle zerrât ve sıfat olduğunu ve vesâtat-ı kâ'inât ile ancak kendisini tâhir idüğünü herkesin bilmesini ister.” (Öktay, 2008, s. 94).

Mesnevî şerhlerinin yanı sıra dinî ve tasavvufî konularda yazılan çoğu eserde müelliflerin öne sürdükleri görüşlerini destekler mahiyette sık sık ayet ve hadisler kullandıkları aşikârdır. Mesnevî şarihleri de bu kaynakları okudukları esnada çoğu kez müelliflerin öne sürdükleri görüşlerle birlikte onların referans aldıkları hadisleri de şerhlerine aldıkları görülür. Bu davranışın temel gayesi bir yandan mevcut hadisten yararlanarak izahına zenginlik katmak diğer yandan ise o hadisi kitabında kullanan müellifin görüşlerinin güvenilir olduğunu ortaya koymaktır. Es'ad Dede de Mesnevî şerhinde başka bir kaynağın kullanmış olduğu hadisleri yine o kaynağın ismini zikrederek kullanır. Tabii bu tarz alıntılar yapmış olduğu kaynaklar, alanında otorite sahibi kişilere aittir. Es'ad Dede bu kullanımların çoğunda alıntılıdığı hadisi Türkçeye de çevirmektedir.

“Güft ey şeh halvetî kün hâne râ

Dûr kün hem hiş u hem bigâne râ

Cenâb-ı şeyh radyallahu anha Fütuhât-ı Mekkiyye'nin yetmiş sekizinci bâbının evvelinde buyururlar ki: “i'lem vefâknallâhu ve iyyâke enne'l-halvete asluhâ fi'ş-şer'i; men zekeranî fi nefsihi zekertuhu fi nefsi ve men zekeranî fi mele'in zekertuhu fi mele'in hayrin minhu.”¹⁰ Hâzâ hadîsi sahîhi İlâhî yetezammenu'l-halvete ve'l-celvete. Tercüme: Cenâb-ı Hakk sizi ve bizi muvaffak buyursun âmin. Ey sâlik ma'lûmun olsun ki tahkîk-i şer'-i şerîfte halvetin aslı (her kim beni kendi nefsinde zikreder ise ben dahı anı nefsimde zikreyerim her kim beni bir mele'e zikrederse andan hayırlı bir mele'de zikreyerim.” (Öktay, 2008, s. 192).

3.1.2. Yardımcı Kaynaklar

3.1.2.1. Tasavvufî Kaynaklar

Es'ad Dede'nin şerhinde tasavvufî kaynakların kullanımı geniş bir yer tutar. Şarih, yeri geldikçe bazen fikrî bazen de edebî kaynaklardan yararlanmış ve şerhi esnasında bu kaynaklardan alıntılar yapmıştır. Şerhte yer alan tasavvufî kaynaklar, genellikle tasavvufî mana açısından girift bir niteliğe sahip bazı beyitlerin izahları için kullanılmıştır. Bu izahlar kimi zaman beyit düzeyinde kimi zaman da sözcük düzeyinde yapılmıştır.

3.1.2.1.1. Fikrî Kaynaklar

Şerhte en çok kullanılan fikrî tasavvufî kaynakların başında İbn Arabî'nin *Fusûsü'l-hikem* ve *Fütuhât-ı Mekkiyye* adlı eserleri gelmektedir. Şerhte kullanılan diğer fikrî tasavvufî kaynakların müellifleri ve isimleri ise sırasıyla şöyledir: İmam Gazzâlî *İhyâ'u 'Ulûm-ı Dîn*, Şehâbeddin Sühreverdî, *Avârifü'l-ma'ârif*, İmam Kuşeyrî, *Risâletü'l-Kuşeyriyye*, Ebu Talib-i Mekkî, *Kütü'l-kulûb*, Abdülganî-i Nablusî *İzâhu'd-delâlat fi Semâ'i'l-âlât*, Hücvirî *Keşfü'l-mahcûb*, Sadreddin-i Konevi *Kitâb-ı Nusûs*. Yine şerhte büyük sufilerden ve *el-Hikemü'l-Atâ'iyye* adlı eserin müellifi olan İbn Atâ'ullah el-İskenderî'nin kitaplarından ziyade dostlarına yazmış olduğu bir mektuptan alıntılanan görüşlerine yer verilir. Öte yandan yukarıda zikredilen *Fusûsü'l-hikem* ve *Risâletü'l-Kuşeyriyye* adlı eserlerin şerhlerine de müracaat edilmiştir. Şerh metninde Kuşeyrî'ye ait risalenin birden fazla şerhine başvurulduğu için şarih, “*Şurûh-ı Risâle-i Kuşeyri*” şeklinde bir ifade kullanılır. *Fusûsü'l-hikem*'in ise Davud-ı Kayserî tarafından yapılan *Ma'âla'u huşûşü'l-kilem fi me'ânî Fusûsü'l-hikem* adlı şerhine başvurulmuştur. Es'ad Dede, bir beyti izah ederken bazen bu kaynaklardan bir tanesini bazen de birkaçını karşılaştırarak kullanmıştır.

“Ma'lûm ola ki semâ' fi hadd-ı zâtihi. Kerâhet ü tahrîm emr-i hârîciden neş'et eder. Nitekim İmâm Kuşeyrî risâlesinde ve İmâmü'l-Haremeyn Ebu Tâlib-i Mekkî Kütü'l-kulûb'unda ve İmâm Gazzâlî İhyâ'u 'Ulûm'unda ve 'Ömer Sühreverdi Avârifü'l-ma'ârif'inde ve Abdu'l-ganî-i Nablûsî İzâhu'd-delâlât fi Semâ'i'l-âlat risâlesinde ve sâ'ir e'imme-i sûfîyye telifâtlarında izâh ve beyân ve ibâhâtı hakkında bürhân-ı bî-pâyân serd ü ityân etmişlerdir.” (Öktay, 2008, s. 73).

3.1.2.1.2. Edebî Kaynaklar

Tasavvufî düşünceyi anlatmak amacıyla kitap yazan büyük mutasavvıflardan birçoğu bu fikrin telkinini daha etkili kılmak amacıyla şiirden istifade etmiştir. Şiirle birlikte anlatıma katılan edebî zevk ve sözcüklerin estetik kudretinden yararlanma gücü, insanları daha çok etkilemiş ve toplum özelinde farklı statülere sahip birçok insanın tasavvufa meylini arttırmıştır. Başta İran coğrafyası olmak üzere mutasavvıf şairlerin kaleme aldıkları eserlerin tasavvuf erbabı tarafından zevkle okunduğu Mevlânâ'nın hayatının anlatıldığı *Âriflerin Menkıbeleri* adlı kitapta geçmektedir. Nitekim aynı kitapta Hüsameddin Çelebi, Mevlânâ'dan sufileri irşâd edici bir kitap yazmasını talep ederken buna dayanak olarak Hâkim Senâ'î'nin *İlâhinâme*'si ile Attâr'ın *Mantıku't-tayr*'ını isimlerini verir. Öte yandan Mevlânâ, kendisini tasavvufî Mesnevî geleneği içinde Senâ'î ve Attâr çizgisinin bir devamı olarak görür ve bu ikisi hakkında övücü ifadeler kullanır (Ceyhan, 2004, s. 327). Es'ad Dede'nin şerhinde başta Senâ'î ve Attâr olmak üzere birçok mutasavvıf şairin şiirlerine rastlamak mümkündür. Es'ad Dede, şiirleri alıntılıdığı kitapların isimleri yerine şairlerin isimlerine yer vermeyi tercih etmiştir. Tasavvufî şiirlerine yer verilen şairler, Hâkim Senâ'î, Feridüddin Attâr, Molla Câmî, Sultan Veled, Hâfız, Selman-ı Savecî, Fuzûlî ve Zünûn-ı Mısrî'dir. Eser olarak ise Şebüsterî'ye ait olan *Gülşen-i Râz* mesnevisi ile İbn Fariz'in *Kasîde-i Tâ'iyye* adlı eserlerin isimleri geçmektedir.

“Hod garîbî der cihân çün şems nîst

Şems-i cân bâkîst k'orâ ems nîst

...Bi'l-cümle 'âlemin cânı olan şems demek olur. ...Hâkim Senâ'î kuddise sırruhu:

'İllet rûz u şeb hûrest yakîn

Çün güzêştî ne ânet mâbed o ne îh

Hakk'ın 'indinde mâzî vü müstakbel yoktur.” (Öktay, 2008, s. 172).

“Ta'zîm ü tekrîmiyle zergeri huzûr-ı pâdişâhiye getirdiler tâ ki şâhinşâh zerger-i merkûmu şehr-tırâz mahbûbesinin başı üzere ve yahut ol kenîzek-i pâkîze-i dil-âvîzin başı üzere yaka ve yahut yana. Fuzûlî:

Cân ile hoşnûd olur bizden meğer cânânımız

Câna minnetdür fedâ olsun yolunda cânımız” (Öktay, 2008, s. 213)

3.1.2.2. Dinî-Ahlakî-Didaktik-Millî Eserler

Mesnevî'de nasihat verme ve insanları doğru yola iletmek amacıyla misaller gösterme çok sık kullanılan bir anlatım yöntemidir. Mevlânâ, bundan dolayı birçok yerde vermek istediği mesajı tahkiye yoluyla aktarmaya çalışmıştır. Bu tür hikâyelerde insanlar arasında cereyan eden olayları hayvanlar, bitkiler ve cansız varlıklar arasında geçiyormuş gibi göstererek bu yolla insanlara güzel ahlakı telkin etmek, ibret dersi vermek, örnek göstermek, ya da bir düşünceye, olaya güç kazandırmak amaçlanmıştır (Güllüce, 2008, s. 136). Mesnevî'de idealize edilmeye çalışılan insan tipinin genel vasıfları Kur'an kaynaklıdır. Yani bir bakıma Mesnevî, bir yandan ahlaksal değerleri ön plana çıkararak toplumsal uyumu sağlamayı diğer yandan ise bu yolla bireyin ahiret saadetini elde etmesini amaçlamaktadır. Mesnevî'nin dinî ve ahlakî değerleri didaktik bir tavırla anlatmaya çalışması Mesnevî şarihlerinin de bu tarzda yazılmış kitaplara başvurma zarureti ortaya koymuştur. Muhammed Es'ad Dede'nin *Mesnevî Şerhi*'nde bu tarzda yazılmış eserlerden Sadî'nin *Bostân* ve *Gülistân*'ı Molla Câmî'nin *Subhatü'l-ibrâr*'ı ve İbni Sinâ'ya aidiyeti kesin olmayan *Risâle-i Mi'râciyye*'si yer almaktadır. Bununla birlikte şarih, millî eserlerden İran tarihini mitolojik öğelerle anlatan *Şehnâme*'den de alıntı yapmıştır.

“Bişnev îh ney şikâyet mîküned

Ez cüdâyîha şikâyet miküned

...ve Gülistân'da buyururlar;

Dânî merâ çi güft ân bülbül-i seherî

Tû hod çi âdemî k'ez 'aşk bî-haberî" (Öktay, 2008, s. 78)

3.1.2.3. Kur'an-ı Kerim Tefsirleri ve Hadis Kitapları

Mesnevî, içerdiği konular itibarıyla sadece salıklere tasavvuf öğretisini anlatan bir kitap değil; aynı zamanda Kur'an'ın çeşitli ayetlerini açıklayan bir tefsir niteliği taşımaktadır. Ahmed Eflakî, *Ariflerin Menkıbeleri* adlı kitabında Mesnevî'nin Kur'anî bir tefsir ve hadislerin sırlarını izah edici bir eser olduğunu şöyle ifade eder: Hazret-i Hüdâvendigâr'ımızın kelâmı egerçi zâhirde şiiirdir velâkin baştanbaşa tevhd ve tefsîr-i Kur'an ve ahâdis ve ahbârın sırrı ve hakâyık u ma'ânî vü âsârın içindir (Ahmed Eflakî, 1973, s. 66). Mevlânâ, bazı yerlerde ayetlerin zahiri mana ve tefsirlerine yer vermişse de, bu işi diğer zahir ehli müfessirler yaptığı için kendisi, özellikle âyetlerdeki işâri manalardan ve gizli sırlardan bahseder (Gül, 2003, s. 2). Yani Mevlânâ'nın tefsiri bir yönüyle Kur'an'ın batını sırlarını ifşa edici bir niteliğe sahip olduğu için işâri bir tefsir olarak nitelendirilebilir. Mevlânâ, bazen ayetlerin zahiri tefsirini yapar; ancak, zahiri mana ile çok fazla meşgul olmaz; onu ilgili tefsirlere havale ederek hemen işâri tefsire yönelir (Güllüce, 2011, s. 87; Akdemir, 2007, s. 358).

Muhammed Es'ad Dede de Kur'an tefsiri sayılabilecek bir eseri şerh ederken birçok farklı Kur'an tefsirinden yararlanmıştı. Şarihin istifa ettiği Kur'an-ı Kerim tefsirleri içerisinde tasavvufi tefsirler önemli bir yer tutar. Kur'an tefsirlerinden alıntılanan parçalar çoğu kez şarih tarafından tercüme edilir. Tefsirlerden yapılan alıntılar, şerh edilen beyitleri açıklamanın yanı sıra kimi sözcüklerin anlamlarını izah için de kullanılmıştır. Şerhte geçen başlıca tefsir kitapları şunlardır: Şemsüddin b. Ömer-i Hindî'nin *Bahru'l-mevâc*, Rûzbihân-ı Baklî'nin *Arâisü'l-beyân*, Kadı Beyzâvî'nin *Envarü't-tenzil ve Esrarü't-te'vil*, Hüseyin Vâiz-i Kâşifi'nin *Cevâhirü't-tefsîr li-Tuhfeti'l-emîr*, Zemahşerî'nin *Muladdimetü'l-edeb*, Fahreddin-i Râzî'nin *Tefsîrü'l-kebîr*, Abdurrezzak-ı Kaşânî'nin *Te'vilâtü'l-Kur'an*, Celaleddin Mahallî'nin *Tefsîrü'l-Celâleyn* 'idir.

“Her dü gün zebûr hürdend ez mahall

Lîk şüd z'în nîş ü z'ân diger 'asel

...Zemahşerî Mukaddimetü'l-edeb'de zebûr beyâbânı ve nahl mîh engebîn 'ibâretiyle resm ü beyân eylemiştir.” (Öktay, 2008, s. 280-285).

“Cenâb-ı Hakk sübhânehu ve te'âlâ zemîni envâr-ı ef'âliyle müzeyyen eder ve külleri handân ü ezhâr ve enbâtı münevver ü tâbân edip 'ayân-ı 'ârifine envâr sıfatıyla mütecellî olur. ('Arâisü'l-beyân).” (Öktay, 2008, s. 329).

Es'ad Dede, şerhinde tefsir kaynakları kadar olmasa da hadis kitaplarından da yararlanmıştı. Şerhte geçen başlıca hadis kitapları, Mecdüddin İbnü'l-Esîr'in *En-Nihâye*, Buhârî'nin *El-Câmi'u's-sahîh*, Tirmizî'nin *Sünenü't-Tirmizî*, Ebu Davud'un *Es-Sünen* ve Suyûtî'nin *Câmi'u's-sagîr* adlı eserleridir. Şarih, en sahih bilgiyi elde edebilmek adına bazı durumlarda bu hadis kitaplarından birkaçını karşılaştırma yoluna gitmektedir.

“...Buhârî-i şerîf hadîslerinden birinde cenâb-ı Resûl-i kibriyâ 'aleyhi's-selâm vahyin bir nev'ini bâng-ı cerese ya'nî çan sadâsına teşbîh buyurmuşlardır ve ba'zen his ve letâfeti olan şey'e ve te'sirinin lütf u dikkati olan şey'e sihr itlâk olunur.” (Öktay, 2008, s. 29).

3.1.2.4. Dinler Tarihi, Evliya Menkıbeleri ve Milli Şahsiyetler

Mesnevî şarihleri şerhlerinde yeri geldiği zaman başta İslam olmak üzere semavi dinlerden Yahudilik ve Hıristiyanlık dinlerinin tarihlerine atıfta bulunurlar. Dinler tarihine dair yapılan atıflar ise genellikle o dinin peygamberlerinin hayatlarına ve onların başlarından geçmiş ve insanlık için ibret sayılabilecek hadiseler ile ilgilidir. Nitekim Kur'an-ı Kerim'in geneline bakıldığında peygamber kıssalarının önemli bir yer tuttuğu görülür. Yusuf suresinin 111. ayetinde Allah'ın, Hazreti Peygamber'e ve tüm insanlığa hitaben “Gerçekten de onların kıssalarında üstün akıllılar için bir ibret vardır.”¹¹ ifadesi kıssaların insanları doğru iletmek gibi bir amaç taşıdığını ortaya koymaktadır. “Kur'an'da yer alan 84

civarındaki olayları anlatan kıssaların amaçlarını altı maddede özetlemek mümkündür: a) İnsanlar arasında Tevhid'i hâkim kılmak, b) Hz. Peygamberin risâletini ve vahyi ispat etmek, b) İlahi dinlerin aynı kaynaktan geldiğini ortaya koymak, c) Yüce Allah'ın inananlara yardım edeceğini, inanmayanlara mühlet verdiğini veya azabı hatırlatmak, d) Seçkin kullara verilen nimetlere işaret ederek, güzel amel işlemlerine teşvik etmek, e) Şeytandan sakındırmak ve şeytan eksenli inançların yanlış olduğunu ortaya çıkarmak.” (Kaya, 2002, s. 37).

Es'ad Dede'nin şerhinde ismi geçen peygamberlerle ilgili anlatılan hadiseler genellikle Kur'an'da geçen kıssalarla bağlantılıdır. Şerhte geçen peygamberler, Hz. Musa, Hz. İsa, Hz. İbrahim, Hz. İdris, Hz. Yusuf, Hz. Yuşa, İslam büyükleri ise Hz. Ömer, Hz. Hüseyin, Ebu Hureyre ve Şems-i Tebrizî'dir. Milli şahsiyetlerden ise Sultan Sencer'in ismi geçmektedir.

“İn zamân cân dâmenem ber tâftest

Bûy-ı pîrâhân-ı Yûsuf yâftest

...Yûsuf 'aleyhi's-selâm'ın gönleğinin râyiha-ı tayyibesini buldı. Ya'nî Ya'kûb 'aleyhi's-selâm Yûsuf 'aleyhi's-selâm'ın bûy-ı pîrâhenin işmâm etdikde şevk ü iştiyâkı müzdâd oldığı gibi hakikat-ı şemse iştiyâkı nüzdâd oldı...” (Öktay, 2008, s. 175).

3.2. Lügatler ve Gramer Kitapları

Mesnevî şerhleri yapıları itibariyle iki katmanlı bir niteliğe sahiptir. Bu katmanlardan ilki bir dilden diğer dile tercüme edildiği için yazıldığı dilin gramer ve lügatî bilgilerini içeren filolojik katman; diğeri ise daha çok batınî izahı barındıran anlamsal katmandır. Mesnevî, Farsça yazıldığı için tüm şarihler, şerhlerine genellikle beyitleri tercüme etmekle başlarlar. Akabinde ise sözcüğün geldiği yabancı dilin -ki bu diller genellikle Farsça ve Arapçadır- gramer hususiyetleri ile ilgili bilgi verirler. Bazı şerhlerde ise durum bir adım daha ileriye götürülerek sözcüğün tarihçesi hakkında lügat ve kavaid kitaplarından hareketle izahat yapılır. Tabii dilin sözcük ve gramer hususiyetleri ile ilgili bu denli geniş bir açıklama yapabilmek için hem dilin kendisini çok iyi bilmek hem de o dilin filolojik yönü ile ilgili kaynaklara hâkim olmak gerekmektedir. Bu yönüyle de denilebilir ki şarihlerin en sık başvurdukları kaynakların başında lügatler gelmektedir. Mesnevî şerhlerinde kullanılan lügatler genellikle Farsça-Türkçe ve Arapça-Türkçedir. Öte yandan Farsça-Farsça, Farsça-Arapça ve Arapça-Arapça lügatler de kullanılmıştır. Sözcüklerin anlamları düzeyinde kullanılan sözlüklerin yanı sıra özellikle tasavvuf, din, hatta Mesnevî'ye dair terimlerin yer aldığı ıstılâhî sözlüklere de rastlanır.

Es'ad Dede, şerhinde çok sayıda sözlükten yararlanmışır. Şerhte kullanılan başlıca sözlükler; Sünbülzâde Vehbî'nin *Tuhfe-i Vehbî*, Muhammed Hüseyin b. Halef-i Tebrizî'nin *Burhân-ı Kâti*, Mütercim Asım'ın *Tercüme-i Kâmus*, Tıbyân-ı Nâfi, Cemâleddîn-i İncû'nun *Ferheng-i Cihângîr*, Joseph Britojians'ın *Şemsü'l-Lügat*, Tîk Çend Bahâr'ın *Bahâr-ı 'Acem*, Muhammed Gıyasüddin'in *Gıyâsü'l-lügat*, Vankulu'nun *Vankulu Lügati*, Şeyh Muhammed-i Dehlevî'nin *Mü'eyyidi'l-Füzela*, Şu'ûrî Hasan Efendi'nin *Ferheng-i Şu'ûrî*, İbni Kemal'in *Dakayku'l-Hakayık*, Muhammed Abdurrahim Kamî'nin *Keşfü'l-lügat* ve Râgıb el-İsfahânî'nin *El-Müfredât*'ıdır. Şerhte Abdüllatif el-Gucerâtî'nin Mesnevî terimlerini barındıran *Le'tâ'ifü'l-luğât* ile Seyyid Şerif Cürçânî'nin İslami ilimlere dair terimlerin yer aldığı *Et-Tarîkat* sözlükleri de kullanılmıştır. Ayrıca Cemâl-i Karşî'nin Cevherî'ye ait Arapça yazılmış *Es-Sıhâh* adlı sözlüğünü Farsçaya çevirdiği *Es-Surrâh Mine's-sihâh* adlı sözlüğü de şarih tarafından kullanılan diğer bir sözlüktür. Şarih, Hayyân Tevhidî'nin din, dil ve edebiyata dair notlarını içeren *El-Besâir ve'z-Zevâhir* adlı eserine de sözcüklerin anlamları için müracaat etmiştir. Gramer kitaplarından ise Mehmed Zihni Efendi'nin *Müntehab fî Ta'limi Luğati'l-'Arab* ve Mutarrizî'nin *Misbâh* adlı Arapça gramerinin anlatıldığı esere başvurulmuştur. Es'ad Dede diğer kaynak kullanımlarında olduğu gibi aynı beyitte yer alan kimi sözcüklerin izahı için birden fazla sözlük kullanır.

“Kâfirân ender mirâ pûzîne tab'

Âfetî âmed derûn-ı sîne tab'

(Kâfirân) kâfirin cem'idir. Kâfir fânın kesriyle sâtir ma'nâsıdır. Bî-dîn olan kimse dîn-i hakkı setr edip İslâm'a îmân eylemediğün kâfir denildi ve ehl-i Fûrs feth-i fâ ile de isti'mâl ederler ve kâfir

lâfzını hançer ile kâfiye kırlarlar. Nitekim Letâyif-i 'Abdü'l-latîf ve Mü'eyyidü'l-fuzalâ ve Keşf ve Bahâr-ı 'Acem ve Münteheb gibi mu'teber kütüb-i lügatte musarrahtır." (Öktay, 2008, s. 297).

"Guft men ân âhû'em k'ez nâf-ı men

Riht in sayyâd hûn-ı sâf-ı men

(Âhû ceylan), Sünbül-zâde;

Nâfe-i müşk ol göbekdür kim düşer ceylandan

Çin iklimindedir ammâ o âhû başka soy" (Öktay, 2008, s. 224-225)

3.3. Mesnevî Şerhleri ve Diğer Şerhler

Mesnevî şarihleri genellikle şerh metodu ve Mesnevî beyitlerine getirdikleri yorumlar açısından kendilerinden önce ya da kendi dönemlerinde yapılmış Mesnevî şerhlerini de incelerler. Tabii şarih, kendisi gibi düşünen şarihlerin görüşlerini kendi şerhinde izah ettiği beyitleri desteklemek amacıyla kullanır. Kendisi gibi düşünmeyen şarihlerin ise yaptıkları izahları eleştirir ve çoğu kez doğru açıklamanın nasıl olduğu ile ilgili bilgi verir. Çoğu Mesnevî şarihi, şerhinde başka şarihlerin şerhlerini kaynak olarak kullanırken bazı şarihlerin ise hiçbir Mesnevî şerhine başvurmadıkları görülür. Örneğin İsmail Hakkı Bursevî, *Rûhu'l-Mesnevî* adındaki Mesnevî şerhinde birçok kaynak kullanmasına rağmen Mesnevî şerhlerine yer vermemiştir. Muhammed Es'ad Dede'nin Mesnevî şerhinde istifade ettiği Mesnevî şerhleri oldukça fazladır. Kaynak olarak kullanılan Mesnevî şerhleri sadece Türkçe olanlarla sınırlandırılmamış; Farsça ve Arapça yapılmış Mesnevî şerhlerine de müracaat edilmiştir.

Şarihin şerhinde kullandığı Türkçe şerhler, İsmail Rusûhî'nin *Mecmû'atu'l-Letâyif ve Matmûratu'l-Ma'ârif*'i, İsmail Hakkı Bursevî'nin, *Rûhu'l-Mesnevî*'si, Mustafa Şem'î'nin *Şerh-i Mesnevî*'si, Abdullah-ı Bosnevî'nin *Şerh-i Cezire-i Mesnevî*'si, Sarı Abdullah Efendi'nin *Cevâhir-i Bevâhir-i Mesnevî*'sidir. Müracaat ettiği Farsça Mesnevî şerhleri, aynı zamanda Hintli şarihler olan Şeyh Muhammed Efdal, Şeyh İmdadullah, Şeyh Veli Muhammed, Bahru'l-'ulûm Abdülali'nin *Şerh-i Mesnevî* adlı eserleri ile Muhammed Rızâ'nın *Mükâşefât-ı Rızâvi*'sidir. Arapça şerhlerden ise Şeyh Yusuf b. Ahmed'in *Mihnâc-ı Kavî fi Şerh-i Mesnevî*'si yer almaktadır. Şarih, Mesnevî şerhleri dışında Lamî'i Çelebi'nin *Şerh-i Dibâce-i Gülistân*'ını da referans olarak kullanmıştır. Muhammed Es'ad Dede, Mesnevî'nin ilgili şerhini izah ettikten sonra bu minvalde açıklama yapmış şarihlerin görüşlerine yer vermiştir. Çoğu beytin izahında birden fazla şarihin görüşlerine başvurmuştur.

"Aşk h'âhed kâ'in sühan bîrûn büved

Âyîne gammâz nebved çün büved

...Âyîne, bir kimsenin sırrını gizlemediği gibi ma'sûk-ı hakîkî dahî esrâr-ı tevhîdin ve Hakk'ın halkta zuhûrunu ve bi'l-cümle zerrât müzâhir-i şems-i zât olduğunı mestûr kalmayıp zâhir ü bâhir olmasını ister. (Şeyh Efdal ve Veli Muhammed kuddise sırrihumâ)" (Öktay, 2008, s. 95).

3.4. Mevlânâ ve Şarihin Kendi Eserleri

Mesnevî şarihleri bazı durumlarda şerh ettikleri beyitlerin içerdikleri tasavvufî manayı izah etmek amacıyla Mevlânâ'nın başka bir eserinden alıntı yaparlar. Eserlerden yapılan alıntılar genellikle şarihin yaptığı açıklamayı kuvvetlendirmek amacıyla. Muhammed Es'ad Dede, şerhinde Mevlânâ'nın *Mesnevî*, *Divân-ı Kebîr* ve *Fihî Mâ Fih* adlı eserlerinden istifade etmiştir. Öte yandan şarihin kaleme aldığı eserleri dışında kendine ait sadece iki beyit bulunmaktadır. Şaire ait bu beyitler tasavvuf içeriklidir.

"Cenâb-ı Mîrzâ Rızâ'nın ityân eylediği üç beyit cenâb-ı pîr-i dest-gîrin Divân-ı Kebîr'inin evvelinde vâkı' uzunca bir manzûmeden menkûldür." (Öktay, 2008, s. 165).

"...cenâb-ı Hudâ'nın (sebekat rahmeti 'alâ gazabî) muktezâsınca gazabı tahtında rahmet mestûrdur. Li-muharririhî'l-fakîr:

Cemâlinde celâli gizlidir bil

Celâlinde cemâli gizlidir bil" (Öktay, 2008, s. 267)

3.5. Tarih ve Biyografi Kitapları

Muhammed Es'ad Dede'nin şerhinde tarih kitaplarından ziyade biyografik çalışmalar daha çok yer tutar. Es'ad Dede'nin kullandığı biyografik kaynaklar genellikle Mevlânâ ve Şems-i Tebrizî'nin hayatları ile tasavvuf büyüklerinin hayatlarına dair eserlerdir. Şerhte geçen biyografik kaynaklar ise Ferîdun Sipehsâlâr'ın *Menâkıb-ı Sipehsâlar* ve Molla Camî'nin *Nefahatü'l-üns* adlı eseridir.

“Çün hadîs-i rûy-ı Şemse'd-dîn resîd

Şems-i çârum âsmân ser der keşîd

Rûy bunda zât ma'nâsınadır. Şemseddîn cenâb-ı Şemsü'l-mille ve'd-dîn-i Tebrizî'dir ki cenâb-ı pîr-i dest-gîr musâhabetinden fâ'ide-i 'azîme müşâhade eyledi ki tafsîli Menâkıb-ı Sipehsâlar'da beyân olunmuştur.” (Öktay, 2008, s. 174).

3.6. Diğer Eserler (Belagat, Astronomi, Felsefe, Tıp vb.)

Yukarıda isimleri zikredilen kaynaklar dışında Es'ad Dede, ünlü Arap âlimi Teftâzânî'nin belagat ilmini konu edindiği *El-Muṭavvel* ve İbni Sinâ'nın tıp ilmini anlatan meşhur eseri *Kânûn*'a müracaat etmiştir. Teftâzânî'nin yazdığı *el-Muṭavvel* ve bundan özetlediği *el-Muḥtaşar* medrese eğitime damgasını vuran, halen geleneksel tarzda eğitim veren kurumlarda okutulmaya devam eden en önemli eserlerdendir (Özen, 2011, s. 303). Nitekim Es'ad Dede'nin biyografisine bakıldığında onun Şeyh Temîmî'den *Mutavvel* dersleri aldığı görülmektedir.

“...Veyahut tağlîb tarîkıyla ola ki sohbet-cûluk kenîzekin sıfatı idi zergere gâlib kılındı velâkin müzekker ve mü'ennes olan mahalde müzekkeri mü'ennese gâlib kılarlar ve bunda emr-i bi'l-'akdir denilirse cevâb verilir ki burada tağlîb-i mevcûd bir ma'dümdür ki 'an karîb mevcûd olacaktır. Bu bahs *Mutavvel*'de mezkûrdur.” (Öktay, 2008, s. 214-215).

Sonuç

Türk tasavvuf hayatının en önemli eserlerinden olan Mevlânâ'nın *Mesnevî'si*, yazıldığı tarihten itibaren Müslüman camianın teveccühünü kazanmış önemli eserlerden birisidir. *Mesnevî'nin* içerik itibarıyla iletmeye çalıştığı evrensel mesaj, tüm insanlığa yönelik olduğu için bu yapıt birçok dünya diline çevrilmiştir. Evrensel hitap edebilmeyi başarmış olan *Mesnevî*, yazıldığı dönem ve amaç itibarıyla salıklere tasavvufî mertebeleri anlatarak onları doğru yola iletmeyi gaye edinmiştir. Hâkim Senâ'î ve Feridüddin-i Attâr'a ait eserlerin Mevlânâ üzerinde büyük tesiri olmuş ve *Mesnevî'nin* fikrîsel anlamda oluşumuna büyük katkı sağlamışlardır. *Mesnevî'nin* toplum üzerindeki bu geniş çaplı etkisi onun daha iyi anlaşılmasına yönelik faaliyetlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamış ve bu sayede *Mesnevî* şerhleri ve tercümeleri ortaya çıkmıştır. *Mesnevî'de* anlatılan fikirlerin daha iyi anlaşılmasını misyon edinen şarihler, şerhlerini kimi zaman hükümdara kimi zaman saraya mensup bir bürokrata kimi zaman da belirli bir muhataptan ziyade tüm halka sunmuşlardır. XV. yüzyılda yazılan ilk *Mesnevî* şerhiyle birlikte bu gelenek başlamış ve günümüzde de halen devam etmektedir. *Mesnevî'yi* okuyan her şarih, kendi bilgi birikimi ve bakış açısı ölçüsünde ona yeni bir soluk getirmeye çalışmış ve böylece XV. yüzyıldan günümüze kadar hemen hemen her yüzyılda birden fazla *Mesnevî* şerhi ortaya çıkmıştır. Kimi şarihler belirli beyitleri izah etmekle yetinirken kimi şarihler de altı cildin tamamını şerh etme ihtiyacı hissetmişlerdir. Tabii istinasız her şarih, şerhinde az ya da çok farklı bilim dallarında yazılmış olan kaynaklara başvurmuştur. Şarihin beslendiği kaynakların sayısını ve niteliklerini belirleyen temel faktör ise onun bilgi hazinesi ve kültürel alt yapısıdır. Şarihlerin dinî bilgileri ve yabancı dile olan hâkimiyetleri şerhin niteliğini bir kat daha arttırmıştır.

XIX. yüzyılın önemli şarihlerinden Muhammed Es'ad Dede, *Mesnevî'nin* 360 beytini şerh etmiş ve eserini yarım bırakmıştır. Biyografisinden hareketle kitaplara aşırı derecede düşkün olan Es'ad Dede Selanik'te başladığı eğitim hayatını İstanbul'da devam ettirmiştir. Din, dil ve tasavvuf ağırlıklı bir eğitim alan Es'ad Dede, devrin önemli hocalarından yine bu minvalde dersler almıştır. Tahsil ettiği dersler ve öğrenmiş olduğu Arapça ile Farsça kendisine *Mesnevî'yi* şerh etme yolu açmıştır. Bütün *Mesnevî* şerhlerinde olduğu gibi klasik metodu tercih eden Es'ad Dede, şerhinde dolaylı veya doğrudan elliden fazla kaynağa yer vermiştir. Ayet ve hadislerin yoğunluklu olarak kullanıldığı şerhte, tasavvufî eserlerden İbn Arabî'nin *Fusûsü'l-hikem* ve *Fütûhâtü'l-Mekkiyye* eserlerine sık sık başvurulmuştur. Dinî kaynaklara genellikle *Mesnevî'nin* çözülmesi müşkül beyitleri için müracaat

edilmiştir. Mesnevî'de yer alan beyitlerin filolojik çözümleri içinse Türkçe-Farsça ve Türkçe-Arapça sözlükler ile kavaid kitapları kullanılmıştır. Es'ad Dede, kendisi dışında Mesnevî şerhi yapmış şarihlerin şerh metodu ve beyitlerin izahlarına getirdikleri yorumları görmek için birçok Mesnevî şerhine müracaat etmiş ve eserinde onları temel referans kaynak olarak esas almıştır. Mesnevî'yi ve Mevlânâ'nın tasavvuf öğretisini daha iyi anlayabilmek ve onları düşüncelerine dayanak kılabilmek için şerhine Mevlânâ'nın Mesnevî dışındaki eserlerini de almıştır. Öte yandan misal olarak verdiği din ve tasavvuf büyüklerinin hayatları için biyografi kitaplarına başvurmuş; belagat ve tıp kitaplarına da yeri geldikçe şerhinde müracaat etmiştir.

Kaynakça

- Ahmed Eflakî, (1973). *Âriflerin menkıbeleri-II*. (1. Baskı). (T. Yazıcı, Çev.), Hürriyet Yayınları.
- Bilmen, Ö. N. (1961). *Büyük tefsir tarihi*. (1. Baskı). Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Ceyhan, S. (2004). Mesnevî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C. 29, ss. 325-334), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ceylan, Ö. (2000). *Tasavvufî şiir şerhleri*. (4. Baskı). Kapı Yayınları.
- Çelik, İ. (2005). Klasiklerimiz/XIII-Mesnevî-i Manevî. *Tasavvuf-İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi*, Mevlana Özel Sayısı, 8 (14), 661-696. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tasavvufdergisi>
- Çınarcı, M. N., Botalıç, M. (2022). Türkçe Mesnevî şerhlerinin kaynakları. *Social Sciences and Humanities Studies*, 3 (20), 57-84. <http://dhs.ff.untz.ba/index.php/home/index>
- Dağlar, A. (2009). *Şem'i Şem'ullâh Şerh-i Mesnevî (I. cilt) (inceleme-tenkitli metin-sözlük)*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Erciyes Üniversitesi.
- Diyanet İşleri Başkanlığı, *Kur'an-ı Kerim Türkçe meali*. Erişim 10.06.2016, http://www.kuranikerim.com/m_diyanet_index.htm
- Güleç, İ. (2002). *İsmail Hakkı Burûsevî'nin Rûhu'l-Mesnevî'sinin incelenmesi*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Güleç, İ. (2008). *Türk edebiyatında Mesnevî tercüme ve şerhleri*. (1. Baskı). Pan Yayınları.
- Güllüce, H. (2008). Mesnevî'de temsili anlatım ve hikâye ve temsillerle Kur'an ayetlerinin açıklanması," *Erdem*, 18 (50), 130-160. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem>
- Gümüş, S. (1990). *Tefsirin kaynakları*, (1. Baskı). Kayıhan Yayınevi.
- İsmâ'îl b. Muhammed el-Aclûnî, (1997). *Keşfu'l-hafâ ve muzîlu'l-ilbâs emme'stehire mine'l-ehâdisi alâ elsineti'n-nâs* (Şeyh Muhammed Abdülaziz el-Hâlidî, Haz.). Dâru'l-Kütübî'l-İlmiyye.
- Kaya, R. (2002). Kur'an-ı Kerim kıssaları ve düşündürdükleri. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 11/2, 31-58. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/uluifd>
- Kılıç, A. (Tarihsiz). Dağılmış incileri toplamak: Şerh tasnifi denemesi. *Prof. Dr. Abdülkadir Karahan Anısına I. Uluslararası Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu*, İstanbul, Türkiye.
- Konuk, A. A., (2011). *Mesnevî-i Şerif şerhi*. (M. Tahralı ve S. Eraydın, Haz.). (1. Baskı). Selçuk Kitabevi Yayınları.
- Kortantamer T. (1994). Teori zemininde metin şerhi meselesi. *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 1 (8), 1-10. https://turkdiliveedebiyati.ege.edu.tr/tr-5075/bolum_dergisi.html
- Müslim, (Tarihsiz). *Sahih*. Dâru'l-İhyâ'i't-Turasi-Arabî, Beyrut.
- Öktay, N. (2008). *Muhammed Es'ad Dede ve mesnevî şerhi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Özdemir, M. (2016). Mesnevî'nin Türkçe şerhleri. *Turkish Studies*, 11/20, 461-502. <https://turkishstudies.net/turkishstudies.jsp>

- Özen, Ş. (2011). Teftazani. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (C. 40, 299-308), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Tanyıldız, A. (2010). *İsmâil Rusûhî-yi Ankaravî, Şerh-i Mesnevî (Mecmû'atu'l-Letâyif ve Matmûratu'l-Ma'ârif) (I. cilt) (inceleme-tenkitli metin-sözlük)*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Erciyes Üniversitesi.
- Yardım, A. (2008). *Mesnevî hadisleri*. (1. Baskı). Damla Yayınevi.
- Yılmaz, O. (2007). Klasik şerh edebiyatı literatürü. *Talid, Türkiye Araştırmaları Dergisi*, 5 (9) 278-289. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/talid>

¹ Türkçe Mesnevî şerhlerinde kaynak kullanımına dair geniş bilgi için bkz.: Mehmet Nuri Çınarcı, Melinda Botalıç (2022). “Türkçe Mesnevî Şerhlerinin Kaynakları”, *Social Sciences and Humanities Studies*, S. 19, s. 57-84

² Ey İsrailoğulları! Size verdiğim nimetlerimi hatırlayın. Bakara-40.

³ Fakirlik benim övüncümdür ve onunla iftihar ederim. Ali Yardım “Mesnevî Hadisleri” adlı çalışmasında bu sözün metin ve senet olarak kaynaklarda tespitinin mümkün olmadığını belirtmektedir. Detaylı bilgi için bakz.: Ali Yardım, *Mesnevî Hadisleri*, (İstanbul: Damla Yayınevi, 2008), 67-68.

⁴ Yeryüzü Rabbinin nuru ile aydınlanır. Zümer/69.

⁵ Muhammed Esad Dede'nin hayatı ile ilgili bilgi veren kaynaklar için bkz.: Azime Merve Başkan, *Hüseyin Vassâf'ın Es'adnâme Adlı Eseri (Metin-İnceleme)*, (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013), Mustafa Tatçı, Cemal Kurnaz, “Mehmed Esad Dede,” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yay., 2003), 28/469-470. (2000), Semih Ceyhan, “Tâhîrî'l-Mevlevî'nin Mahfil Dergisi'ndeki Hâtrâtı Işığında Mesnevîhân Selânikli Mehmed Es'ad Dede”, *Tasavvuf*, 26, (2010), 25-70, Sadık Albayrak, “*Son Devir Osmanlı Uleması*,” (İstanbul: Medrese Yayınları, 1980).

⁶ Allah'ın kendilerine buyurduğuna karşı gelmeyen... Tahrîm-6.

⁷ Ben ondan hayırlıyım. Sad-76.

⁸ Allah'ın yeri geniş değil miydi? Nisa-97.

⁹ Aclûni Keşfu'l-hafâ, II, 132.

¹⁰ Müslim, Sahih-i Müslim, 13/167.

¹¹ Yusuf-111.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Doç. Dr. Mehmet Nuri Çınarcı

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazar bu makalede “Etik Kurul İzni”ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmiştir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

**XIX. YÜZYILA AİT KISMEN HAREKELİ BİR METNİN İMLA HUSUSİYETLERİNE DAİR:
DARENDELİ NİHÂNÎ DİVÂNİ**

*On the Orthographic Specialties of a Text of the 19th Century Written Partially with Vowel Points:
Dîvân of Nihânî from Darende*



Dr. Ayşegül EKİCİ

Millî Eğitim Bakanlığı, Türkiye. aysegulaytekinckici@gmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
19.08.2022

Kabul/Accepted:
28.11.2022

Sayfa/ Page:
41-52



Öz

XIX. yüzyıl Osmanlı Türkçesi metinlerinde Eski Anadolu Türkçesi imlasıyla beraber bazı kelime ve eklerin modern imlaya göre yazıldığı veya vokallerin kullanılmadığı eklerde bu imlaya göre hareketlendiği tespit edilmiştir. Nihânî Dîvânı geç dönem metinlerinden olup eski ile yeninin bir arada kullanıldığı kararsız bir imla yapısına sahiptir. Düzlük-yuvarlaklık eğilimi eklerin hareketlerinden tespit edilmiştir. Hareke sadece eklerde değil kelimelerde de kullanılmış olup bölgenin ağız özelliklerini yansıtır niteliktedir. Geleneksel imla ile modern imlanın bir arada kullanıldığı ve telaffuzun yazıya aktarılmaya çalışıldığı bu tür metinlerin çeviri yazılarının nasıl ve neye göre oluşturulacağı konusu güçlük teşkil etmektedir. Araştırmacıların görüşleri bu tür metinlerin çeviri yazılarının hazırlanırken hareketlerine bağlı kalınması ve müdahalenin bilinçli yapılması gerektiği üzerinedir. Hareke, dil araştırmacıları açısından büyük önem taşımaktadır. Dîvân ayrıca şairin yaşadığı bölgenin coğrafi konumundan ve tarihinden dolayı dönemine göre çok sayıda arkaik kelime barındırmaktadır. Çalışmamızda XIX. yüzyıla ait Nihânî Dîvânı'nın imla hususiyetleri üzerinde durularak yazıldığı dönemin imlası hakkında belli bir izlenim oluşturan bu tür çalışmalara katkı sağlanması amaçlanmıştır. Ayrıca bölge ağızıyla ilgili ses özellikleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çeviri yazı, hareke, imla, ağız özellikleri, Nihânî Dîvânı.

Abstract

In the 19th century texts, some words and affixes were written according to modern orthography and the Old Anatolian Turkish spelling, or vowel points were added to the suffixes where the syllables were not used. Nihânî's Dîvân is a late-period text with an unstable orthographic structure. The flatness-roundness tendency was determined from the vowel points of the affixes. Vowel points in suffixes and words reflect the region's dialect characteristics. The issue of how the transcriptions of such texts, where traditional and modern spellings are used together, are made is complicated. Researchers think vowel points should be adhered to and while preparing transcriptions, intervention should be done consciously. Vowel points are important for language researchers. Dîvân contains many archaic words for its time due to the geographical location and history of the region where the poet lived. Herein we aimed to contribute to studies that create an impression about the orthography of the period when Dîvân was written, by emphasizing Dîvân's orthographic features. Additionally, sound characteristics of the regional dialect were determined.

Keywords: Transliteration, vowel points, orthography, dialect characteristics, Nihânî's Dîvân.

Atıf/Citation: Ekici, A. (2022). XIX. yüzyıla ait kısmen hareketli bir metnin imla hususiyetlerine dair: Darendeli Nihânî Dîvânı, *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(8), 41-52

Bu makale Hacettepe Üniversitesinde hazırlanan Nihânî Dîvânı (İnceleme-Metin) başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Giriş

Nihânî'nin asıl ismi Muhammed Sâlih olup H 1220 / M 1805- H 1307 / M 1890 yılları arasında Darende'de yaşamış müderris kökenli mutasavvıf bir şairdir. Şeyh Salih Efendi, Salih Nihânî Baba sanıyla tanınır. Somuncu Baba hazretlerinin 9. kuşaktan torunu olup soyu Hz. Peygamber'e dayanmaktadır. Ayrıca ulemâ ve şuarâdan olan tarih bilgini Büyük Hasan İzzet Efendi'nin torunudur. Nihânî'nin babası ise Feryâdî mahlasıyla tanınan Şeyh Mustafa'dır. Nihânî dedesinin ve babasının rahle-i tedrisinden geçerek yetişir. Seyr ü sülûkunu Nakşî tarikatı üzerine tamamladığını, Kadîrî ve Halvetî tarikatlerine intisabının olduğunu açıklamıştır. Ayrıca *Mevlid*'inin başında, müstensih'in tanıtım yazısında, Halvetiye ve Bayramiye şeyhlerinden olduğu belirtilmiştir. Nihânî XIX. yüzyılda yaygın bir şekilde görülen çok tarikatlı olma özelliğini gösterip manevî yolları Allah'a ulaşmada önemli bir vasıta olarak görür. Cebeci-zâde Medresesi'nde müderrislik yapmıştır. Onun edebî şahsiyeti ilmî birikimiyle mutasavvıf kimliğinin birleşmesi şeklinde tezahür eder (Ekici, 2022).

Nihânî hayatı boyunca Darende'de yaşamıştır. Bu ilçe, eski tarihlerde Sivas vilayetine bağlı bir kaza, dört yandan dağlarla çevrili olup Doğu Anadolu bölgesinin yukarı Fırat bölümünde yer almaktadır (Akgündüz, vd., 2002, s. 43). Yine şairin yaşadığı mahalle olan Hacılar Şeyhli Mahallesi de çok yüksek dağların arasındaki vadide kurulmuş doğal korunaklı bir yerleşkedir. Yerleşim yerleri genelde Tohma Çayı'nın etrafında kurulmuştur. Tarihi çok eski olup MÖ 7000 Hititler Dönemi'ne kadar dayanır. Tohma Havzası'na M.Ö. 715 yıllarında Kimmer Türkleri gelip yerleşmeye başlamış, M.S. yedinci yüzyıllarda güneyden gelen Müslüman Araplar da Havza'ya bu kapıdan girmişlerdir. X. yüzyıldan sonra doğudan gelen Türk boyları ve özellikle Selçuklu Türkleri de buraya gelip yerleşirler. Yine doğudan gelen Oğuz Boyu ve Karakeçili Türkmenlerinin geçiş ve yerleşme yeri bu bölge olmuştur (Cengiz, 1987, s. 15). Darende Müslümanların hâkimiyetine geçinceye kadar yol güzergâhında bulunması, Müslümanların hâkimiyetinden sonra da sınır şehri olması nedeniyle stratejik bir konuma sahip olmuştur. Seyyar kitapçılığın ve kitap yazımının yaygın olması halkın kültür seviyesinde önemli rol oynar (Öztürk, 1962, s. 27; Cengiz, 1987, s. 183; Akgündüz, vd., 2002, s. 626).

Bir şairi dil hususiyetleri dâhil bütün yönleriyle anlayabilmek için yaşadığı dönemle beraber yetiştiği coğrafyanın da bilinmesi gerekir. Fizikî çevre ve iklim şartlarının insan karakteri üzerinde etkili olduğu bilim adamlarınca dikkate alınmıştır. Richard E. Nisbett (2005, s. 12) insanlar yetiştikleri bölgenin yüzey şekillerine, iklim koşullarına ve bitki örtüsüne bağlı olarak bazı fizikî ve ruhî özellikler kazanırken insanı konu edinen edebiyatın da “yeşerdiği bölgenin coğrafi koordinatlarına bağlı olarak birtakım nitelikler taşıdığını” belirtmiştir.

Bu bölgenin coğrafî, siyasî ve kültürel yapısının Nihânî'nin edebî kişiliğinin ve bunun önemli bir parçası olan dil hususiyetlerinin oluşmasında büyük rolü vardır. Metinde ağız özellikleri ve arkaik kelimelerin etkin bir şekilde kullanıldığı görülür. Bu duruma Darende'nin tarihinin eski olmasının ve dağlık, korunaklı, her türlü dış etkiye kapalı bir bölgede yaşamın etkili olduğu düşünülmektedir.

Nihânî Dîvânı tek nüshadır. Rika yazı stiliyle kaleme alınmış olan eser toplam 60 varak olup *Dîvân* kısmı 50 varaktan ibarettir. Kaynaklarda *Dîvân*'ın şairin kendi hattıyla olduğu geçse de müellifin oğlu olan ve aynı zamanda kendisi de şair olan Müslim Mustafâ Penâhî tarafından derlenip istinsah edildiği düşünülmektedir. Çünkü temmet kaydındaki tarih Nihânî'nin ölüm tarihinden 7 yıl sonraya tekabül eder. Temmet kaydına göre müstensih eserin istinsahını Rûmî 30 Teşrîn-i evvel 1312/Hicrî 5 Cumâde'l-âhir 1314 tarihinde tamamlamıştır. Kısmen harekeli bir metin olup bu hareketlerin kim tarafından işaretlendiği belli değildir (Ekici, 2022, s. 624).

Harekeli metinler araştırmacıların da belirttiği üzere eklerdeki ses uyumunu göstermede ikinci derecede önem taşımaktadır. Batı Türkçesinin Eski Anadolu Türkçesi ve Osmanlı Türkçesi

dönemlerinde de hareke kullanılmış olup 16. yüzyıldan sonra azaldığı görülmüştür. Bunda hem imlanın kalıplaşmış olması hem de hareketin yazım hızını düşürmesinin etkileri söz konusudur. Ancak 18. ve 19. yüzyıllarda az da olsa rastlanılan bu tür metinler oldukça değerlidir. Harekeler kalınlık-incelik uyumunu tespit etmeye elveriş göstermese de düzlük-yuvarlaklık uyumunun takibi yapılabilmektedir. Özellikle de kalıplaşmış imlada vokallerin gösterilmediği eklerde harekeler ipucu vermektedir (Kartallıoğlu, 2007, s. 463)

Tulum (2002, s. 489) imlayı iyi bilmeyip çevresinden duyduğu gibi yazan müstensihleri çevrelerince çok eleştirilseler de “eli öpülesiceler” olarak nitelendirmiştir. Kartallıoğlu’nun (2007) belirttiği üzere eğer onlar olmasaydı dildeki değişimleri görmek mümkün olmayacaktı. Bu müstensihler “imlaya meydan okurcasına telaffuzu kâğıda dökmeye çalışmışlardır” (s. 464).

Bu tür metinlerin imlasında takip edilmesi gereken yolu Anhegger (1950, s. 135) tarihî mensur parçaları modernleştirerek okumak caiz ise de harekeli olan edebî ve manzum metinlerde böyle bir şeyin söz konusu olamayacağını belirtmiştir. Ancak devrin diline mümkün olduğu kadar yaklaşılması gerektiğini vurgulamıştır. Korkmaz (1984, s. 71) ise metnin kuruluşuna ait açıklamasında imlanın ünlüler bakımından elverdiği kısımlarda Eski Anadolu Türkçesinin kurallarına, imlanın elvermediği yerlerde ise doğrudan Türkiye Türkçesinin ses kurallarına bağlı bir metin kurmaya çalışılmasını, devrin ve eserin dil yapısını zedeleyici bir tutum olarak görmüştür.

Kutlar (2008) da geç dönemde yazılmış eserler üzerinde çalışanların kelimeler ve eklerin imlasını değiştirme konusunda dikkatli davranmaları gerektiğini belirtmiştir. Kutlar, tamamıyla klasik imlaya bağlı kalmayı doğru bulmaz; ancak “neye, ne ölçüde müdahale edeceğimize ilişkin ölçütleri önceden belirlemek ve fütursuz bir biçimde başı sonu belli olmadan yapılacak değiştirmelerden uzak durulmasını, ortaya çıkması muhtemel birçok sorunu önlemek noktasında önemli olduğunu” ifade eder (s. 510).

Anhegger, Korkmaz ve Kutlar’ın ifadelerine göre bir metinde devrin ve eserin dil yapısı korunmaya çalışılmalıdır. Bu nedenle vokallerle beraber hareke de dikkate alınmalıdır. Bir eserin yazıldığı dönemin lisanına mümkün olduğu kadar yaklaşmak gerekmektedir.

Çalışmamızda (Ekici, 2022) metni kurarken hem vokaller hem de harekeye göre okunuş bağlamında konuşma dilinin özelliklerini de göz önünde bulundurarak metni dikkatli bir şekilde dönemin lisanına yaklaştırdık. Amacımız, elimizdeki bu tek nüsha olan *Nihâni Dîvânı*’ndan XIX. yüzyıl Osmanlı Türkçesi hakkında bir fikir vermek ve aynı zamanda dil konusunda çalışma yapanlara doğru malzeme sunabilmektir¹.

1. NİHÂNÎ DÎVÂN’NIN İMLÂ HUSUSİYETLERİ

XIX. yüzyıla ait kısmen harekeli bir metin olan Nihâni Divanı’nda yazı dilindeki gelenekselleşmiş imla hususiyetleri görülmekle beraber metnin konuşma diline göre harekelendiği kelime ve ekler mevcuttur. Kelime ve eklerdeki ünlüler, harfle gösterildiği zaman hareketin harfe uygunluk gösterdiği; vokalin gösterilmediği yerlerde ise konuşma diline göre harekelendiği tespit edilse de tam bir istikrar görülemez, bunun tam aksi örneklere de rastlanılmıştır. Zaman zaman okunuşta kolaylık sağlama veya birbiriyile karışabilecek yazımı aynı, ancak farklı okunduğunda değişik manalar içeren sözcükleri ayırmak için uygulandığı da görülmüştür. Harekeleme sistemi belli bir sistematik yapıya sahip olmasa da dönemin dil ve bölgenin ağız özelliklerini yansıtır niteliktedir² (Ekici, 2022).

1.1. Ünlülerin Yazımı

1. Kelime başında ve bazen ortasında “a” ünlüleri medli elifle “e” ünlüleri ise elif üzeri üstünle yazılmıştır: **أَنكِد** “aniñ” (s. 639), **آدِر آنا** “Âdem Ata” (s. 640), **الآن** “alana” (s. 640), **أَبْحَار** “ebhâr” (s. 642), **أَيْمَنْدِر** “eymendir” (s. 642), **عَشْبَه** “eşbeh” (s. 652)³.

2. Kelime sonundaki “a” lar güzel “he” (ه) ile yazılıp bazen üstünle harekelenir: **رِفَّة رِفْتَه** “rifte rifte” (s. 646), **غَزْمَه** “ğam-zede” (s. 820), **شَاهَاه** “şâhâne” (s. 747).

3. Kelime başında “i” ünlüsü “elif” (ا) ve “ye” (ی) ile yazılmış, içinde ise sadece “ye” (ی) harfiyle gösterilmiştir. Vokal kullanılmayan Arapça ve Farsça kelimelerde ise bazen “i” sesini göstermek için “esre” kullanılmıştır. Bazı kelimelerin yazımında ise “ye” (ی) harfiyle beraber uzun “i” sesini vermek için “çeker” işareti bulunmaktadır:

ايدِرلر “iderler” (s. 666), **كَيْلِدِه** “kıldı” (s. 805), **بُو يُوْرِيْشِه** “bu yürümiş” (s. 804), **مَآوَا** “mâ-sivâ” (s. 659), **اَلْا** “ilâhî” (s. 804), **بِحْمَانِه** “bî-mücân” (s. 804), **نَعْلَمِيَه** “na’lîn” (s. 821).

4. İlk hecesi yuvarlak ünlü olan Arapça ve Farsça kelimelerin birçoğunun harekelendiği tespit edilmiştir: **حُسْرَوِي** “Husrevî” (s. 165), **رُؤْيَت** “rü’yet” (s. 828), **خُلْكِه** “hulk” (s. 838), **مُقَطَّع** “mukatta” (s. 701). Türkçe kelimedede ise harekeleme görülmemiştir: **اَوْحَاوَه** “uçmak” (s. 809).

1.2. Ünsüzlerin Yazımı (p, ç, t, k sert ünsüzlerinin yazımı)

1. Metinde yumuşak ünsüzlü kullanımlar mevcuttur: **كُوْجْدِر** “gücdür” (s.688), **جَبْرَه** “hâbisten” (s. 788), **دُرْلُو** “dürlü” (s. 800), **تَبْرَاوَه** “tobrak” (s. 822), **هَدْمَجِيْبِه** “hizmetçisi” (s. 657).

2. Metinde Azerî şivesinin etkisiyle I. şahıs zamiri “ben” in “men” li şekilleri görülmektedir: **مَنَه** “men” **مَنْمَه** “menem” (Ekici, 2022, s. 627).

3. Metinde bir kelimenin hem “b” li hem de “p” li kullanımları mevcuttur: **جَبْرَه** “habis” ve **جَبْس** “haps” **بُتْ** “büt” ve **پُتْ** “püt” (Ekici, 2022, s. 627).



4. Metinde “ce” (ج) li ve “çe” (چ) li kullanımların ikisine de rastlanmıştır: **جُوْج** “göc” (s.688), **كَيْج** “göç” (s. 688) “hiç” kelimesinin ise “hic” şekline rastlanmamıştır (Ekici, 2022)

5. Metinde ç > ş değişimi yalnızca bir kelimedede görülmüştür:

“kaçdı” kelimesi halk ağzına uygun olarak **قاَشْدَا** “kaşdı” şeklinde yazılmıştır (Ekici, 2022, s. 811).

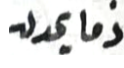
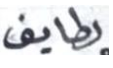
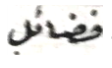
6. Eski metinlerde iki şekilde de görülen “hidmet” ve “hizmet” kelimeleri “ze” (ذ) li şekliyle yazılmıştır **هَدْمَت** (Ekici, 2022, s. 804).

7. Hoca kelimesinin hem “hoca” hem de Farsçadaki vâv-ı ma’ duleli olan “h`āce” şekli görülmektedir:

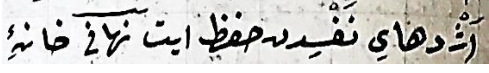
 “hocâ”  “hâce” (Ekici, 2022, s. 628).

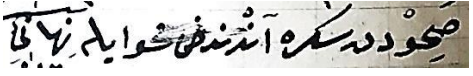
1.3. Hemzenin Kullanımı

Kelime ortasındaki hemzeler kürsü üzerinde yazılmış bununla beraber daha çok Farsçada görülen bu tarz kelimelerin ى (ye) li şekillerinin de tercih edildiği görülmüştür:

 “zemâyim-zemâ'im”  “letâyif-letâ'if” ,  “fezâ'il-fezâyil”

İsmin –i halini göstermek için ha-i resmîyeden ve “ye”den sonra hemze kullanılmıştır:




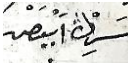
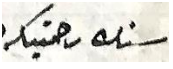
 “Ejdehâ-yı nefsdan hıfz et Nihânî hâneyi”



 “Sahivden sekre andan dahı mahv eyle Nihânîyi” (Ekici, 2022, s. 629).

1.4. Eklerin Yazımı

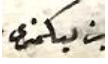


1.4.1. İyelik Eklerinin Yazımı

İyelik eklerinde bazen vokal kullanımı bazen de hareke kullanımı mevcuttur. Birinci ve ikinci tekil şahıs iyelik ekleri “-m” (م) ve “-n” (ن) kendinden sonra başka bir çekim eki alıyorsa kendinden önce “-i” sesini veren “ye” (ی) harfinin kullanıldığı, çekim eki almamış ise vokalin hareke ile gösterildiği görülmüştür:




 “kaddimi”  “agzıma”  “veledim”  “seriñ ebyaz”  “rahmetiñe”



“rahmetiñe”  “yüziñi”  “rûzıñ” gibi. I. ve II. şahıs iyelik eklerinden önceki ünlülerin düz kullanımı düzlük-yuvarlaklık uyumuna geçişin bir göstergesidir (Ekici, 2022, s. 628).

Birinci çoğul şahıs iyeliklerde ise ekten önce vokal ya da hareke kullanımına rastlanmamıştır:

 “bizligimizi” (s. 644),  “rahımız” (s. 674),  “cümlemize” (s. 662).

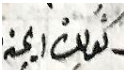
Üçüncü şahıs iyeliklerde ise geleneksel imla kendini korumuştur –ı/i sesini veren harf ya da hareke kullanılmıştır:

 “mûyına” (s. 645),  “kûyını” (s. 654),  “emrine” (s. 659). III. şahıs iyelik eki olan

“ye” (ی) vokalinin gösterilmediği bazı sözcüklerde ise “kesre” kullanılmıştır:  “kühine” (s. 659),  “idrâki” (s. 659).

1.4.2. İlgi Ekinin Yazımı

İlgi hâli ekinde düzleşme eğiliminin olduğu görülmüştür. Geleneksel imlaya göre “-uñ/-üñ” şeklinde yuvarlak okunan bu ekin metinde “-iñ/iñ” şeklinde kesreyle harekelendiğine rastlanılmıştır, ancak tam olarak düzlük-yuvarlaklık uyumuna girememiştir:


 “güliñ içine”  “senüñ rahmetiñe” gibi (Ekici, 2022, s. 628).


1.4.3. Belitme Hâli Eki

Metnin genelinde “belirtme hâli” eki “-ye” (ی) ile gösterilmiştir. Ancak bu ek yerine kesrenin kullanıldığı da görülür. Ayrıca *Hemze'nin Kullanımı*'nda belirtildiği üzere “-ha-i resmiye”den ve “-ye”den sonra da ismin -i hâli için hemze kullanılmıştır:



 “Gönlüme ol **şâhı** mihmân edeyim”

 “**Mâsivâyı** nefye isbât nûn-ı nakşîñ ey püser”



 “Ejdehâ-yı nefsdan hıfz et Nihânî **hâneyi**”

 “Sahivden sekre andan dahı mahv eyle **Nihânîyi**” (Ekici, 2022, s. 629).

1.4.4. -ca/-ce Eki





Metinde zarf-fiil eki ve yapım eki durumunda olan “-ca/-ce” ekinin ünsüz uyumuna girmeyip hep “-cim” (ج) ile yazıldığı görülmüştür:  “bakdıkca” (s. 678),  “Türkceyi” (s. 860).

1.4.5. Görülen Geçmiş Zaman Eki

Görülen geçmiş zaman ekinin III. şahıslarda düzlük-yuvarlaklık uyumuna geçmeyip geleneksel olarak hep “-dal” ve “-ye” (دی) şeklinde kullanıldığı görülmektedir:  “oldı” (s. 643),  “güldi” (s. 797).

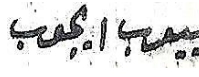


1.4.6. Geniş Zaman Eki

Geniş zaman “-r” ekinin kendinden önce yuvarlak ünlülü kullanımları devam etmiştir:

 “geçürmek”  “yitürdüm”  “gelürse”  “virir/virür” gibi (Ekici, 2022, s. 629).

1.4.7. Zarf Fiil Eki


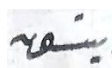

Zarf fiil eki “-up/-üp” ve “-uban/-üben” şekilleriyle devam etmiş ve her zaman “-vav” (و) ve “-be” (ب) ile gösterilmiştir, hareketin yazıya değil konuşma diline göre konduğu bir örnek belirlenememiştir:

 “yiyüp içüp”  “tutub”  “kiyuben” (Ekici, 2022, s. 629).

1.4.8. Emir Eki

Emir eki olarak “-gıl/-gil” ekinin devam ettiği görülmektedir:  “olmagıl”  “işitgil” (Ekici, 2022, s. 630).

III. şahıs emir bildiren “-sun/-sün” eki metinde her zaman vokalle görülmüş, düzlük-yuvarlaklık eğilimi görülmemiştir:

 “gelsün” (s. 806),  “itsün” (s. 824),  “olmasun” (s. 642).

1.4.9. Ek Fiil Ekleri

Ek fiilin geniş zamanı I. tekil şahıs için “-em/-am” şeklindedir. Bazı sözcüklerde harekeyle gösterilmiştir; “-ven” li şekline de rastlanılmıştır.

مشتاکم “müştâkam” (s. 674), پادشاهیم “pervâneym” (s. 674), اهلیم “ehliyem” (s. 777), بنم “benem” (s. 838), دگیلven “degilven” (s. 785).

III. tekil şahıs için “-dur/-dür” ve “-durur” ekleri kullanılmıştır ve her zaman kelimeye bitişik yazılmıştır: اولدور “oldur” (s. 704), اولدورور “oldurur” (s. 794), سائی دورر “sā’idurur” (s.

685); ancak ekin “-dirir” şeklinde harekelendiği görülmüştür: ماهیدیرر “māhīdirir” (s. 684). Ek fiilin I. çoğul şahıslarında “-uz/-üz” eki hep vokalle görülmüş, düzlük-yuvarlaklık eğilimine rastlanılmamıştır: نسلیوز “nesliyüz” (s. 675), آشینایوز “āşinâyuz” (s. 720).

1.4.10. Edilgen Ekleri

Metinde, edilgen ekleri “-l” ve “-n” kendinden önce yardımcı harf veya harekeyle gösterilmiştir. Bazı durumlarda uyuma girdiği bazı durumlarda girmediği görülmüştür: دوزلدی “düzüldi” (s. 799), اوکونور “okunur” (s. 681).

1.5. Soru Edatının Yazımı

Soru eki “mı/mi” bütün metinde (می) olarak yazılmıştır, düzlük yuvarlaklık uyumuna geçmemiştir: بچکول “seçer mi” (s. 713), اولدی می “oldı mı” (s. 718), اولدی می (s. 719).

1.6. Tamlamaların Kuruluşu

Bazı isim tamlamalarında “izafet kesresi” yerine “ötre” konmuştur bazen de kesreyle gösterilmiştir:

دل دانی “Huluvv-ü kalbe remz oldu bu hânîñ harfini tanı”

دیل-ü dâñâyı “gül-ü ra’nâyı” گل ضاء “gül-ü ruhsâre” سنبول نلفه “sünbül-ü zülfün”, بحار دمدنه “bahr-ü demden” .

Birçok tamlamada “ve” anlamına gelen “atıf vavı” yerine “izafet kesresi” kullanılmıştır:

بشبهه ب مثال “bî-şebîh [ü] bî-misâl”

بیلور تلخ شیرین صفت پ مايز “Bilir telh [ü] şîrîn hoş-âb [u] mâyız”

ایته تهره صفاتی تاگی میل هدر “Eyle tevhîd-i sîfâtı tâbe-key meyl [ü] heves”

Bağlama gruplarında “atıf vavı”nın (و) normal kullanımı yanında “ötre” ile gösterildiği, bazen de günümüz kullanımına uygun olarak “ve” (و) şeklinde harekelendiği görülmüştür:

چون ü çirâ “çün ü çirâ”, قهلو و ناکشی “mevlevî ve nakşî”, قهلا و کزگان “Harakanî ve Kürkânî” (Ekici, 2022, s. 630).

2. NİHÂNÎ DÎVÂN'I'NIN DİL HUSUSİYETLERİ

Metinde yazı diliyle konuşma dili arasında tam bir paralellik kurulamadığı tespit edilmiştir. Bazı sözcüklerin yazı diline göre yazılıp konuşma diline göre harekelendiği görülür⁴ (Ekici, 2022).

Kelimeler	Harekelenmiş Şekilleri	Ses Değişimleri
kıbâb:	kubâb (s. 652)	ı > u
püser:	piser (s. 660)	ü > i
zehâb:	zihâb (s. 737)	e > i
fürû:	firû (s. 664)	ü > i
samt:	sumt (s. 762)	a > u
humâr:	hımâr (s. 669)	u > ı
ikmâm:	ekmâm (s. 756)	i > e
bihter:	behter (s. 793)	i > e
isâ'et:	esâ'et (s. 671)	i > e
tavk:	tuvk (s. 674)	a > u
ahrâr:	ihrâr (s. 678)	a > i
nikât:	nükât (s. 759)	i > ü
siyâdât:	seyâdât (s. 683)	i > e
zerk:	zürk (s. 686)	e > ü
kışrında:	kuşrında (s. 690)	ı > u
dehân:	dühân (s. 693)	e > ü
kışr:	kuşr (s. 702)	a > u
cidâ:	cüdâ (s. 712)	ü > i
sevâd:	sivâd (s. 731)	e > i
harrîñi:	hurriñi (s. 754)	a > u
hısn:	hasn (s. 769)	ı > a
nehzat:	nühzat (s. 785)	e > ü
süvâr:	sîvâr (s. 790)	ü > i
sıbt:	sebt (s. 794)	ı > e
husûn:	hasûn (s. 806)	u > a
ferâvân:	fürevân (s. 807)	e > ü
hamrâsı:	humresi (s. 808)	a > u
agrâz:	igrâz (s. 808)	a > ı

Metinde kalın ünlülerin kendi arasında ince ünlülerin de yine kendi gibi ince olan ünlü sesler arasında değişimi söz konusudur. Geniş ünlülerle dar ünlülerin değişimi tespit edilmiştir. Ayrıca yuvarlaklaşma, düzleşme ve ses türemesi olayları görülmüştür:

2.1. İnce Ünlü Değişimi

Arapça ve Farsça kelimelerdeki i > e veya e > i değişimi dikkat çekicidir. Farsçada kesre i/e arası bir ses durumunda olduğu için bu tür kelimelerin bazen fethayla bazen de kesreyle harekelendiği düşünülebilir. Duman (1999, s. 66) bu tür kelimelerin kendi orijinal dillerinde değişime uğrayıp tekrar alındığını belirtenler olsa da Türkçedeki değişimle benzerlik gösterdiğini ve fonetik bakımdan dikkate alınması gerektiğini belirtmiştir.

“zehâb/zihâb” (s. 737), “isâ'et/esâ'et” (s. 671), “siyâdât/seyâdât” (s. 683), “sevâd/sivâd” (s. 731), “ikmâm/ekmâm” (s. 756), bihter/ behter” (s. 793).

2.2. Kalın Ünlü Değişimi

Kalın ünlüler arasındaki değişim bir yerde görülmüştür. Seslerin çıkış yerleri ve söyleniş biçimleri dikkate alındığında bu seslerin değişimi doğal olarak gerçekleşmekte ve konuşma dilinde yakın sesler birbirinin yerine geçebilmektedir. Kısmen harekeli olan metinde bazı sözcükler harekelenirken konuşma diline göre harekelenmiştir:

“hısn/hasn” örneğinde “hısn” kelimesinin ilk hecesindeki “ı” ünlüsü “a” ya dönüşmüştür (Ekici, 2022, s. 630).

2.3. Düz Dar Ünlü-Geniş Ünlü Değişimi

Düz dar ünlüler ile düz geniş ünlüler arasındaki değişim de diğer ünlü değişimlerinde olduğu gibi nöbetleşe gerçekleşmektedir. Bazı kelimelerde geniş ünlü, dar ünlüye dönüşürken bazı kelimelerde de tam tersi bir durum söz konusudur:

“zehâb/zihâb”, “isâ`et/esâ`et”, “ahrâr/ihrâr”, “siyâdât/seyâdât”, “rifâ`î/refâ`î”, “sevâd/sivâd”, “imâme/amâme”, “ikmâm/ekmâm”, “bihter/ behter”, “hısn/hasn”, “sıbt/sebt” (Ekici, 2022, s. 630).

2.4. Yuvarlaklaşma

İlk hecesinde düz ünlü bulunan bazı kelimeler ötre ile harekelenmiştir. İlk hecedeki yuvarlaklaşma “b, m, v” seslerinden önce görüldüğü gibi diğer seslerden önce de görülür. Bu durumun bölgenin ağız özellikleriyle ilgili olduğu düşünülebilir:

“kıbâb/ kubâb”, “samt/ sumt”, “tavk/ tuvık”, “samta/ sumta” gibi. Ayrıca dudak ünsüzü bulunmayan diğer bazı kelimelerde de yuvarlaklaşma söz konusudur:

“nikât/ nükât”, “zerk/ zürk”, “kışırında/ kuşırında”, “dehân/ dühân”, “kışır/kuşır”, “harrîni/ hurriñi”, “hamrâsı/ humresi” gibi (Ekici, 2022, s. 630).

2.5. Düzleşme

Yuvarlaklaşma ses olayının tam tersine bazı kelimelerin ilk hecesinde yuvarlak ünlülerin düzleştiği görülür. Karahan (1996, s. 16) Kuzeydoğu grubu ağızlarının bazı kelimelerde ilk hecedeki yuvarlak ünlüleri düzleştirdiğini belirtmiştir. Çalışmamızda görülen örnekler şu şekildedir.

“püser/ piser”, “firû/ firû”, “humâr/ hımâr”, “kufıl/ kıfl”, “cüdâ/ cidâ”, “vü/ ve”, “süvâr/ sîvâr”, “husûn/ hasûn” örneklerinde olduğu gibi (Ekici, 2022, s. 630).

2.6. Ünlü Türemesi

Türkçede iki ünsüz yan yana gelemeyeceği için araya ünlü ses alır. Arapça ve Farsça kelimelerde vezin gereği ya da doğal söyleyiş olarak bu şekilde harekeleniği görülmüştür:

“nerm/ nerim”, “lehv/ lehiv”, “ucb: ucub” (Ekici, 2022, s. 631).

2.7. İkizleşme

İkizleşme, “iç seste iki ünlü arasında bulunan ve vurguyu üzerinde bulduran ikinci hece başındaki ünsüzlerin açık ve zayıf boğumlanmalı ilk hece ünlülerinin etkisi altında kendi hece sınırlarını aşacak bir yeğlilikle boğumlanmaları sonucunda, söz konusu ünsüzdeki tekrarlamayı gösteren ses olayı”dır (Korkmaz, 1992, s. 163). İlhan (2009, s. 357) ünsüz ikizleşmesinin vurguyu kuvvetlendirme etkisiyle ortaya çıktığını ve ünsüz türemesi olarak değerlendirildiğini belirtmiştir (İlhan, 2009, s. 357).

severiz: severriz (s. 674)

biriñi: birriñi (s. 754)

kere: kerre (s. 719)

2.8. Ünsüz Değişimi

Sözcük başındaki ve sonundaki “k” seslerinin bazı kelimelerde “h” ünsüzüyle kullanıldığı görülmüştür:

kanı: hanı (s. 781)

ırak: ırah (s. 696)

kulak: külah (s. 697)

Nihânî'nin şiirlerinde eskiden kullanılan ancak günümüzde değişime uğramış ya da tamamıyla kaybolmuş arkaik kelime ve ekler mevcuttur (Ekici, 2022, s. 147):

Kelimeler:

Kapusu Kıtmîridir yazdı hattât
Şol esîr-i nefis olan dâ'im mu'azzeb **t**amuda
Gezme bî-hûde 'anâşır gird-âbında **ç**izginip
Cümle benem bende **u**ş
Ne **k**andan geldiñ ol **k**ane ayak bas
Taşlar ile **ur** özünü mâtem et
İlm-i ezeli zevkî bu milk-i dili **to**ylar
Gel dolaşma orman ile **b**ükçeyi
Meseldir akra'a melhem bulaydı kendi eder **em**

Ekler:

Rabbini bilmek**dürür** nefsiñ şıfâtın redd bil
Lâl ol**uban** kes sözüñü mâtem et
Bâtının çirk-âb ed**üben** zâhirini süsler ol
'İbâdî hâb-ı gafletden uyaram dey**ü** ol gâfil
Bak**ıncaç** gözüne âdem görünür
Bağ**magıl** şehlâ
Meni esrâr-ı 'irfân ile dâna eyle**gil** şüccâ
Deri**ñ** ben gizli idim tâ ezelden
Murâdım merdüme 'ibret degil**ven** nâkil ü grybet
Sensin erkân şâhibi ben bende-i nâçizi**ñem**

Sonuç

Nihânî Dîvânı kısmen harekeli bir metin olması sebebiyle hem dönemdeki dil değişimlerini hem de Malatya/Darendelî bölgesine ait ağız özelliklerini yansıtmaktadır. Özellikle “kîbâb, samt, tavk, zerk, kuşr” gibi kelimelerde ilk harflerin ötre ile harekelenmesi konuşma dilinde ilk hecedeki düz ünlülerin yuvarlaklaştırılarak söylenmesi eğilimini göstermektedir. Bu durum yuvarlaklaşmanın en çok Eski Anadolu Türkçesinde görülmesinden dolayı bölgenin ağız özelliklerinin Türkçenin bu döneminin etkisinde olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca iyelik eklerinden I., II. ve III. tekil şahıslarda, ilgi ve bildirme eklerinde düzlük-yuvarlaklık uyumuna geçme eğilimleri tespit edilmiştir. Az da olsa Azerî şivesinin özellikleri ve birçok kelimedede ses değişimleri görülür. Geç dönem metinlerinde Eski Anadolu Türkçesine göre vokallerin yazıldığı yerlerde geleneksel imlaya göre; vokallerin kullanılmadığı yerlerde modern imlaya göre okumak metnin imlasında çelişki oluşturmaktadır. Diğer taraftan metinlerin tamamen modern imlaya göre okunması da yine dil

açısından zedeleyici görünmektedir. Bu ikilemde hangi kelimelere ne ölçüde ne kadar müdahale edileceği, hangi kelimelerde düzlük-yuvarlaklık uyumunun olacağı, ünsüz benzeşmelerine uyulup uyulmayacağı üzerinde çalışılması gereken konulardandır. Metnin bir taraftan mümkün olduğu kadar modern imlaya yaklaştırılıp diğer taraftan dil hususiyetlerinin korunması gerekmektedir. Ayrıca bölgenin ağız özelliklerini yansıtan harekeli kelimelerin okunuşlarının dipnotta gösterilmesi araştırmacılara katkı sağlanması adına önemlidir.

Kaynakça

- Akgündüz A. Öztürk S. ve Baş Y. (2002). *Darende tarihi*. (1. Baskı). Somuncu Baba Araştırma ve Kültür Mekezi Yayınları.
- Anhegger, R. (1950). 16. asır şairlerinden Za'îfi. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 4 (1-2), 133-166.
- Cengiz, M. A (1987). *Tohma Havzası*. Beydağı Matbaası.
- Duman, M (1999). Klasik Osmanlı Türkçesi döneminde i/e meselesine dair. *İlmî Araştırmalar*, 7, 65-104.
- Ekici, A. (2022). *Nihâni dîvânı*. [Doktora Tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İlhan, N. (2009). Türkiye Türkçesi ağızlarında ses türemesi ve ağız tasnifleri açısından değerlendirilmesi. Türkiye Türkçesi ağız araştırmaları çalıştayını bildiri. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karahan, L. (1996). *Anadolu ağızlarının sınıflandırılması*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kartallıoğlu, Y. (2008). Osmanlı Türkçesindeki ekler dudak uyumuna göre nasıl olmalıdır. *Turkish Studies*, 3(6), 458-481.
- Korkmaz, Z. (1984). Anadolu'da Türkçenin yazı dili oluşu ve ilk öncüleri. *Türk Dili Dergisi*, (390-391), 272-279.
- Korkmaz, Z. (1992). *Grammer terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kutlar, F.S. (2008). 16. ve 19. Yüzyılda yazılmış iki metnin imlasına ilişkin kimi tespitler. *Turkish Studies*, 3(6), 499-510.
- Öztürk, F (1962). *Darende tarihi*. Baysal Matbaası.
- Nisbett, Richard E. (2005). *Düşüncenin coğrafyası* (G. Çağalı Güven, Çev.). Varlık Yayınları.
- Tulum, M. (2002). 17. ve 18. yüzyıllarda İstanbul Türkçesi: sesler ve uyumlar üzerine bir değerlendirme. *Türkler* (C. 11, ss. 489-508). Yeni Türkiye Yayınları.

Sonnotlar

¹ Makalede transkripsiyon işareti kullanılmamış olup sadece “nazal n” için “ñ” ve ayın harfi için de kesme “-’-” işareti kullanılmıştır.

² Değişen imla yanında Eski Anadolu Türkçesine ait bilinen klişeleşmiş imla özellikleri de verilererek hangilerinin değişip hangilerinin değişmediği konusunda kıyaslama yapılması istenmiştir.

³ Örneklerdeki sayfa numaraları tezden verilmiştir. bk. (Ekici, 2022).

⁴ Dil hususiyetleri ayrı bir inceleme alanı olup tarafımızdan sadece tespit edilebilenler gösterilmeye çalışılmıştır.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Dr. Ayşegül EKİCİ

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazar bu makalede “Etik Kurul İzni”ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmiştir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)’nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

NESİMÎ'DE YOL METAFORU

Road Metaphor in Nesîmî



Arş. Gör. Murat ASLAN

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Van, Türkiye, murataslan@yyu.edu.tr

Araştırma Makalesi/Research Article

Öz

Geliş/Received:

10.08.2022

Kabul/Accepted:

28.11.2022

Sayfa/ Page:

53-65



Bir anlamı başka bir yere taşıma anlamına gelen metafor, anlatılmak istenen hususun kendisinden başka bir unsur yardımıyla aktarılmasını sağlar. Dil ile anlatılması zor ya da olanaksız olan duygu ve düşüncelerin aktarımında metafor önemli bir rol üstlenir. İnsanın ilk çağlarından beri kullanılagelen metaforik anlatım sebebiyle zihin de metaforlar vasıtasıyla düşünmeye ve kavramaya alışmış, böylece bu düşünce tarzı zihnin bir özelliği hâline gelmiştir. Dolayısıyla metaforun kullanımı yaygınlaşmış, özellikle dinî, tasavvufî, edebî ve felsefî metinlerde metaforlara sıklıkla yer verilmiştir. Bu metinlerde en çok kullanılan metaforlardan biri “yol metaforu”dur. Kullanımının yaygınlığından dolayı günlük dilin en sıradan kalıplarına dek giren “yol” kelimesi her ne kadar alışılmış bir kullanım alanına sahip olsa da bunlar kelimenin asıl anlamıyla karşılaştırıldığında “yol”un bir metafor olarak kullanıldığı açıkça görülür. Yolun bir metafor olarak incelenebilmesi için bu konu ile ilgili örneklerin gözden geçirilmesi gerekmektedir. 14-15. asır divan şairlerinden Nesîmî'nin şiirleri “yol metaforu”nun dinî, tasavvufî ve edebî bağlamda kullanılmasına gösterilebilecek en güzel örneklerdendir. Hurufîliği ile bilinen Nesîmî'nin şiirlerinde yol –özellikle dinî ve tasavvufî olarak- oldukça yaygın kullanılmış, bu metafor ile ilgili olarak bikrimazmun kabul edilebilecek yeni ve alışılmamış manalar ortaya konulmuştur. Bundan dolayı *Nesîmî Divanı*, “yol metaforu”nun bu örnek bağlamında incelenebilmesine uygun bir eser olarak kabul edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Yol metaforu, çağdaş metafor teorisi, Nesîmî, Hurufîlik.

Abstract

Metaphor, which means to carry a meaning to another place, enables the subject to be conveyed with the help of an element other than itself. Metaphor plays an important role in the transfer of emotions and thoughts that are difficult or impossible to express with language. Due to the metaphorical expression that has been used since the first ages of humanity, the mind has also gotten used to thinking and comprehending through metaphors, so this way of thinking has become a feature of the mind. Therefore, the use of metaphor has become widespread, and metaphors are frequently included in religious, mystical, literary and philosophical texts. One of the most used metaphors in these texts is the "road metaphor". Although the word "road", which has entered the most ordinary patterns of daily language due to its widespread use, has a common usage area, when these are compared with the original meaning of the word, it is clearly seen that "road" is used as a metaphor. In order to examine the road as a metaphor, it is necessary to review the examples related to this subject. The poems of Nesîmî, one of the divan poets of the 14-15. century, are the best examples of the use of the "road metaphor" in religious, mystical and literary contexts. In the poems of Nesîmî, who is known for his Hurufism, the road -especially religious and mystical- was used quite widely, and new and unconventional meanings that can be accepted as “bikrimazmun” were revealed in relation to this metaphor. Therefore, Nesîmî's *Divan* can be accepted as a suitable work for examining the metaphor of the "road" in the context of this example.

Keywords: Road metaphor, contemporary metaphor theory, Nesîmî, Hurufism.

Atf/Citation: Aslan, M. (2022). Nesîmî'de yol metaforu, *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(8), 53-65

Giriş

İlk yerleşim birimlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte bu merkezleri birbirine bağlama işlevini üstlenen yol, medeniyetin başından beri insan hayatında bulunmaktadır. Bundan dolayı en temel edebî, dinî ve felsefî metinlerde anlatılmak istenen meseleyi somutlaştırmak, dilin ve akılla kavrayışın ötesinde bulunup ancak tecrübe yoluyla anlaşılabilir deneyimleri yine dilin imkânlarıyla anlatabilmek için yol sık kullanılan bir metafor olmuştur. Yolun biri süreç ve diğeri hedef olmak üzere iki ana özelliği bu kelimenin daha çok dinî ve mistik metinlerde metafor olarak kullanılmasını sağlamıştır.

Dönüşüm, değişim ve gelişim sürecin özellikleri iken tüm süreci içine alan bütüne anlam verme çabası hedefin niteliğidir. Bundan dolayı hayat; doğumdan ölüme beden, duygu ve düşünce değişiminin sahnesi olduğu; ayrıca çeşitli sistemler ona bir anlam kazandırmak veya onun anlamını çözmek üzere bir hedef belirlediği için sıklıkla yol metaforuyla anlatılır. Hayatın hedefini anlama çabasındaki felsefeden ve bu hedefi bilip öğrettiğini iddia eden dinden de -bir süreç ve hedef içermeleri nedeniyle- yol metaforuyla bahsedilmiştir.

Yol en temel metaforlardan biri olduğu için günlük hayatta sıklıkla kullanılır. Bu sebeple onu bir metafor olarak değerlendirmek, zaten bilinen bir husus üzerinde fazladan yorum yapma olarak anlaşılabilir. Bundan dolayı araştırma nesnesi ile araya mesafe koyabilmek için dinî, felsefî ve tasavvufî metinlerde yol metaforunun hangi anlamları aktarmak için kullanıldığına dair bazı örnekler vermek faydalı olacaktır.

Tevrat'ta yol, yaşam tarzını anlatmak için kullanılır: “*Rabb'in meleği, 'Neden üç kez eşeğini dövdün?' diye sordu, 'Ben seni engellemeye geldim. Çünkü gittiğin yol seni yıkıma götürüyor'*” (Çölde Sayım, 22/32).” Eşeğine kötü davranan Balam hakkındaki bu ayette yaşam tarzı ile yol arasında kurulan ilişki, her ikisinin de süreç ve hedef içermesi dolayısıyla. Kötü davranış kötü sonuçlara götürür, yanlış yol da yanlış menzillerde sonlanır. *İncil*'de ise İsa Mesih “*Oysa yaşama götüren kapı dar, yol da çetindir. Bu yolu bulanlar azdır.*” (Matta, 7/14) derken yolun çetin olması ile kastettiği şey, hakikate uygun bir şekilde yaşayanların karşılaşacağı zorluklardır. Çin'de Taoizm'in kurucusu Lao Zi, *Tao Te Ching* adlı kitabında evrende her şeye hayat veren ve düzeni sağlayan gizli bir enerji olduğunu ancak bunu isimlendiremediğini, sadece ona yol (tao) diyerek işaret ettiğini, böylece okuyucunun yol kavramıyla o isimlendirilemeyen hakikati anlamaya çalışması gerektiğini söyler. *Tao Te Ching*'in ilk iki cümlesi bu meseleye dair bir işaretle başlar: “*Yol olarak tayin edilmiş yol nihai yol değildir. İsim olarak tayin edilmiş isim nihai isim değildir*” (Lao Zi, 2016, s. 1). Burada yol, dil ile anlatılmayan ve akıl ile kavranamayan bir gerçeğe işaret etmek üzere kullanılan bir metafordur. Aynı metafor ünlü Taoocu düşünürlerden Chuang Tzu tarafından da kullanılır: “*Eski çağlarda, büyük yolu iyice anlayanlar ilkin göğü açıkladılar, oradan yola, onun erdemlerine geçtiler.*” (2012, s. 138). Budist kültürde de yol metaforu oldukça sık kullanılır. Dalai Lama, Je Tsongkhapa'nın öğretilerini *Yolun Üç Büyük Özelliği* adıyla yorumlamıştır (2008). Buradaki yol Budist pratiklere ve hayatı Buddha'nın öğretilerine uygun bir şekilde yaşamaya işaret eder. Budist şair Han Şan bir şiirinde hakikati aramak üzere dağlara çıkıp ardında hiçbir iz bırakmadığını şöyle anlatır: “*Çıplak kavalıklara gönderdi beni kehanet / Bir kuş yolu kimse bulamaz izimi*” (1993, s. 79). Yol metaforunun en çok geçtiği kutsal metinlerden biri *Kuran*'dır. *Kuran*'ın (2010) ilk suresi Fatiha'da “*sırât-ı müstakîm (dosdoğru yol)*” olarak geçen kavram Allah'ın öğrettiği dine samimiyetle sınımsız yapışanların, yalnız Allah'a ibadet edip yalnız ondan yardım isteyenlerin, bu yolda sabır ve dua ile ilerleyenlerin yaşam tarzını anlatmaktadır. Aynı kavram daha onlarca ayette yer almaktadır.

Dinî metinlerin yanında felsefe metinlerinde de yol metaforuna sıklıkla rastlamak mümkündür. Mesela Seneca *Tanrısal Öngörü* adlı kitabında “*Güvenli bir yoldan gitmek acizler ve zayıflar içindir; erdem yükseklerden uçar.*” der (2020, s. 79). Filozofun yol ile kastettiği şey yaşam tarzıdır. Bir başka yerde ise “*Stoacılar ile bilgelik yolunda ilerleyen diğer filozoflar arasında kadınlarla erkekler arasındaki kadar büyük bir fark olduğunu söylersen hiç de haksız sayılmam.*” diyerek felsefe yolunda çabalamayı, hakikate ulaşma ve bilgelige erme amacıyla yapılan uygulamaları yol metaforuyla anlatır (Seneca, 2017, s. 25). Nietzsche *Böyle Buyurdu Zerdüşt* adlı eserinde Zerdüşt'e “*Solucandan insana dek yol aldınız.*” dedirterek evrimleşme sürecine yol metaforuyla dikkat çeker (2020, s. 6).

Yol metaforunun en sık kullanıldığı alanlardan biri şüphesiz ki tasavvufur. Tasavvuf, genellikle tarikatlar aracılığı ile organize edilen bir İslamiyet yorumu olarak dikkat çeker. Tarikin kelime anlamı yoldur. Tarikat ise “*Hakk’a ermek için tutulan, birtakım kuralları ve ayinleri bulunan yol*” olarak tarif edilir (Uludağ, 2012, s. 343). Muhyiddin İbn Arabi *Vasiyet*’inde “*Doğru (isabetli, hatasız, şeriat ve adalete muvafık) yolu izleyen, muradın künhüne varır.*” der (t.y., s. 313). Mevlana Celaleddin Rumi’nin Hocası Seyyid Burhaneddin Muhakkık-ı Tirmizi tasavvufu Allah’a kavuşma yolu olarak ele alır ve böylece yolu metaforlaştırır: “*Bilginin, inancın sonu; buluşmak, kavuşmak yolunun kilidini elde etmektir. O kilitle, bu yolda olan her zorluğun açılması gerek*” (t.y., s. 59). Sufiliğe dair bazı yorumlarda bulunan Osho bu düşünceyi yol metaforuyla tanımlar: “*Sufizm bir sistem değildir; varoluş için bir açıklaması yoktur, varoluşun gizlerine giden bir yoldur*” (2003, s. 105).

Yol metaforunun geçtiği bir diğer alan ise edebî metinlerdir. *Gılgamış Destanı*’ndan başlayarak günümüze kadar binlerce eserde yol ve yolculuk bir metafor olarak yer almıştır. Meselâ *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisinde Şeyh Galip mana Hızır’ının gayb yolunu açtığını, böylece dünyanın İskender’in her şeyi gösteren aynasına dönüştüğünü söylemektedir: “*Açdı reh-i gaybı Hızır-ı ma’nâ / Mir’ât-ı Sikender oldı dünyâ*” (Şeyh Galip, 2006: 376). Süleyman Çelebi, aklın Allah’ın sonsuzluğunu anlayamamasını yol metaforu bağlamında şu beyitle dile getirir: “*Evvel anduk anı kim evveldür ol / evveline bulmadı hiç akl yol*” (Süleyman Çelebi, 1992: 61). Şah İsmail, Hatâyî mahlasıyla yazdığı şiirlerden birinde Şiîliği bir yol olarak anlatmakta, bu yolu inkâr eden Haricilerle ise gaza yapılması gerektiğini söylemektedir: “*Olar kim bu tarika inkâr oldı / Havâricdür gazâ kılsan yiridiür*” (G. 150/3). Ahmet Haşim’in *Yollar* adlı bir şiiri vardır ve bu şiir “yaşanılan hayatın ötesinde, âdeta varlığın dışında, ideal, ulvi ve hayâlî bir âleme karşı duyulan hasreti ifade eder” (Kaplan, 2012: 141). Sevilen kişilerle eskisi kadar görüşmemek ya da ölüm gibi bir sebep dolayısıyla artık onlarla görüşmemek “yolların ayrılması” deyimine anlatılır. Burada yol, hayat sürecinin metaforudur. Cahit Sıtkı Tarancı’nın *Otuz Beş Yaş Şiiri*’nde söz konusu deyim geçmektedir: “*Hayal meyal şeylerden ilk aşkımız / Hâtrası bile yabancı gelir / Hayata beraber başladığımız / Dostlarla da yollar ayrıldı bir bir / Gittikçe artıyor yalnızlığımız*” (Kaplan, 2011: 98). Pek çok eserde olduğu gibi 14-15. asır divan şairlerinden Nesîmî’nin *Türkçe Divan*’ında yer alan bazı şiirlerde de yol metaforu bulunmaktadır. Bu çalışmada Hurufiliği ile bilinen Nesîmî’nin yol metaforunu hangi bağlamlarda kullandığını ortaya çıkarmak ve bunu hem edebî hem de dinî açıdan değerlendirmek amaçlanmaktadır. İlgili beyitleri incelemeye geçmeden önce hakkında pek çok tartışma bulunan metafor kavramına dair kısa bir açıklama yapıp bu çalışmada kavramın hangi anlamda kullanıldığını belirtmek gerekmektedir.

Meta (üstüne) ve fora (yön, doğrultu) kelimelerinin birleşimiyle oluşan metafor kavramı edebiyatta, felsefede ve dinde bir anlamı başka bir yere taşıma durumunu anlatmak için kullanılır. Başka bir deyişle anlatılmak istenen asıl husus, özünden başka bir unsur yardımıyla iletilmektedir. Bunun sebebi anlatılacak meselenin akıl yoluyla kavranamayacak ve dil ile anlatılamayacak kadar soyut olması, ayrıca bu meseleyi daha basit bir şekilde anlatma isteği olabilir. Metaforun klasik Türk edebiyatındaki karşılığı olarak genelde mecaz ve istiare sanatları gösterilmiştir.

İnsan zihni iki şey arasında bağ kurmaya yatkındır. Bundan dolayı metafor kullanımı zihnin anlama özelliği ile ilgilidir (Demirci, 2016, s. 341). Ulaş Bilge bu durumu “*Metafor insanın algılama tarzına eklenir ve dolayısıyla dilin poetik fonksiyonu hâline gelir*” cümlesiyle anlatır ve metaforun üst bir dil oluşturma yönüne dikkat çeker (2020, s. 35). Metaforun dil ile değil de düşünceyle ilgili bir kavram olması dolayısıyla (Çiçekler ve Aydın, 2019, s. 24) onu yalnızca kelime ve kavramlarda aramak yanlıştır; metafor öncelikle bir düşünce bağlamında ele alınmalı, kelime ve kavramlar ise -eğer metafor ile ilişkili olarak incelenecekse- öncelikle bir düşünce temeline oturtulmalıdır.

Daha önce de ifade edildiği gibi metaforun en çok kullanıldığı alanlardan biri edebiyattır:

“...Edebiyatta metaforlara başvurulmasının amacı, esere üslup ve ifade güzelliği sağlamaktır. Ancak bilhassa dinî-tasavvufî, felsefî ve hikmet-âmiz eserlerde, herkes tarafından anlaşılacak düşünülen birtakım üst seviyeden hikmet ve kavramların somutlaştırılarak daha anlaşılır hâle getirilmesine katkı sağlaması da bir diğer amaç olarak değerlendirilebilir” (Uçan Eke, 2017, s. 174).

Klasik Türk edebiyatı yoğun metafor kullanımıyla dikkat çekmektedir. Nagehan Uçan Eke *Klasik Türk Edebiyatında Metaforik Üslup* adlı kitabında Lakoff ve Johnson tarafından 1980’de ortaya

konulan “çağdaş metafor teorisi”ni divan şiiri üzerinde incelemiştir (2017). Çağdaş metafor teorisi üç tür temel metafor üzerinde yoğunlaşmaktadır: 1. Kavramsal metafor. 2. Yönelim metaforu. 3. Varlıksal metafor (Uçan Eke, 2017, s. 56). Lakoff ve Johnson, kavramsal metaforlar başlığı altında, her şey ile bağ kurabilecek yedi derin metafor tespit etmişlerdir: “*Denge, dönüşüm, yolculuk, kap, bağlantı, kontrol ve kaynak*” metaforları (Uçan Eke, 2017, s. 64). Bu çalışmanın konusu, görüldüğü üzere, kavramsal metaforlar başlığı altında incelenen yedi derin metafordan birisi olan “yolculuk metaforu” ile ilgilidir. Nagehan Uçan Eke bu metaforla ilgili olarak şunları söyler:

Yolculuk, insanlığın tarihinin ana temalarından biridir. Nitekim tarih, bir yönüyle göçlerin ve seferlerin hikâyesi olduğundan yolculuk; dinî kıssalardan mitolojiye, mitolojiden efsaneye, hikâyeden şiire ve romana kadar edebî metinlerin vazgeçilmez bir ana teması olmuştur. İnsanoğlunun geçmiş, bugün ve gelecek duygusu çoğu zaman birleşerek fiziksel, sosyal ya da psikolojik bir yolculuk deneyimi oluşturur. Bu birleşim, her türlü deneyim için önemli bir mercak olarak işlev görür. Günlük yaşamda yolculuğa derin metafor kimliği kazandıran bazı dinamikler vardır. Bunların başında bilinç, zaman algısı ve neden-sonuç anlayışı ile yaşam sonrasıyla ilgili inançlar gelmektedir. Kısacası hayatın kendisi bir yolculuk olarak algılanır. Aynı zamanda hiçbir dönüşüm, bir yolculuktan geçmeden gerçekleşmez. Dönüşmek için yolculuğa çıkmak gerekir. Bu yolculuk, fiziksel olduğu kadar da ruhsaldır. Geçmişten bugüne katedilen yol, her anlamda bir büyüme ve olgunlaşma yolculuğudur. Bu yolculuk olumlu ya da olumsuz olabilir, ama her durumda bir dönüşüm içerir. Hemen her konuya uyarlanabilecek ve en yaygın gözlenen derin metaforlardan biri olan yolculuk, Klâsik Türk şiirinin de vazgeçilmezlerindedir (2017, s. 82).

Muhammet Nur Doğan edebiyatı başlı başına bir yolculuk metaforu olarak değerlendirmektedir:

“Edebiyat aslında bir yolculuktur... Zihnin zaman, mekân, kültür, dil, din, felsefe, bilim ve hayal ülkesine yolculuğu... Duygu ve düşüncelerin söz dediğimiz esrarengiz araç yardımı ile dış dünyaya gerçekleştirdiği büyümlü seyahat...” (2011, s. 145).

Bu çalışma, başlı başına bir yolculuk olan edebiyat olgusu içerisinde değerlendirilmesi gereken, metaforların yaygın bir şekilde kullanıldığı klasik Türk edebiyatı dönemine ait bir edebî eser üzerinde yolculuk metaforunu edebî, dinî ve tasavvufî boyutlarıyla incelemeyi; böylece Nesîmî örneğinde metaforun divan şiiri geleneğinde düşünce aktarımı ve estetik bağlamında nasıl kullanıldığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışma, *Türkçe Divan*'dan seçilen beyit örneklerinin konularına göre tasnifine ve şerhine dayanmaktadır. Konu başlıkları, şairin yol metaforunu genellikle dinî ve tasavvufî anlamları ifade etmek üzere kullanmasından dolayı bu konularla alakalıdır.

1. ALLAH YOLU

Dinî inançlar ve uygulamaların yol olarak anlatılışı alışılmış bir tavidir. İslam ve tasavvuf da bunun dışında değildir. Nesîmî Müslümanca tavır ve davranışı şiirlerinde “Hak yolu, Hak râhı, yol” gibi kelimelerle metaforlaştırmıştır. Onun elifname türündeki gazelinden alınan beyitte dinî düşünce ve pratikler “Hak yolu” metaforuyla tarif edilmiş, Allah’ın rızasını kazanma amacıyla yapılan ibadet, iyi iş ve hareketlerin insanı türlü hastalık ve dertlerden kurtaran bir şifa olduğu söylenmiştir. Bir başka beyitte dinî inanç ve uygulamalar bir süreç içerisinde düşünülmüş; bu süreçte çekilen çilelerin boşuna olmadığı, doğru zaman geldiğinde hakikat yolcusunun Hak’tan türlü işaretler alacağı ve bundan dolayı mutluluğa kavuşacağı anlatılmıştır. 283 numaralı tuyug da hakikate erişme sürecine ve bu dönemde karşılaşılabilecek türlü zorluklara işaret eder ve *Hak yolunda* kaygısız olma gerekliliğini vurgular:

Sî sevâbı **Hak yolunda** eylegil sen dâ’imâ

Derdüne Hakdan devâdur rencüne yüz min şifâ (G. 4/4)

“Se, sen sevabı daima Hak yolunda kazan. (Bu sevap) derdine Hak’tan deva, yarana yüz bin şifadır.”

Sîn sa’âdet buldı her kim bildi Hakkun remzini

Anlara kim sıdk ile **bu yolda** çekdiler cefâ (G. 4/12)

“Sin, Hakk’ın işaretini bilen saadet buldu. Onlar ki bu yolda sadakatle cefa çektiler.”

Kim elif tek vâhid ü ferd olmadı

Bilme merd anı kim ol merd olmadı

Kim ki **Hak râhında** bî-gerd olmadı

Döğdüğü cüz âhen-i serd olmadı (Tuyug. 283)

“Kim elif gibi bir ve tek olmadıysa o mert olmayanı (sen de) mert bilme. Kim Hak yolunda kaygısız olmadıysa dövdüğü parça sert demir olmadı.”

2. İSLAMİYET / HURUFİLİK YOLU

Din, tasavvuf ve mistik akımlar bir süreç ve hedef içerdiklerinden dolayı genellikle yol metaforuyla tarif edilirler. Değişim ve dönüşüm sürecine dair olan bu metafor bilinçsizlikten bilince, batıldan hakikate, sahteden gerçeğe, yanıltan doğruya, derin uykudan aydınlanmaya doğru giden bir serüveni anlatır. İslamiyet de *Kuran*'da ifade edildiği üzere bir yoldur: “*Bizi doğru yola, kendilerine nimet verdiklerinin yoluna ilet; gazaba uğrayanlarınkine ve sapıklarınkine değil*” (Fatiha, 1/6-7). Nesîmî'nin şiirlerinde tıpkı İslamiyetten olduğu gibi Hurufilikten de bir yol olarak bahsedilir. Bu kısımda Hurufilik hakkında kısa bir bilgi vermek yerinde olacaktır.

14. yüzyılda İran'da Fazlullah Esterabadi'nin öncülüğünde kurulan Hurufilik akımı İslamiyet'e yeni bir yorum getirmiş; vahdet-i vücud düşüncesini maddeleştirmiş, Arap ve Fars alfabelerini ilahi bir konuma çıkarmıştır. Allah'ı gizli bir hazine olarak gören bu akımda varlığın özü sestenden oluşur. Canlılarda bilfiil, cansızlarda ise bilkuve olarak var olan sesler aracılığıyla Allah'a ulaşılır (AnaBritannica, 1994, s. 81); çünkü Allah bizzat ses ve harftir (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 400). Bu sebeple her şey hakikatte Hak'tır (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 122). Hurufiliğe göre Allah Âdem'i kendi sureti üzerine, yani 32 ilahi kelimeye göre yaratmıştır (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 175), ayrıca Bakara suresinin 31. ayetinde belirtildiği üzere ona isimleri –yani 32 harfi- öğretmiştir (Arşî G. 220/2). Onun yüzüne 32 ilahi harfin alameti olmak üzere hatlar çizmiştir, dişlerini ilahi kelimelerin adedince yaratmıştır. Bunun gibi vücuttaki delikleri, eklemleri ve kemikleri de ilahi harflerin sayısına göre meydana getirmiştir. Bundan dolayı insan vücudu Allah'ın apaçık görülebileceği bir araç olmuştur (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 59-64). Hurufiler kutsal kitapları, ibadetleri, Miraç'ı, zamanı, varlığı ve diğer tüm her şeyi 28 ve 32 ilahi kelimeye göre yorumlarlar (Gölpınarlı, 1969, s. 147). Böylece Allah'ın zatına varmayı ve onun yüzünü müşahede etmeyi amaçlarlar (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 440). Hurufiler Fazlullah Esterabadi'nin eserlerini birer kutsal kitap olarak kabul ederler. Onun en önemli eseri şüphesiz ki *Cavidaname*'dir (Gölpınarlı, 1969, s. 145).

Nesîmî'nin şiirlerinde hakikate götüren yol birdir, bu ise İslamiyet ve Hurufilik yolundan başkası değildir:

Maksûdına bulmadı hidâyet

Her kimse ki bilmedi bu râhı (G. 421/3)

“Bu yolu kim bilemediyse amacına giden doğru yola eremedi.” Doğru yol amaca götürür, hakikate erdirir. Diğer yollar ise doğrudan saptıran, hidayetden uzaklaştıran batıl yollardır. Yani yollar çoktur ancak hidayete götüren yol birdir. Bu yolu bulamayan hakikate ulaşamaz. Doğru olan o yol ise şaire göre Hurufilik olmalıdır.

Ez-rûy-ı hakikat mana her nesne ki irdi

Ez-hazret-i ‘Âlî

Reddiyyet ile kılmadım hîç nesneden ikrâh

Tâ olmaya bî-râh (Müstezad. 2/5)

“Bana hakikat yüzünden, Hz. Ali'den ne gelirse gelsin, yoldan ayrılmamak için, hiçbirini reddetmedim (ve) zorla yapmadım (seve seve katlandım).” Hurufilik düşüncesinde Hz. Ali oldukça önemli bir konumdadır. Fazlullah Esterabadi'nin *Cavidaname* adlı eserini *Dürr-i Yetim* ismiyle Türkçeye tercüme eden Derviş Murtaza'ya göre Hurufilik tevil ilmidir, tevil ilmi ise Hz. Ali'nin ilmidir. Bundan dolayı Hurufiliğin temelinde Hz. Ali'nin ilmi bulunmaktadır (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 31). Beyitte şair, Hz. Ali ile hakikatin yüzü arasında bir eşitlik kurmakta ve bu yolda karşısına ne çıkarsa çıksın hakikat uğruna hepsine seve seve katlandığını belirtmektedir.

Perde yüzünden götürdi mâhumuz

Hakdan oldı Hakka togrı râhumuz

Sûret ü ma'nîde Hakdur şâhumuz

Dinle *اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ* 'umuz (Tuyug. 96)

“Ayımız yüzünden perdeyi götürdü. Yolumuz Hak'tan Hakk'a doğru oldu. Görünüşte ve manada şahımız Hak'tır, *اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ* 'umuzu dinle.” Beyitte sevgili açık istiare yoluyla aya benzetilmiştir. Üçüncü mısradan yola çıkarak bahsi geçen sevgilinin Fazlullah Esterabadi olduğu söylenebilir. O hem görünüşte hem de manada Hak'tan başkası değildir. Fazlullah, yüzünden perdeyi kaldırıncaya yüzde bulunan hatları yani 32 ilahi harfi açığa çıkarmış, böylece Hurufiler yürüyecekleri hakikat yolunu bilmişlerdir. Bu yol Hak'tan gelen ve yine Hakk'a giden bir yoldur. Hurufilik, hakikati ve vahdet-i vücut düşüncesini maddileştiren bir anlayışa sahiptir. Fazlullah Esterabadi'nin bedenini kutsallaştıran Hurufilere göre o, bizzat hakikatin kendisidir. Bazı Hurufilerin hac ibadetini Fazlullah'ın idam edildiği ve türbesinin hâlâ orada bulunduğu Alıncak (Elince) Kalesi'nde yaptıkları bilinmekte, hatta kıble olarak orayı kabul ettikleri düşünülmektedir (Gölpınarlı, 1989, s. 26). Fazlullah'ın *Kuran*'da geçen bütün “fazl” kelimelerini kendisine mâl etmesi (Gölpınarlı, 1989, s. 24), ayrıca Miraç'ta Allah'ın Hz. Muhammed'e Fazlullah Esterabadi suretinde görüldüğüne dair inanç (Kansızoğlu, 2003, s. 27) hep söz konusu kutsallaştırma çerçevesinde düşünülebilecek hususlardandır.

Bir 'acâ'ib şâha düşdi gönlümüz

Bedr yüzlü mâha düşdi gönlümüz

Tâ ki Fazlu'llâha düşdi gönlümüz

Uş hakîkî râha düşdi gönlümüz (Tuyug. 100)

“Gönlümüz bir acayip şaha, dolunay yüzlü aya, ta ki Fazlullah'a düştü. Gönlümüz bu hakiki yola düştü.” Yukarıdaki tuyugda olduğu gibi bu tuyugda da Nesîmî Fazlullah Esterabadi'den ay yüzlü şah olarak bahsetmekte ve onu hakikat yolunun kendisi olarak görmektedir.

3. YOL GÖSTERİCİLER

Din, tasavvuf ve Hurufilik gibi felsefi-mistik yaklaşımlar eğer bir yol ise peygamberler, mürşitler ve dinî önderler de birer yol göstericidirler. Nesîmî'nin şiirlerinde İslam peygamberi Hz. Muhammed, Hurufiliğin kurucusu Fazlullah Esterabadi, Mehdi, *Kuran* ve yaratılan tüm şeyler birer yol gösterici olarak yer almaktadır:

كُنْتُ ün perdesi senden açıldı 'âleme

Bu beyânun 'ilmi sensen uş delil ü reh-nümâ (G. 1/7)

“Gizli hazinenin perdesi âleme senden açıldı. Bu açıklamanın ilmi, delili ve yol göstericisi sensin.” Hz. Muhammed övgüsü için yazılan bu gazelde Nesîmî meşhur “*Ben gizli bir hazine idim, bilinmeyi istedim, mahlukatı yarattım.*” kudsî hadisinin gizli anlamının onun tarafından öğretildiğini söylemekte, bundan dolayı peygamberden delil ve yol gösterici olarak bahsetmektedir.

İy server-i cümle rusül iy hâdî-i râh u sübül

Sensen yakîn esmâ-yı kül iy Türk-i *مَزَاعُ الْبَصَرِ* (G. 150/9)

“Ey tüm peygamberlerin önderi! Ey yolun ve yolların rehberi! Ey gözü kaymayan Türk! Tüm isimlerin kesin bilgisine sahip olan sensin.” Hurufiliğin kurucusu Fazlullah Esterabadi için yazılan bu gazelde Nesîmî önderine “gözü kaymayan Türk” diye hitap etmekte, onu tüm peygamberlerin önderi ve tüm öğretilerin rehberi olarak vasıflandırmaktadır.

Hî hidâyet eyledi Mehdî vü Kur'ân-ı mübîn

Ol ki eşyâ hilkatinden bize oldı reh-nümâ (G. 4/27)

“Ha, Mehdi ve iyiyle kötüyü ayıran *Kuran* doğru yolu gösterdi. Eşya bize yaratılışından dolayı yol gösterici oldu.” Elifname türünde olan bu gazelde şair Mehdi ve *Kuran*'ın hidayete erdirici yönüne dikkat çekmiş, ayrıca yaratılan her şeyin birer yol gösterici olduğunu söylemiştir. Hurufiliğe göre var olan her şey 28 ve 32 ilahi harften yapılmıştır. Bunların hepsi 32 ilahi kelimenin nişanıdır (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 337), dolayısıyla tüm mevcudat Allah'ın hattından ibarettir (Fazlullah Esterabadi,

2012, s. 158-172). Bu sebeple şair yaratılan her şeyi Allah'a götüren bir yol gösterici olarak anlamlandırmıştır.

4. AŞK YOLU

Nesîmî'ye göre aşk karşı cinsler arasındaki cinsel ve duygusal bir çekim değil, yaratılanın yaratana kavuşma arzusudur. Hakikate erme isteği, kaynağa dönme, vahdet-i vücud anlayışı ve benlikten geçip Hak ile var olma aşk olarak tanımlanmıştır:

Şîn şehid oldı şular kim 'ışk yolında öldiler

Gam yimez anlar ki bildi Hakdur ana kan bahâ (G. 4/13)

“Şîn, aşk yolunda ölen şu (kişiler) şehit oldu. Onlar öldürülüşlerinin kan parasının Hak olduğunu bildikleri için üzülmezler.” Şairin elifname türündeki bir gazelinden alınan bu beyitte aşk, yol metaforuyla somutlaştırılmıştır. Aşkın hedefi sevgiliye kavuşmaktır. Beyitte menzile varmadan yolda ölenlerin şehit olduğu, onların kan parasının ise Hak olduğu söylenmiştir.

Sâd sâdıkdur olar kim sabr kıldı ihtiyâr

Dil-berün yolında gör kim lütfa irdi dâ'imâ (G. 4/14)

“Sad, onlar sadık oldukları için sabrı seçtiler. Gör ki (böylece) sevgilinin yolunda daima iyiliğe kavuştular.” Bu beyitte aşk süreci “dilberün yolu” tamlamasıyla anlatılmıştır. Sevgilinin yolunda olmak sevgiliye karşı olan güçlü arzuyu gösterir ki bu aşktan başkası değildir. Sevgiliye kavuşana kadar geçilmesi gereken engeller ise yol kavramıyla metaforlaştırılır. Şaire göre sevgiliye giden yolda âşık her ne kadar zorluklarla karşılaşsa da bunlara sabredenler sonunda daima bir iyiliğe ve kolaylığa kavuşurlar.

Çün mana 'ışkun tarîkıdur sırât-ı müstâkîm

Togrudur Hakdan tarîkum neyler anda yâd yâr (G. 106/3)

“Dosdoğru yol bana aşkın yolu olduğu için yolum Hakk'a doğrudur. Sevgili! O (yolda) yabancı ne gezer?” Beyitte dosdoğru yolun aşk yolu olduğu söylenmektedir. Dosdoğru yol, hakikate giden yoldur. “Sırât-ı müstâkîm” tamlaması *Kur'an*'ın Fatiha suresinde ve diğer pek çok surede geçtiği için Nesîmî'nin dosdoğru yol ile anlatmak istediği şeyin İslamiyet ve Hurufilik olduğu söylenebilir; bu yolun hedefi olan sevgili ise şüphesiz ki Allah'tır. Şaire göre imanın özü aşktır. Aşkın olduğu yerde sevgiliden başkası bulunamaz. Dolayısıyla dosdoğru yol aşk yolundan başkası değildir ve bu yolda âşık ile sevgilinin dışında hiç kimse bulunamaz.

Alnına el-hamdü li'llâh yazdı rabbü'l-âlemin

Koydu aşkın yolu çün هذا صراط مستقیم (G. 278/2)

“Âlemlerin Rabbi alnına 'Hamd Allah'a mahsustur.' yazdı (ve) o dosdoğru yolu aşkın yolu olarak belirledi.” Bu beyit de yukarıdaki beyit ile benzer bir şekilde aşk yolunu dosdoğru yol olarak belirlemektedir.

Oldı Nesîmî kurbân der-râh-ı 'ışk-ı cânân

'Âşıklara bu ihsân ez-Fazl-ı dâverîdür (G. 114/7)

“Nesimi sevgilinin aşkının yolunda kurban oldu. Bu ihsan âşıklara Hükümdar Fazlullah'tandır.” Beyitte geçen Fazlullah, Hurufiliğin kurucusu Fazlullah Esterabadi'dir. Dolayısıyla bahsi geçen sevgili Allah ya da Fazlullah (ama her halükârda ilahi bir sevgili) olmalıdır. Nesîmî ise hayatını ilahi sevgili yolunda geçirdiğini ve yine bu yolda öldüğünü, yani içinde bulunduğu manevi yolda sabırla ilerlediğini ifade etmektedir.

Ka'be-i 'ışka varanun sıdk u niyâzdur yolu

Menzile 'âkıbet irür kim ki bu râh içindedür (G. 144/5)

“Aşk Kabe’sine varanın yolu sadakat ile duadır. Kim bu yol içindeyse sonunda menzile varır.” Beyitte hac yolu ile aşk yolu arasında bir paralellik kurulmuştur. Kabe aşk Kabe’si olarak adlandırılmış, dolayısıyla onun yolu bir aşk yolu olmuştur. Aşk yolunda bulunmanın iki temel zorunluluğu sabır ve duadır. Kim sabır ve dua ile yoluna devam ederse hedefine varacaktır. Böylece şair gerek İslam dininin gerek ise Hurufilik gibi felsefi-mistik bir akımın hedefe giden süreçte önemseydiği iki prensibi dile getirmektedir. Bu iki prensip hemen hemen tüm dinî ve ruhanî sistemlerin başarı ölçütleri olarak karşımıza çıkar.

Egerçi râh-ı ‘ışkında esîrem

Şâhâ ol ad ile ‘âlemde mîrem (G. 291/1)

“Ey Şah! Her ne kadar aşkın yolunda esirsem de o ad ile âlemde emirim.” Dinî-tasavvufî şiirlerde Allah’a, peygambere, tarikat önderlerine ya da din büyüklerine kul olmak hükümdar olmak ile eş tutulmuştur. Bu zıtlığa dayalı anlam pek çok yerde rastlanan bir şairane oyundur. Hükümdar dünyayı temsil eder, kulluk ise ahiretteki nimetlerin bir habercisidir. Dolayısıyla dünya hükümdarlığı kalıcılığı olmayan bir aldatmacayken kulluk sonsuz bir hükümdarlığın göstergesidir. Ayrıca aşk yolunda kul olmak âşıklığın bir gereğidir. Şair, ilahi aşk yolunda “Şah!” olarak hitap ettiği din büyüğüne seslenerek ona kul olmakla hükümdarlığı elde ettiğini söylemektedir.

5. DOSDOĞRU YOL

Sırat-ı müstakim (dosdoğru yol) tamlaması pek çok *Kuran* ayetinde geçmektedir (bkz. Fâtihâ, 1/6; Bakara, 2/213; Âl-i İmran, 3/51; Âl-i İmran, 3/101; Nisâ, 4/68; Nisâ, 4/175; Mâide, 5/16; En’âm, 6/39; En’âm, 6/87; En’âm, 6/126; En’âm, 6/153; En’âm, 6/161; A’râf, 7/16; Yûnus, 10/25; İbrahim, 14/41; Nahl, 16/121; Meryem 19/36; Hac, 22/54; Mü’minûn, 23/73; Nûr, 24/46; Yâsîn, 36/4; Yâsîn, 36/61; Şûrâ, 42/52; Zuhruf, 43/43; Fetih, 48/2; Fetih, 48/20; Mülk, 67/22). Nesîmî’nin şiirlerinde de gerek İslam gerek Hurufilik yolu yer yer sırat-ı müstakim tamlamasıyla tarif edilmiştir:

‘Arza kıldı kâmetün yâ Rab sırât-ı müstakîm

Evvel ü âhır sıfâtundur delîl ü reh-nümâ (G. 3/7)

“Ya Rab! Boyun arza dosdoğru bir yol yaptı. Önünde ve sonunda delil ve yol gösterici (olan senin) sıfatındır.” Beyitte istiva mazmunu bulunmaktadır. “*Rahman olan Allah arşa istiva etmiştir.*” (Tâhâ, 20/5) ayeti beyitte Allah’ın boyunun arza dosdoğru bir yol yapması olarak anlatılmıştır. Hurufilik düşüncesinde istiva hattı oldukça önemlidir çünkü 32 ilahi kelimenin tümü ancak bu hat sayesinde açığa çıkar (Usluer, 2009, s. 287). Dolayısıyla istiva hattı şair tarafından dosdoğru yol olarak anlatılmış, Allah’ın boyu olarak tarif edilen bu hat Hak yolcularının delili ve yol göstericisi şeklinde ifade edilmiştir.

Cümle eşyâ rûh imiş sensen çü yektâ lemyezel

Gör yakîn ma’nî budur هذا صراط مستقيم (G. 267/5)

“Her şey ruhmuş çünkü sen eşsiz yok olmayansın. Gör, o dosdoğru yolun kesin anlamı budur.” Şair sırat-ı müstakim tamlamasını sonsuz hayat ile açıklamakta, onun asıl manasının burada yattığını ifade etmektedir.

6. İLAHİ HATLAR VE YOL

Hurufilikte hatlar, Allah’ın yüzünü müşahede etme aracı oldukları için oldukça önemlidir. Hurufiliğe göre hatlar anneden gelenler (ümmî) ve babadan gelenler (ebî) olmak üzere ikiye ayrılır. Ümmî hatlar bir saç, iki kaş ve dört kirpikten oluşurken ebî hatlar iki sakal, iki burun içi kılı, iki bıyık ve bir anfekadandan (dudak altı sakalı) oluşur (Usluer, 2009, s. 280). Bunun yanında yüzün kılsız bölgeleri de hat olarak kabul edilmekte ve bunlara ak hatlar denilmektedir. Ak hatlar, yüzden istiva hattı geçirildikten sonra şu şekilde belirir: iki alın, iki kaş altı, iki göz altı, yüzün iki tarafı, iki burun kenarı, dört dudak, iki tane burnun iki tarafından inen ve bıyıkların yanından geçen hat (Usluer, 2009, s. 181). Bu hatlar, 28 ve 32 ilahi kelimenin yüzde açığa çıkmasına yardım eden unsurlardır. Nesîmî şiirlerinde bu hatları hakikate götüren –yani Allah’ın yüzünü apaçık görmeye vesile olan- araçlar olması dolayısıyla yol olarak metaforlaştırmaktadır:

Hüsn-i ruh-sârun sırâtu'l-müstakîm

Menzil-i a'lâya togrı râhsan (G. 341/5)

“Yüzünün güzelliği dosdoğru yoldur. En yüksek menzile doğru yolsun.” Fazlullah Esterabadi'ye göre “Allah ve Rabb'in aslı hurûftur” (2012, s. 400). Âdem'i kendi suretinde yaratan Hak onun yüzüne hatlar vasıtasıyla 32 ilahi kelimeyi koymuştur (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 38). Bundan dolayı yüzü okumak Allah'ın sözlerini okumaktır (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 316). Nesîmî, yüzün en yüksek menzile götüren doğru yol olduğunu söyler. En yüksek menzil şüphesiz ki Allah'ın katıdır. Hakikate götüren en önemli vasıta olan yüzün şair tarafından yol metaforuyla anlatılması dikkat çekicidir. Hurufilik inancına sahip olmayan divan şairlerinde rastlanmayan bu mananın orijinal olduğu söylenebilir.

Şeytân sırâtı görmedi yârun yüzünde müstakîm

بَلْقَوْنَ عَنِّي dur cezâ dîv-i la'înün dâline (G. 376/6)

“Şeytan sevgilinin dosdoğru yüzünde yolu görmedi. Lanetlenmiş devin d (dal) harfinin cezası gayyayı boylamaktır”. Beyitteki Arapça alıntı Meryem suresinin 59. ayetinden olup namaz kılmayan, nefesine uyan ve azgınlık yapanların uğrayacağı korkunç sona dairdir. Ayetin tamamının meali şöyledir: “Sonra bunların ardından artık namazı kılmayan ve nefsânî arzulara uyan bir nesil geldi. Bunlar elbette azgınlıklarının cezasını bulacaklardır” (Meryem, 19/59). Şeytanın sevgilinin yüzündeki dosdoğru yolu görememesi Bakara suresinin 34. ayetine bir telmihtir; bu ayetin meali ise şudur: “Meleklerle, ‘Âdem’e secde edin’ dediğimizde İblîs dışındakiler derhal secde ettiler; o direndi, büyüklendi ve kâfirlerden oldu” (Bakara, 2/34). Hurufilere göre şeytanın Hz. Âdem’e secde etmekten kaçınması esma ilminden habersiz olması dolayısıyladır (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 37). İnsanın yüzündeki ilahi isimlerden yani hatlardan habersiz olanlar ise cehenneme düşeceklerdir (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 44-45).

7. İSTİVA HATTI VE YOL

Arapça istiva (استوا) kelimesi Ahterî Mustafa'ya göre “karar etmek ve galip olmak ve beraber olmak ve doğruluk ve kasdetmek” anlamlarına gelir (2017, s. 66). *Kuran*'ın birkaç yerinde Allah'ın arşa istiva ettiği söylenmektedir (Bakara, 2/29; Taha, 20/5; Secde, 32/4; Yunus, 10/3; Ra'd, 13/2; Araf, 7/54; Furkan, 25/59; Hadid, 57/4). Hurufiler istiva kelimesini bir bütünü iki eşit parçaya bölen çizgi anlamında kullanmışlardır. Fazlullah Esterabadi'ye göre arş Âdem'in yüzüdür, Allah'ın arşa istiva etmesi ise Âdem'in yüzünde hatlar vasıtasıyla görünmesidir (Ballı, 2010, s. 64). Hurufilikte istiva hattı oldukça önemlidir çünkü Arap alfabesinin 28 harfinden Fars alfabesinin 32 harfine geçiş istiva hattıyla mümkün olabilmektedir. Yüzde bulunan yedi ümmî hattın sekize çıkarılması, saç hattının istiva hattıyla bölünmesiyle mümkündür. Sekiz hattın -anası-ı erbaaya göre her birinin dört unsurdan oluşması sebebiyle- dört ile çarpılması sonucunda 32 ilahi kelimeye ulaşılır. Yani istiva hattının önemi “32 harfin insandaki zuhurunu göstermesinden kaynaklanır” (Usluer, 2009, s. 287). Bu hattın Hurufilik düşüncesinde merkezi bir rol oynaması onun Nesîmî tarafından “dosdoğru yol” metaforuyla anlatılmasının en önemli sebebidir:

İstivâ sırrını ger bildün ise ‘ayne’l-yakîn

Hatt-ı vechünde şigâf itdi sırât-ı müstakîm (G. 259/8)

“İstiva sırrını gözünle görmüşçesine bildin ise yüzünün hatlarında dosdoğru yol yarıldı (ortaya çıktı).” Beyitte Hz. Musa'nın Kızıldeniz'i ikiye ayırması mucizesine telmih yapılmıştır. Fazlullah Esterabadi'ye göre Musa'nın yardığı denizin suyu insanın yüzü üzerindedir (2012, s. 317) yani *Kuran*'da Musa'nın denizi yarması mucizesi ile Allah insanın yüzündeki istiva hattına işaret etmiştir.

Cümle eşyâ zevc imiş Hakdan çü yektâ lâ-yemût

İstivâ arş üstüne zâhir sırât oldu ‘ıyân (G. 296/7)

“Her şey Hak'tan çift imiş çünkü eşsiz ölümsüz, arş üzerine istiva edince yol ortaya çıktı.” İstiva hattının amacı üzerinden geçtiği varlığı iki eşit parçaya ayırmaktır. İstiva hattı horozda, deve, Hüdühüd kuşunda, yılanda, tavus kuşunda, gergedanda, yaprakta, haşhaş tanesinde ve diğer her şeyde müşahade edilebilir (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 63-65). Hurufiliğe göre insanın yüzündeki hatlar Arap alfabesindeki 28 harfe göredir. Bu hatlardan Fars alfabesinin 32 harfini çıkarmak ise yüzü dikey

bir biçimde ikiye bölen, böylece saç ve anfeke gibi hatların ikiye bölünmesini sağlayan istiva hattı sayesinde mümkündür. 32 ilahi kelimeye ulaşamayan ise hakikatten uzak düşer. Bundan dolayı istiva hattı Nesîmî tarafından yol olarak metaforlaştırılmıştır. Beyitte Allah'ın arşa istiva ettiğini söyleyen ayetlere telmihte bulunulmuştur.

8. VAHDET YOLU

Hurufilik vahdete dayalı bir felsefi-mistik sistemdir. *Cavidanname*'nin pek çok yerinde Fazlullah Esterabadi vahdet anlayışından bahseder. Ona göre cisimlerin hepsi bir cisimdir ve kelimelerin hepsi bir kelimedir (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 336). Bir nokta, 32 ilahi kelimenin nişanıdır (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 348). Bütün eşya bir harfin içindedir (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 256). Dolayısıyla yaratılmış her şey aslında Hakk'ın bizzat kendisidir ve onun varlığından başka bir varlık mevcut değildir. Hurufiliğin bu vahdet-i vücüt anlayışının son derece maddeci olduğu görülmektedir. Nesîmî'nin şiirlerinde Hurufiliğin bu vahdet-i vücüt anlayışının izleri görülmektedir:

Sûfi ne bilür tarîk-ı vahdet

Mey-hâneye çünkü bulmadı râh (G. 374/3)

“Meyhaneye yol bulamayan sufi vahdet yolunu ne bilir?” *Nesîmî Divanı*'nda sufi –tıpkı zahid gibisini kabuğundan anlayan ancak onun özüne varamayan bir kimse olarak anlatılır ve eleştirilir. Bu beyitte meyhane yolunu bilmeyen sufinin vahdetten uzak olduğu söylenmektedir. Vahdet, birliği esas alan bir düşüncedir. İnsanın zihninde meyhane ile mescidi ayıracak kadar dahi olsun bir ikilik varsa onun vahdeti tecrübe etme şansı yoktur. Mahmud Şebüsteri “*Put, zünnar ve gâvurluk bu makamda hep Hak'sa âlâ, değilse bundan maksat ne? Söyle!*” derken böyle bir vahdet anlayışından bahseder (Mahmûd-ı Şebüsterî, 2011, s. 16).

İki gözün eger egri degülse bahma iki

Ki vahdet ehline Hakdan bulındı togrı râh (G. 355/9)

“Eğer iki gözün eğri değilse iki bakma ki vahdet ehline doğru yol Hak'tan bulundu.” Şair âlemde çokluğu gören gözü şaşılıkla vasıflandırmaktadır. Hakikat vahdettedir ve sağlıklı göz yalnızca vahdeti görür. Hakk'ın gösterdiği doğru yol budur. Bir başka deyişle şair doğru yol ile vahdeti anlatmaktadır. Vahdet, Hurufilik düşüncesinin en önemli unsurlarından biridir.

9. HAKİKAT YOLU

Nesîmî Divanı'nda yol metaforu ile anlatılan bir diğer unsur hakikattir:

Buldılar râh-ı hakikatda kemâl-i ma'rifet

‘Âlem-i vahdetde çün cûş itdiler dervîşler (G. 158/5)

“Dervişler birlik âleminde coştukları için hakikat yolunda Allah'ı bilmenin mükemmelliğine eriştiler.” Şaire göre âlemde esas olan birliktir. Dervişler hakikat yolunda vahdete dair bilgilerini olgunlaştırmış ve bu bilgi sayesinde coşkuyu yaşamış kişilerdir.

10. ŞEYTANIN SAPKIN YOLU

Yol yalnızca hakikate gitmez, batıla da gider. İnananların, müminlerin gittiği dosdoğru bir yol olduğu gibi gazaba uğrayanların ve sapıkların da bir yolu vardır (Fatıha, 1/6-7):

دُرْ أَلْمَاهُونَ وَالْقُرْآنُ

Görmesün yavuz göz ol şâhun yüzi

Fânî olmaz hergiz Allâhun yüzi

Hâlik olsun dîv-i güm-râhun yüzi (Tuyug. 300)

“O ayın yüzü الْقُرْآنُ وَالْقَافٌ'dır. O şahın yüzünü kötü göz görmesin. Allah'ın yüzü asla ölümlü olmaz. Yolunu sapıtmış şeytanın yüzü yok olsun.” Beyit Hurufilik akidesinin temel inançlarına dairdir. Burada bir kısmı iktibas edilen ayetin tamamının meali şöyledir: “Kâf. Şanı yüce Kur'an'a yemin olsun” (Kaf, 50/1). Şair sevgilinin yüzünü Kâf suresinin birinci ayetiyle anlatır. Hurufiliğe göre

yeryüzünde bulunan her şey Âdem'in yüzünden ibarettir (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 158). Âdem'in yüzü ise Allah'ın yüzüdür (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 175). Âdem'in yani Allah'ın yüzünden başka her şey helak olacaktır (Fazlullah Esterabadi, 2012, s. 301). Şair, beyitte hak ile batıl arasında bir ayırım yapmakta; Allah'ın yüzünü hakikat ile, şeytanın yüzünü ise batıl ile eşleştirmektedir. Allah'ın yüzü ölümsüzdür ancak şeytanın yüzü yok olmaya mahkumdur. Çünkü şeytan batıldır ve hakikatten uzaktır. Onun yolu sapkın bir yoldur.

Sonuç

Düşüncüyü ve hayali aktarma aracı olarak metafor pek çok alanda olduğu gibi sanatta da kullanılmaktadır. Edebiyat, bu sanatların önde gelenlerinden biridir. Edebiyatın neredeyse her alanında görülen metaforun sıklıkla kullanıldığı alanlardan biri de klasik Türk edebiyatıdır. Şairler anlatmak istediklerini çoğunlukla karanlık-aydınlık, mekân, zaman, tabiat, mitoloji ve kültürel unsurları metaforlaştırarak okuyucuya ya da dinleyiciye aktarırlar. Mesela divan şairi olumlu durumları ışıkla, olumsuz durumları ise karanlıkla anlatır. Kavuşma, bir seher iken ayrılık karanlık bir gecedir. Mevsimlerden sonbahar ve kış ayrılığın, ilkbahar ise kavuşmanın zamanıdır. Mitolojik bir unsur olan abihayat ölümsüzlük veren su anlamına gelir; şiirlerde ise sevgilin dudaklarının, peygamberlerin ya da dini önderlerin sözlerinin, tasavvufî öğretinin veya şairin bizzat kendi şiirlerinin metaforu olarak kullanılır. Deniz enginliği, dalgalı oluşu ve insanları boğması sebebiyle aşk, âşığın gönlü, âşığın gözyaşları, yokluk, hakikat ve vahdet gibi unsurların metaforu olarak şiirlerde geçmektedir. Bu tür örnekler çoğaltılabilir çünkü şiir ile metafor arasında yakın bir ilişki vardır ve klasik Türk edebiyatında da metaforlar yoğun bir şekilde yer almaktadır.

Hurufiliği ile bilinen 14-15. asır divan şairlerinden Nesîmî dinî ve tasavvufî düşüncelerini anlatabilmek için yol metaforundan sıklıkla faydalanmıştır. Onun şiirlerinde İslamiyet ve Hurufilik birer yol olarak anlatıldığı gibi Hz. Muhammed, Fazlullah Esterabadi ve Mehdi gibi şahıslar da birer yol gösterici olarak beyitlerde yer almışlardır. Şairin Hurufilik remizleriyle örülü bazı beyitlerinde Fazlullah Esterabadi'nin bedeninin, yüzdeki hatların ve yüzü dikey bir biçimde iki eşit parçaya ayıran istiva hattının da yol metaforuyla anlatıldığı görülmüştür. Şairin yol olarak metaforlaştırdığı anlam genel olarak hakikate götüren süreç ya da araçtır, bununla beraber şiirlerde batıl yollardan da bahsedildiği görülmektedir. Hakikate kavuşmayı, Allah'ın yüzünü müşahede etme arzusunu ve böylece Hakk'a kavuşma isteğini aşk olarak adlandıran şairin, beyitlerde geçen aşk yolu metaforuyla yine hakikate giden yolu anlattığı görülmektedir. Hurufiliğin temel düşüncelerinden biri olan vahdet-i vücut anlayışı bazı beyitlerde yol metaforuyla ortaya konulmuştur. *Kuran*'ın ilk suresi olan Fatiha'da ve bunun dışındaki pek çok surede geçen sırat-ı müstakim tamlaması Nesîmî'nin şiirlerinde sıklıkla anılmakta ve Allah'a gereği gibi inanan Müslümanların, Hurufilik yoluyla dini olması gerektiği gibi anlayan Hurufilerin, kısaca hakikat yoluna tam anlamıyla girenlerin yolunu tarif etmektedir.

Kaynakça

- Ahterî Mustafa Muslihuddin el-Karahisarî. (2017). *Ahterî-yi kebir*. (1. Baskı). (A. Kırkkılıç, Y. Sancak, Haz.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi*. (1994). Hurufilik. (C. 16, ss. 81). (1. Baskı). Ana Yayıncılık ve Encyclopedia Britannica Inc.
- Ayan, H. (2020). *Nesîmî, hayatı, edebî kişiliği, eserleri ve Türkçe Divanının tenkitli metni*. (3. Baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ballı, H. H. (2010). *Fazlullah Hurûfî ve hurûfîlik*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Bilge, U. (2020). Metafor ve sembol bağlamında dil ve anlam: Paul Ricoeur'ün hermenötik projesi. *Dört Öge*, (17), s. 25-36. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dortoge/issue/56303/703755>
- Chuang Tzu. (2012). *Chuang Tzu'nun kitabı*. (1. Baskı). (L. Özşar, Çev.). Biblos Kitabevi.
- Çiçekler, A. N., Aydın, T. (2019). Kavramsal metafor kuramı ve belagat: karşılaştırmalı bir inceleme. *RumeliDE*, (16), s. 14-26. <https://doi.org/10.29000/rumelide.616880>

- Dalai Lama. (2008). *Yolun üç büyük özelliği, Je Tsongkhapa'nın öğretileri*. (1. Baskı). (S. Ertüzün, Çev.). Okyanus Yayınları.
- Demirci, K. (2016). Metafor: bir anlatım ve üretim mekanizması. M. Sarıca ve B. Sarıca, (Ed). *Dil Bilimleri Kültür ve Edebiyat* (1. Baskı, s. 330-343) içinde. Padam Yayınları.
- Doğan, M. N. (2011). Yol ve yolcu metaforu bağlamında klasik şiiri anlamak. *Gazi Türkiyat*, (8), s. 145-163. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/76736>
- Fazlullah Esterâbâdî. (2012). *Câvidân-nâme - Dürr-i Yetim isimli tercümesi*. (F. Usluer, Haz.). (1. Baskı). (Derviş Murtazâ, Çev.). Kabalıcı Yayıncılık.
- Gölpınarlı, A. (1969). *100 soruda Türkiye'de mezhepler ve tarikatler*. (1. Baskı). Gerçek Yayınevi.
- Gölpınarlı, A. (1989). *Hurûfilik metinleri kataloğu*. (2. Baskı). Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Han Şan. (1993). *Soğuk doruktaki adam*. (1. Baskı). (Ö. Tulgan, Çev.). Yol Yayınları.
- İncil*. (2016). (2. Baskı). Yeni Yaşam Yayınları ve Kitabı Mukaddes Şirketi.
- Kansızoğlu, Y. (2003). *Hurûfilik tasavvuru ve Kur'an yorumuna etkileri*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Kaplan, M. (2011). *Şiir tahlilleri 2, Cumhuriyet devri Türk şiiri*. (19. Baskı). Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2012). *Şiir tahlilleri 1, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. (29. Baskı). Dergâh Yayınları.
- Kur'an-ı Kerim Meâli*. (2010). (6. Baskı). (H. Altuntaş ve M. Şahin, Haz.). Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Kur'an-ı Kerim*. Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf> (Erişim Tarihi: 22.02.2022).
- Lao Zi. (2016). *Tao te ching*. (1. Baskı). (S. Özbey, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mahmûd-ı Şebüsterî. (2011). *Gülşen-i râz*. (1. Baskı). (C. Gündoğdu, Haz.). (H. A. Konuk, Tercüme ve Şerh). İlk Harf Yayınevi.
- Muhyiddin İn Arabi. (t.y.). *Risaleler 1*. (1. Baskı). (V. İnce, Çev.). Kitsan Yayınları.
- Nietzsche, F. (2020). *Böyle buyurdu Zerdüşt*. (22. Baskı). (M. Tüzel, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Osho. (2003). *Zen yolu / tasavvuf yolu*. (3. Baskı). (S. Kartal, Der. ve Çev.). Okyanus Yayıncılık.
- Seneca. (2017). *Bilgenin sarsılmazlığı*. (1. Baskı). (E. B. Özkan, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Seneca. (2020). *Tanrısal öngörü*. (1. Baskı). (C. İ. Özkan, Çev.). Kabalıcı Yayıncılık.
- Seyyid Burhaneddin Muhakkık-ı Tirmizi. (t.y.). *Maârif*. (1. Baskı). (A. Gölpınarlı, Haz.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Süleyman Çelebi. (1992). *Mevlid*. (2. Baskı). (N. Pekolcay, Haz.). Dergâh Yayınları.
- Şah İsmail. (2017). *Hatâyî dîvânı*. (1. Baskı). (M. Macit, Haz.). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Şeyh Galip. (2006). *Hüsni ü aşk*. (1. Baskı). (M. N. Doğan, Haz.). Yelkenli Kitabevi.
- Tevrat*. <https://www.kutsalkitap.org/online-tevrat-oku/> (Erişim Tarihi: 30.01.2022).
- Uçan Eke, N. (2017). *Klâsik Türk edebiyatında metaforik üslup*. (1. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Uludağ, S. (2012). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. (2. Baskı). Kabalıcı Yayıncılık.
- Usluer, F. (2009). *Hurufilik*. (1. Baskı). Kabalıcı Yayınevi.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Arş. Gör. Murat ASLAN

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazar bu makalede "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmiştir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

NAZAN BƏKİROĞLUNUN “NAR AĞACI” ROMANININ JANR XÜSUSİYYƏTİ,
PROBLEMATİKASI VƏ BƏDİİ OBRAZLARI

Nazan Bekiroğlu'nun “Nar ağacı” Romanının Tür Özellikleri, Sorunları ve Sanatsal Görselleri

Problems, Genre Features and Artistic Images of Nazan Bekiroğlu's Novel “Pomegranate Tree”



Prof. Dr. Salide ŞERİFOVA

Azərbaycan Ulusal Bilimler Akademisi, Nizami Genjavi Edebiyat Enstitüsü, Bakı, Azərbaycan, salidasharifova@yahoo.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Xülasə

Geliş/Received:

19.06.2022

Kabul/Accepted:

28.11.2022

Sayfa/ Page:

66-78



Nazan Bəkiroğlunun “Nar ağacı” romanı zaman kəsiyində tarixi yaddaşın unudulmamasını əks etdirir. XXI əsrdə xalqın tarixi gerçəkliklərini ədəbiyyatda inikas etdirən “Nar ağacı” romanı türkçülük ideologiyasını bədii dilə dəyərləndirir. Müəllif türk xalqının XX əsrin əvvəllərində üzləşdiyi ziddiyyətli, gərgin tarixi gerçəkliklərini əks etdirir. Müəllifin romanda tarixi gerçəklikləri zaman axarında cavablandırması müasirlik prizmasından əhəmiyyət kəsb edir. Nazan Bəkiroğlunun “Nar ağacı” romanı tarixi hadisələrin sadəcə bədii təqdimi deyildir. Əsərdə dramatism dolu epizodlarla millətin milli mücadilə yolunda keçdiyi tarixi məqamlara işıq salınır. Uzaq keçmişdən bəhs edən müəllifin qəhrəmanı yaşadığımız dövrün müasiridir. Ziyalı, ali məktəb müəllimi olan qəhrəman müəllifin prototipi kimi diqqəti cəlb edir. Əsərin baş qəhrəmanı xalqın milli tarixi səhifələrini müasirlik işığında təqdim etməyə cəhd edir. Nazan Bəkiroğlu siyasi məqamlara toxunarkən, çox vaxt fikirlərini mətnaltı şəkildə təqdim edir. Müəllif mətnaltı fikirlərlə siyasi olaylara oxucunun diqqətini yönəldir. Romanda türk xalqının tarixi arealda torpaqlarının parçalanması kimi tarixi yaddaşa həkk olunmuş hadisələrə aydınlıq gətirir. Məsələn, romanda Türkmənçay müqaviləsinə toxunulur. Müəllif poliloqla bu tarixi hadisəyə münasibətini bildirir. İnsanların mübahisə doğuran fikirlər bəzi qaranlıq məqamların açıqlanmasına yardım edir.

Açar sözlər: Roman, tarix, yaddaş, Türk, xalq, ordu, zaman, məkan.

Öz

Modern Türk yazarlarından Nazan Bekiroğlu'nun “Nar Ağacı” adlı romanı, tarixsel belleğin zamanla unutulmadığını yansıtır. XXI. yüzyıl halkının tarixsel gerçəkliklərini edebiyata yansıtan “Nar Ağacı” romanı, Türkçülük ideolojisini sanat diliyle değerlendirir. Yazar, yirminci yüzyılın başlarındaki Türk halkının çelişkili, gərgin tarixsel gerçəkliklərini yansıtır. Nazan Bekiroğlu'nun romanında tarixsel gerçəklərə zaman içinde verdiği tepki modernite açısından önemlidir. Nazan Bekiroğlu'nun “Nar Ağacı” romanı sadece tarihi olayların sanatsal bir sunumu değildir. Aynı zamanda dramatik bölümlerle milletin milli mücadele yolundaki tarihi anlarına da ışık açılır. Uzak geçmişten bahseden yazarın kahramanı, zamanımızın bir modernidir. Zeki bir lise öğretmeni olan kahraman, yazarın bir prototipi olarak da dikkat çekiyor. Yazarın sunduğu kahraman, halkın ulusal tarihinin sayfalarını modernitenin ışığında sunmaya çalışır. Nazan Bekiroğlu, siyasi konulara değinirken görüşlerini sıklıkla metin halinde sunar. Yazar, alt metinsel düşüncelerle okuyucunun dikkatini siyasi olaylara çeker. Roman, Türk halkının tarihi alanında topraklarının bölünmesi gibi tarihi hafızaya kazınan olaylara açıklık getirmektedir. Örneğin romanda Türkmənçay Antlaşması'na da değinilmektedir. Yazar, bu tarihi olaya karşı tavrını bir poliloqla ifade eder. Bu tartışmalı fikirler, bazı belirsiz noktaları açıklığa kavuşturmaya yardımcı olur.

Anahtar Kelimeler: Roman, tarih, yaddaş, Türk, halk, ordu, zaman, mekan.

Abstract

Nazan Bekiroğlu's novel “Pomegranate Tree”, one of the modern Turkish writers, reflects the fact that historical memory is not forgotten over time. The novel “Pomegranate Tree”, which reflects the historical realities of the people in the XXI century in literature, evaluates the ideology of Turkism in artistic language. The author reflects the contradictory, tense historical realities of the Turkish people in the early twentieth century. In Nazan Bekiroğlu's novel, his response to historical realities over time is important from the perspective of modernity. Nazan Bekiroğlu's novel “Pomegranate Tree” is not just an artistic presentation of historical events. Also sheds light on the historical moments of the nation's path of national struggle with

dramatic episodes. The protagonist of the author, who speaks about the distant past, is a modern of our time. An intelligent, high school teacher, the hero also attracts attention as a prototype of the author. The protagonist presented by the author tries to present the pages of the national history of the people in the light of modernity.

When touching on political issues, Nazan Bekiroglu often presents his views in text. The author draws the reader's attention to political events with subtextual thoughts. The novel clarifies the events engraved in the historical memory, such as the division of their lands in the historical area of the Turkish people. For example, the novel also touches on the Turkmenchay Treaty. The author expresses his attitude to this historical event with a polylogue. These controversial ideas help to clarify some obscure points.

Keywords: Novel, history, memory, Turkish, people, army, time, spatial.

Atf/Citation: Şerifova, S. (2022). Nazan Bəkiroğlunun “Nar Ağacı” romanının janr xüsusiyyəti, problematikası və bədii obrazları, *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(8), 1-16.

Giriş

Müasir Türk yazarlarından olan Nazan Bəkiroğlu “Nar ağacı” romanında tarixi hadisələri sadəcə bədii şəkildə təqdim etmir. Əsərdə dramatism dolu epizodlarla millətin milli mücadilə yolunda keçdiyi tarixi məqamlara da işıq salır. Nazan Bəkiroğlu romanın problematikasını həm sevgi problemlərinə, həm də siyasi məqamlara yönəldə bilir. Hər iki mövzu bir -birilə vəhdət şəklində təqdim edilir.

Romanda zaman və məkan anlayışı hadisələrin ictimai, siyasi, mədəni kontekstdə müəyyənləşdirilməsini təmin edə bilir. Nazan Bəkiroğlu “Nar ağacı” romanının kontinyumu müxtəlif məkanları əhatə edir. Müəllif romanda zaman axarının iştakçısına çevrilir. Müəllifin zaman axarında iştirakçısına çevrildiyi əsər xalqın milli şüurunda yer tutmuş milli birliyi, səfərbərliyi təlqin edir. Maraqlı məqam isə real hadisələrin irreal hadisə fonunda təqdim edilməsidir.

Nazan Bəkiroğlu “Nar ağacı” romanında xronotop və ya zaman-məkan anlayışında ictimai-siyasi vəziyyəti, obrazlar aləmini, insanların psixologiyasını, təqdim edilən dövrün mənzərəsini və s. təqdim edir. Romandakı hadisələr geniş məkan daxilində olduğu kimi, müxtəlif zamanlarda incə detalları ilə açıqlanır. Nazan Bəkiroğlu real hadisələri irreal hadisələr fonunda təqdim etdiyi epizodda hadisələrin konkret hansı zaman axarında baş verməsini təqdim etməsə də, təqribən hansı dövrdə baş verməsinə aydınlıq gətirir.

Nazan Bəkiroğlu “Nar ağacı” romanında yalnız Türkiyənin ədəbi-mədəni və ictimai-siyasi həyatında həlledici olan dövrü deyil, həmçinin türk xalqlarının həyatında həlledici olan dövr və məqamlara da diqqət yetirir. Müəllif Qərb və ya Şərq dəyərləri kontekstində XX əsrin əvvəllərində baş vermiş siyasi olayları dəyərləndirir. Bir sıra siyasi olayları, müharibələri xalqın taleyüklü hadisəsi olmasını əks etdirməklə, bütövlükdə türk ədəbiyyatına təsirsiz ötürməməsini açıqlayır. Nazan Bəkiroğlu “Nar ağacı” romanında müharibə mövzusunə müxtəlif aspektdən yanaşaraq açıqlamağa nail olur. Müəllif xalqın milli mücadiləsini əks etdirməklə yanaşı, müharibənin insan psixologiyasına vurduğu mənəvi amillərə də aydınlıq gətirir.

1. NAZAN BƏKİROĞLUNUN “NAR AĞACI” ROMANININ JANR XÜSUSİYYƏTİ

Nazan Bəkiroğlunun “Nar ağacı” romanının janr xüsusiyyəti diqqəti cəlb edir. Belə ki, əsər romanda romanın kompozisiya quruluşuna müraciət edilərək qələmə alınıb. Qeyd edək ki, belə əsərlər ədəbiyyatda mövcuddur. Məsələn, romanda romanın kompozisiya quruluşuna müraciət M.A. Bulqakovun “Ustad və Marqarita”, Y. Səmədoğlunun “Qətl günü” və s. əsərlərdə özünü göstərir. Bu “janrdaxili qarışıqlığı “janr diapazon”unun potensialının digər janrların elementlərinə müraciət etmədən həyata keçirilməsinin formalarından biridir”. (Шарифова, 2012: s. 20)

Janrdaxili qarışıqlıq janrın daxili potensialının açıqlanması hesabına həyata keçirilir. Janrdaxili qarışıqlıq romanda bir neçə yolla həyata keçirilir ki, bunlardan biri də romanda roman texnologiyasına müraciətdir ki, “Nar ağacı” romanında bunun şahidinə çevrilirik.

“Roman içində roman”a müraciət edən Nazan Bəkiroğlunun əsəri “dünya ədəbiyyatının yeni paradigmalara” (Мирошниченко, 2001: s. 3) uyğun gəlir. “Nar ağacı” romanında da təqdim edilən müxtəlif süjet xəttləri bir-birinə təmas etməyən müxtəlif hadisələrin fonunda təqdim edilir. Bu üç süjet xətti əsəri nəql edən qəhrəmanın, Səttərخانın və Zəhranın həyatları ilə bağlı olan məqamları işıqlandıra bilən süjet xəttləridir. Tartu-Moskva semiotik məktəbinin nümayəndələri “roman içində roman”a “ədəbi modelləşdirmənin semiotik konsepsiyası”nda (Серст, 1981: s. 153) dəyişikliyin nəticəsi və “metamətn” kimi yanaşırdılar. “Metamətn verilmiş mətnin yaradılması vəziyyəti problemini aktuallaşdırır...” (Левин, 1998. s. 298) “Nar ağacı” romanında hadisələrin təsviri metamətn kimi özünü göstərir. Əsərdəki hadisələrin təsvirində bunu müşahidə edirik.

Nazan Bəkiroğlu fərqli zaman və məkan müstəvisinə malik, bir-biri ilə təması olmayan süjetlər əsasında hadisələri təqdim edir. Əsərin “Yol arkadaşım”, “Son-ra” kimi başlıqlı bölümləri müasir dövrü əks etdirir. Əsərin “Nar ağacı”, “Tebriz'de kapalıçarşı”, “Gülcehal”, “Sessizlik kulesi”, “Ara istasyonlar”, “Trabzon'dan çıxdım başım selâmet”, “Gül küpeler”, “Kirik kafiyə”, “Sofya'nın kitabçı dükkânı”, “Kahve ocağı”, “Gölge sabahı” və s. adlı bölümündəki hadisələr keçmişlə əlaqəli şəkildə təqdim edilir. Qeyd edək ki, romandakı ayrı-ayrılıqda öz süjet xətti olan və süjet xəttləri bir mərkəzdə birləşən hadisələr on bir kitab şəkildə təqdim edilir. Həmin hadisələr müxtəlif insanların talelərini əks etdirir. Əsərdəki hadisələr müasir və keçmiş zaman prizmasından təqdim edilir. Həmçinin zahirən təması olmayan süjet xətlərinin təqdimində müxtəlif insan həyatları əks etdirilir. Məsələn, türk tədqiqatçısı Fərhad Qorxmaz (Ferhat Korkmaz) romanda üç süjet xəttinin üç hekayə şəkildə təqdim olunmasına toxunur. Fərhad Qorxmaz bunlardan biri Səttərخان, biri Zəhra və üçüncü rəvayətçinin hekayələri olmasını qeyd edir: “Romanın “üçgen” (triangle) bir deseni var olduğu düşünüldükdə geniş kenar, Settarhan'ın öyküsüdür. İkinci kenar isə Zehra'nın öyküsüdür. Romandakı desenin dinamik olaraq ötekilerdən ayrılan üçüncü parçası isə anlatıcının evrenidir” (Korkmaz, 2014: s. 931).

Əsərdə zaman və məkan anlayışları da diqqətdən yayınmır. Onlar hadisələrin ictimai, siyasi, mədəni kontekstdə müəyyənləşdirilməsini təmin edir. “Nar ağacı” romanının kontinuumunu müxtəlif məkanlar, əsasən, Azərbaycanın, Türkiyənin, İranın, Gürcüstanın şəhər və kəndlərini əhatə edir. İstanbul, Trabzon, Bakı, Təbriz, Yezdi, Taxt-ı Süleyman, Şiraz, İsfahan, Tiflis, Batumi kimi şəhərlər keçmiş və müasirlik prizmasından təqdim edilir. Romanın personaj və hadisələrin zaman və məkan kontekstində təqdim edilməsi maraqlıdır.

Nazan Bəkiroğlu “Nar ağacı” romanında xronotop və ya zaman-məkan anlayışında ictimai-siyasi vəziyyəti, obrazlar aləmini, insanların psixologiyasını, təqdim edilən dövrün mənzərəsini və s. təqdim edir. Romandakı hadisələr geniş məkan daxilində olduğu kimi, müxtəlif zamanlarda detalları ilə açıqlanır. Romanda tarixi hadisələr tez-tez xatırlanır. Müəllif tarixi hadisələri bəzən geniş şəkildə, bəzən isə konkret cümlələrlə nəql və izah edir.

Yazıçı tarixi hadisələrə nəzər salarkən, bəzi siyasi məqamlara da qiymət verir. Bu Gürcüstanda aparılan siyasətin müəllif tərəfindən dəyərləndirilməsində özünü göstərir: “...Bolşeviklərin hesaba katmadığı bir şey vardı; Gürcülərin millî hassasiyyətləri çox yüksəkti”.

Nazan Bəkiroğlu real hadisələri irreal hadisələr fonunda təqdim etdiyi epizodda hadisələrin konkret hansı zaman axarında baş verməsini təqdim etməsə də, təqribən hansı dövrdə baş verməsinə aydınlıq gətirir. Məsələn, təqdim etdiyi hadisənin təqribən 1900-cü illərdə baş verdiyini əks etdirir: “...insanların giyim kuşamlarından, Meydan'dakı binalardan, havagazı

sokak lâmbalarından, toprak zemindən filân 1900'lü yılların başında olduğumu az çox anlayabildim...”

Nazan Bəkiroğlu təqdim etdiyi zamanı konkret şəkildə də təqdim edir. Hadisələrin hansı zamanda baş verməsini göstərir: “...hatırladığım tarixi, tellâlin habəriylə birləşdirince 1 Ekim 1912'de olduğumuzu anladım.” Müəllif hadisələrin konkret olaraq, 1 oktyabr 1912-ci il olmasını göstərir. Yazıçının əsərdə təsvir etdiyi məkanın tədqiqatçılar tərəfindən geniş coğrafiyanı əhatə etməsi vurğulanır. Məsələn, tədqiqatçılar qeyd edir ki, əsərin “mekânı klasik romanda olduğu gibi geniş bir coğrafiyadır. Bu coğrafiyanın batı ucunda İstanbul, doğu ucunda Bakü, kuzeyində Batum, güneyində isə İran'ın bugün arkeolojik sit alanı olan Taht-ı Süleyman adlı yerleşim yeri vardır” (Korkmaz, 2014: s. 930).

Əsərin əvvəlində müəllifin “elimdeki zarfın arka yüzündeki adrese baktım. Otuz yıl önce postaya verildiği yerin harflerini okudum teker teker: Te-hı-te; Taht. Sin-lâm-ye-mim-elif-nûn; Süleyman” fikirlərində hadisələrin başlanğıcına diqqət yönəldilir. Müəllif “Taht-ı Süleyman'dan gəlmiş” məktubdakı “Taht-ı Süleyman” anlayışına aydınlıq gətirməklə, həm də əsərdə məkan kimi təqdim edir. Bu məkanın İranda məkan yeri olmasını açıqlamaqla, əsərin problematikasının müəllif uydurmasının deyil, real hadisələr zəminində yaranmasına işarə edir.

Əsərdəki hadisələrin müxtəlif zaman və məkan içərisində təqdiminə müəllif münasibəti də maraq doğurur: “...kurguyla gerçek, tarihle bugün, resimle hayat, düşünle hakikat arasında bir köprü uzatmıştım”. Əsərdə müxtəlif hadisələrin şahidi olmuş müəllifin keçirdiyi hiss və düşüncələr irrealıqla reallığın kəsişmə nöqtəsi kimi təqdim edilir. Oxucu hadisələrin həm müəllif düşüncəsinin məhsulu olmasına, həm də real hadisələr zəmində yaranması kimi iki hiss arasında qalır. Buna rəğmən reallıq üstünlük təşkil edir. Baş verən hadisələrin müxtəlif zaman və məkan axarında baş verməsi özünü göstərir. Müasir dövr zaman axarında keçmiş dövr hadisələrinin şahidi kimi hadisələri nəql etməsi reallıq kimi özünü əks etdirir.

Əsərdə hadisələrin başlanğıcı kimi “Yol arkadaşım” başlıqlı bölümə uzun tarixə malik olan məktub göstərilir. Müəllif romanının həmin məktubun ünvanına çatması niyyətilə hadisələri nəql edir. Hadisələrin məktubla başlaması heç də əsərin epistolylarlığına dəlalət etmir.

Zaman kəsiklərində müxtəlif insan taleələrini əks etdirən roman xalqın milli yaddaşını əks etdirir. Həmin “kitab”larda həyat dolu Səttərxanın Azam, Sofiya, Zəhra ilə bağlı olan hadisələrə şahidlik edirik.

Nazan Bəkiroğlu “Nar ağacı” romanında tarixi hadisələri sadəcə bədii şəkildə təqdim etmir. Əsərdə hadisələr dramatismə dolu epizodlarla millətin milli mücadilə yolunda keçdiyi tarixi məqamlara da işıq salır. Müəllif əsərin qələmə alınması istəyinin Azərbaycanın paytaxtı olan Bakıda başlamasını qeyd etməsi səbəbsiz deyil. Müəllif bununla da xalqın milli birliyə malik olmasını bir daha təsdiqləyir.

Əsərdə diqqəti cəlb edən məqamlardan biri də əsərin adıdır. Müəllif əsəri “Nar ağacı” adlandırır. Bəllidir ki, nar haqqında inanclar Türk xalqları arasında yayılıb. Nar ağacı inanclarda istək, dilək ağacı, həm də gözəllik qaynağı, bolluq, bərəkət rəmzi, əbədilik simvolu kimi özünü göstərməkdədir.

2. NAZAN BƏKİROĞLUNUN “NAR AĞACI” ROMANININ PROBLEMATİKASI

Nazan Bəkiroğlunun “Nar ağacı” romanının problematikası həm sevgi problemlərinə, həm də siyasi məqamlara yönəldilir. Hər iki mövzu bir-birilə vəhdət şəkildə əks etdirilir. Əsərin problematikasında siyasi məqamlara toxunan yazıçı fikirlərini mətnaltı düşüncələrlə təqdim

edir. Mətnaltı düşüncələrilə siyasi olaylara diqqət yönəldir: “Ne ben otuz yıl önceki benim ne de İran o eski İran. Değişmeyen tek makam: Taht-ı Süleyman”.

Tarixi yaddaşın unudulmaması Nazan Bəkiroğlunun “Nar ağacı” romanında əksini tapır. XXI əsrdə xalqın tarixi gerçəkliklərini ədəbiyyatda inikas etdirən “Nar ağacı” romanı türkcülük ideologiyasını bədii dillə dəyərləndirir. Müəllif türk xalqının XX əsrin əvvəllərində üzləşdiyi ziddiyyətli, gərgin tarixi gerçəkliklərini əks etdirir. Nazan Bəkiroğlunun romanında tarixi gerçəkliklərin zaman axarında cavablandırılması müasirlik prizmasından əhəmiyyət kəsb edir.

Müəllif insanların taleyini dəyişmiş tarixi hadisələrə, siyasi olaylara uzun-uzun fikirlərlə deyil, qısa cümlələrlə aydınlıq gətirir. O dövrün mənzərəsini qısa şəkildə təqdim edir. Nazan Bəkiroğlu əsərdə tarixi olaylara nəzər etməklə, kökə, soya bağlılığı qabardır. Bu özünü əsərin qəhrəmanının dədə-baba torpağına qayıtmaq istəyində göstərir. Yazıçı Trabzonda türklərin yaşamasına toxunur. Qəhrəmanın dədə-baba torpağına qayıdış istəyini əks etdirməsi türklərin geniş coğrafi areala yayılmasının göstəricisidir. Türklərin qədimdən geniş ərazi böyüklüyünə malik olmasını diqqətə çatdırır.

Müəllifin romanın problematikasında hadisələri milli kökə bağlaması, sadaladığı şəhərlər arasındakı tarixi bağlılıq olmasına işarə etməsi özünü göstərir. Tacirin, daha doğrusu Səttarxanın keçdiyi İran-Azərbaycan-Gürcüstan-Türkiyə yolu gözümüz önündə tarixi İpək yolunu canlandırır. Bu və digər dövlətləri iqtisadi cəhətdən birləşdirən İpək yolunu: “...en çok kullanacağım cümle dökülüyor: “Tacirin yolu acaba buradan geçti mi?” Müəllif ünvanladığı ritorik sualla oxucusunun diqqətini məhz bu məqama yönəltməyə cəhd edir. Tarixdə iz buraxmış “İpək yolu”na...

Nazan Bəkiroğlu tarixin səhifələrində türk torpaqlarının parçalanması məqamına da oxucusunun diqqətini yönəldir: “Türkiye kapısından geçiyoruz. ...Sırtım Ağrı Dağı'na, yüzüm İran'a çevirili. Ne garip! Burada Türk bayrağı, orada İran bayrağı. Bu toprakları şu dikenli teller mi ayırıyor? Oysa şu ağacın kökü bu tarafta, dalları öbür tarafa sarkmış, ağacın umurunda değil”. Müəllif ağacın köklərinin bir dövlətin sərhədində qalmasını, budaqlarının başqa sərhədə keçməsinə əks etdirməklə, millətin sərhədlər bölgüsünə rəğmən, bir kökdən olmasına işarə edir.

Romanın problematikasında Azərbaycan xalqının tarixi məkanlarına da aydınlıq gətirilir. Bu məqamlar özünü bəzən açıq-aydın şəkildə, bəzən isə üstüörtülü, mətnaltı söz və ifadələrlə əksini tapır. Məsələn, Bakıdan gələn Yasəməninin dediyi fikirlər haqqında düşüncələr romanda Təbrizin tarixən Azərbaycan torpağı olmasına işarədir: “...Karabağ'a uzaktan baktım. Bizi ayıran Aras nehrini geçtim. Burada da misafirim”. Əsərdə dədə-baba torpaqlarına qonaq gəlmək kimi bir hissin necə ağır olması əsərin problematikasında diqqəti özünə cəlb edir. Azərbaycanla bağlı siyasi məqamlar müəllif tərəfindən tez-tez xatırlanır.

Romanın problematikasında Təbrizin tarixən Azərbaycanın olması məqamına ya üstüörtülü və ya da açıq şəkildə işarə edilir: “Tebrizli Acem Ali”. Müəllif “Acem Ali”nin Təbrizdən, Azərbaycan Türklərindən olmasını açıq aydın şəkildə təqdim edir.

Müəllif əsərin problematikasında başqa xalqların milli-mənəvi dəyərlərini əsk etdirən tarixi-mənəvi sərvətlərini özünküləşdirilməsi məqamını işıqlandırır. Əsərdə İranın ən gözəl xalılarının Azərbaycanda toxunulması, Azərbaycan xalılarının dünya arealında başqaları tərəfindən özünküləşdirilməsi qabardılır. Nazan Bəkiroğlu əsərin problematikasında Azərbaycan xalılarının İran xalıları kimi təqdim edilməsi faktına toxunur. Müəllif əsərin problematikasında Səttarxanın “Halı bizim sanatımız, servetimiz və asaletimizdir” fikirləri ilə yalnız xalçalıq sahəsinin inkişaf etməsini deyil, həm də millətin milli sərvəti və mənliliyi, ləyaqəti olmasını açıqlayır.

Nazan Bəkiroğlu romanın problematikasında Azərbaycan xalqının tarixi arealında torpaqlarının parçalanması kimi tarixi yaddaşa həkk olunmuş Türkmənçay müqaviləsinə toxunur. Müəllif poliloqlarla bu tarixi hadisəyə münasibətini bildirir. İnsanların mübahisə doğuran bu fikirləri bəzi qaranlıq məqamların açıqlanmasına yardım edir: “...Rus'u, İngiliz'i, Fransız'ı başımıza belâ eden Türkmənçay Antlaşmasında Azərbaycan'ın yarısı gitti”. Əsərdə Azərbaycan torpaqlarının parçalanmasının böyük bir itki olması əks etdirilir: “...Yarısı İran'da kalmış yarısı Rusya'nın payına düşmüşdü”.

Romanın problematikasında türkün bir-birinə yardımını da qabardılır. Müəllif “Bakti Cemiyet-i Hayriyesi” adı altında Azərbaycandan olan gənclərin türk mühacirlərinə yardım etmələrini əks etdirir. “...“Sizler, kimlərsiniz?” “Biz” dedi gənc adam, “Azərbaycan Türklərindən, Bakti Cemiyet-i Hayriyesi'ndəniz”. Müəllif türk xalqlarının bir-birinə qardaş yardımını etməsini müxtəlif epizodlarda da təqdim edir. Məsələn, Osmanlı əsgərlərinin rüslərə əsir düşmə epizodunu romanda təqdim edən müəllif, Türk Ordusunun Azərbaycana yardım etməsinə aydınlıq gətirir: “...Osmanlı askerleridir bunlar, Kafkas cephəsində Ruslara esir düşən askerlər”.

Nazan Bəkiroğlu “Nar ağacı” romanında XX əsrin əvvəllərində Bakının Qaraşəhər deyilən məkanında insanların kasıb təbəqəsinin olmasını əsərinin problematikasında canlandırır: “Aras nehrinin kuzeyinə keçən yüzlerce İranlının, Azərbaycanlının da toplandığı yerdə Karaşehir. ...Ümitləri, hayalleri ölü balıqlar gibi kıyıya vurunca bir milliyetləri kalmamıştı hiçbirinin ve şimdi tek ümmete mensuplardı: Dilenci”. Yazıçı kasıbçılıq içində əziyyət çəkən insanları konkret olaraq bir adla adlandırır: Dilənçi...

Romanın problematikasında dinlərin təbliği geniş yer tutur. Əsərdə heç bir dinə ikrah hissi təbliğ edilmir. Müəllif müxtəlif dinlərin özlərinə məxsus xüsusiyyətlərinə aydınlıq gətirir. Məsələn, İslam, xristian, zərdüştlik, nəşqibəndlik və s. kimi din və təriqətlərə münasibət bildirir. Romanın problematikasında əsma və səs ilə zikr etməyən nəşqibəndliyə müəllif münasibəti maraqlı doğurur. İslam dini və ona xas əməllər roman boyu təbliğ edilir. Məsələn, İsmayılın müharibəyə yollanarkən Zəhranın ona verdiyi dəftərə İslam dininə xas cümlənin yazılmasında bunun şahidinə çevrilirik: “...mor bir sabit kalemle ve acemi bir yazıyla harfleri sağdan sola doğru istiflemeye başladı. Eşhedü cümlesini tek satırda tamamladı:

Eşhedü eti lâ ilahe illallah ve eşhedü enne Muhammeden rasulullah”.

Müəllif romanın problematikasında 680-ci ildə Kərbəla şəhəri yaxınlığında İslam peyğəmbəri Məhəmmədin nəvəsi Hüseyin ibn Əli ilə Əməvi xəlifəsi I Yezid arasında baş vermiş döyüşə toxunur. Qarşıdurma zamanı Hüseyin öldürülməsinin şiə təriqətinin tərəfdarları tərəfindən ölkələrində hər il Aşura günü adı ilə qeyd edilməsini göstərir. Nazan Bəkiroğlu əsərdə Aşura gününü təsvir edir: “Muharrem ayında tümüyle Kerbelâ için yas evine dönüştürülebilirdi. O zaman duvarlar simsiyah kumaşlarla kaplanır, her şey değişir, mersiyeler bütün söz varlığının yerini alırdı. On gün boyunca ruzehanilər okunur, taziyeler temsil edilir...”

“Nar ağacı” romanının problematikasında ən qədim dinlərdən olan zərdüştliyə münasibət əksini tapır. Müəllif romanda zərdüştlərin dünyasını dəyişmiş insanı dəfn etmələri haqqında dini ayinlərini bədii dillə təqdim edir. Nazan Bəkiroğlu zərdüştlərdə ölümləri necə son mənzilə yola salınması məqamlarını onların dinlərinin tərkib hissəsi olması kimi göstərir. Mərəsimdən sonra meyidin asla gecəyə saxlanılmaması və “Dahma'ya” götürülərək, “ölülərini açıq havada yırtıcı kuşlara bıraktıklarına” qədər izah edir. Müəllif Zərdüştlərin inanclarına aydınlıq gətirir.

Əsərin problematikasında XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində nəşr edilmiş qəzet-jurnalların adlarının sadalanması, dəyərləndirilməsi xalqın milli şüurunda əvəzsiz rol oynamış, tarixini əks etdirən mətbuatın rolunu açıqlayır. Müəllif xalqın tarixini, ictimai-siyasi həyatını, ədəbiyyat və mədəniyyətini təqdim etməyə nail olan mətbu orqanlarının məramını da

aydınlaşdırır: “...Yeni Füyüzat, Şelâle, Kardaş Kömeği; İstanbul'dan gelme pek çok dergi, gazete, kitab”. Müəllif türk xalqının təhsil, mədəniyyət sahəsində müasirləşməsinə təbliğ etmiş İsmayıl Qasıralının 1883-cü ildə qurduğu, 1918-ci ilə qədər nəşr etdimiş “Tərcüman” adlı qəzetini romanda xatırlayır. Ədibin “Dildə, fikirdə, işdə birlik!” şüarı ilə türk xalqlarını birlik və həmrəyliyə çağırışına da toxunması bu fikrin günümüzdə də öz aktuallığını qorumasına işarədir. Müəllif mətbuat orqanlarında dərc olunmuş yazıları əks etdirməklə ədibin mütərəqqi fikirlərinin millətin tarixində müəyyən rol oynamasını əks etdirir.

Yazıçı əsərin problematikasında ədəbi dəyərlərin təbliğinə geniş yer ayırır. Millətin qan yaddaşında iz buraxmış ədiblərin şəxsiyyət və yaradıcılıqlarına əsərin problematikasında tez-tez müraciət edir. Məsələn, orta əsrlər ədəbiyyatının, xüsusilə də qəzəl janrının görkəmli nümayəndələrindən olan Sədi Şirazi yaradıcılığına əsərin problematikasında tez-tez müraciət olunur. Nazan Bəkiroğlu əsərdə şəxsiyyəti haqqında az məlumat əldə olan XIV əsr sufi şairi, qələmə aldığı qəzəllərlə mistik düşüncə və məhəbbəti mədh etmiş Hafiz Şirazi yaradıcılığının xatırlaması ədibə verilən dəyərdir.

Nazan Bəkiroğlu romanın problematikasında tarixi məkanlara da aydınlıq gətirir. Atəşgahla bağlı müəllifin verdiyi izahat əsərdə məkan haqqında təəssürat yaradır: “Ateşgâh, Zerdüştilerin ibadət mekânları”. Müəllif Atəşgahın yalnız Bakıda olmadığına toxunur. Bakıdakı Atəşgahı əsərdə canlandırdığı kimi, “Taht-ı Süleyman”da olan Atəşgaha da aydınlıq gətirir: “Taht-ı Süleyman'da da bir teşgâh var. Çok eski ama çok ihtişamlı”.

Müəllif romanın problematikasında şəhərlər haqqında izahat verir: “...tabelânın üzərində “Elizavetpol” ismini okudu. Rus işgalından sonra ismi dəyişdirilən Gence'ydi burası; Kuzey'in Bakü'dən sonra ikinci böyük şəhri, Nizami'nin memleketi, Hamse 'nin yurdu” fikri ilə Gəncə şəhəri, həmçinin də Nizami Gəncəvinin Azərbaycan şairi olmasını əks etdirir.

“Nar ağacı” romanında xalqın yaddaşında iz və yer buraxmış ədəbi hadisələrə və məqamlara dəyər verilməsi yer alır. Müəllif romanda xalq yaradıcılığının mühüm bir hissəsi olan aşiq yaradıcılığına toxunur. Əsərdə məhəbbət dastanı olan “Əsli və Kərəm” dastanına qıscaca da olsa ekskurs edilir.

Ədəbi dəyərlərə müəllif tərəfindən yüksək qiymət verilməsi diqqətdən yayınmır. Biz bunu müəllifin müxtəlif ədiblərin adlarını, onlara aid fikirləri işlətməsində şahid oluruq: “Beş Şehir 'in “İstanbul” bahsində son bölümü sınıfta okurken oynardık bu oyunu, Tanpınar'ın “mazi ile hangi seviyede ilişki kurmamız gerektiğini” irdelerken uyardığı şeyi anlamaya çalışırken.” Müəllif Tanpınara aid fikri romanda təqdim etməklə həm təqdim etdiyi hadisəni, həm də ədəbi dəyərlərə qiymət verməsini açıqlayır. Müəllif Türk ədəbiyyatının nümayəndələrinin yaradıcılıq yolunu da göz önündə canlandırır.

Nazan Bəkiroğlu Türk ədəbiyyatının klassik nümayəndələrini də sadalamaqla ədəbiyyatın inkişaf yolunun zənginliyini vurğulayır. Yazıçı kitab rəflərində “Ekrem'leri, Ahmet Midhat'ları, Halit Ziya'ları, Mehmet Celâl'leri, Safvet Nezih'i'leri” olduğunu fəxarətlə qeyd edir.

Nazan Bəkiroğlu “Nar ağacı” romanının problematikasında nəzm nümunələrinə tez-tez müraciət etməsi ilə diqqəti cəlb edir. Müəllif ya kiminsə şeir nümunəsinə, ya hər hansı xalq mahnısına və s. nəzm nümunəsindən bir parçaya müraciət edir. Məsələn, romanda müəllifin “Trabzon'dan çıktım başım selâmet “mahnısına müraciət etməsi milli ruhun, milli yaddaşın məhv olmadığını əks etdirir: “Trabzon'dan çıktım başım selâmet

Çavuşlu'ya vardım koptu kıyamet”.

“Samavar qəsidəsi” də xalq yaddaşının qorunduğunun təəcəssümüdür. Yaxud Hafiz Şirazidən beyitin qələmə alınması... Hafiz Şirazinin yaradıcılığına mütəmadi müraciət edilməsi, bədii

nümunələrdən parçalar verilməsi dahi şairə olan sevgi və ehtiramdan irəli gəlir. Müəllif Hafiz Şirazinin nümunəsini təqdim etməklə, əsərin qəhrəmanının da iç aləmini, keçirdiyi hissləri təqdim edir: “Yol boyunca Hafiz'dan beyitlər keçiyor aklımdan”.

Müəllif dördlük nümunələrinə də romanında yer ayırmış, həmin dördlüklər vasitəsilə əsərin problematikasına toxunur:

Ey Gülcemal Gülcemal

Savruluyi dumanın

Aldın gittin yârimi

Yoktur senin imanın”.

Nazan Bəkiroğlunun əsərdə istifadə etdiyi nəzm nümunələri əsərin problematikasına əlvanlıq qatır.

3. NAZAN BƏKİROĞLUNUN “NAR AĞACI” ROMANININ BƏDİİ OBRAZLARI

Nazan Bəkiroğlunun “Nar ağacı” romanının bədii obrazları maraqlı kəsb edir. Əsərdə obrazlar iki mənada, yəni həm məhdud mənada, həm də geniş mənada işlənir. Məhdud mənada romanda təqdim edilən obrazlar say çoxluğu ilə diqqəti cəlb edir. Məhdud mənada təqdim edilən obrazların hamısı əsərdə yaddaqalan obrazlara çevrilir: Səttərxan, Azam, Zəhra, Piruz, Sofiya və d. Romanda geniş mənada təqdim edilən surətlər insan həyatını inikas etdirir. Nazan Bəkiroğlunun yaratdığı geniş mənada olan surətlərə müsbət və mənfi surətlər, əşya surətləri və s. surətlər daxildir.

“Nar ağacı” romanında uzaq keçmişdən bəhs edən müəllifin qəhrəmanı yaşadığımız dövrün müasiridir. Ziyalı, ali məktəb müəllimi olan qəhrəman həm də müəllifin prototipidir. Müəllifin təqdim etdiyi baş qəhrəman xalqın milli tarixi səhifələrini müasirlik işığında təqdim etməyə cəhd edir. Buna da müvəfəqiyyətlə nail olur.

Müəllifin özü baş obraz kimi romanda zaman axarının iştirakçısına çevrilir. Nəzərdən keçirdiyi fotolardakı hadisələri canlandıran müəllif özünü məhz həmin hadisələrin içərisində görür. Müəllifin zaman axarında iştirakçısına çevrildiyi əsər xalqın milli şüurunda yer tutmuş milli birliyi, səfərbərliyi təlqin edir. Maraqlı məqam isə real hadisələrin irreal hadisə fonunda təqdim edilməsidir.

Nazan Bəkiroğlu romanda qəhrəmanının hiss-həyəcanları fonunda onların obrazlarını təqdim edir. Bu təqdim əksər zaman qəhrəmanın düşüncələri ilə əksini tapır. Təbrizdən gəlib Trabzona yerləşmiş insanın hissləri ilə yanaşı keçirdiyi həyat yolu fonunda obrazını canlandırır. Müəllif obraza diqqət yönəltmək üçün oxucunu düşündürməyə vadar edən sual ünvanlayır: “... Ne olmuştu da Tebrizli tacir yerini yurdunu terk etmiş, evindən ocağından, anasından atasından kopmuştu? Ailenin haylaz çocuğu muydu, istenmeyen kişi mi olmuştu?” Müəllif hadisələrə münasibətini bildirməklə qəhrəmanın iç dünyasını, keçirdiyi hissləri açır: “... tek mektup müstesna. Trabzon'a yerleştiği daha ilk yıllarda aldığı bu mektupta ona “Geri dön” denmişti”.

Nazan Bəkiroğlu “Nar ağacı” romanında tarixi şəxsiyyətlərin epizodik obrazlarını yaradır. Şah İsmayıl Xətai obrazını müəllif rəğbətlə təqdim edir. Müəllif Şah İsmayıl Xətəinin tarix qarşısındakı rolunu bir cümlə ilə ifadə edir: “...Azerbaycan'ın güneyini ve kuzeyini birleştiren, devletin dilini Türkçe, mezhebini Şiileştiren Şah İsmail Tebriz'i de payitaht yapmıştı”. Yazıçı Azərbaycan Səfəvilər dövlətinin banisi, Azərbaycan torpaqlarını birləşdirərək, mərkəzləşdirilmiş Azərbaycan dövlətini yaratmış Şah İsmayıl Xətəinin xalqımızın dövlətçilik tarixindəki roluna nəzər salır.

Müəllifin əsərdə təsvir etdiyi əsas qəhrəmanlarından olan, Trabzona yerləşmiş Səttərxan (Setterhan) Məhəmmədəli şah diktaturasına qarşı Məşrutə inqilabının görkəmli xadimi, əsas liderlərindən olmuş xalq qəhrəmanı Səttərxanın adaşdır. Nazan Bəkiroğlu Səttərxanın həyat yolunu izləyərkən retrospektiv xüsusiyyətləri ilə əsərin mətnində çoxqatlılıq yaratmaqla, əsərin alt qatdakı ideyasını üzə çıxarır. Səttərxan obrazı ilə tarixi zaman və məkana aydınlıq gətirməklə tarixi olaylara nəzər salır.

Romanda qəhrəmanın adaşı, Məşrutə inqilabının lideri olmuş Səttərxanın xatırlanması onun tarixi obrazını göz önündə canlandırır. Tarixi şəxsiyyəti xatırlayan müəllif onun inqilabi fəaliyyətini də dəyərləndirir: “... Səttərxan, onunla eyni ismi taşıdığı Məşrutiyət kahramanını bundan on yıl evvel dünya gözüylə ilk və son kez gördüyündə on altı yaşındaydı”. Müəllif özünəməxsus şəkildə tarixi şəxsiyyətlərin obrazlarını romanda təqdim edir. Bununla da tarixin milli şüurda yaşamasını göstərir.

Nazan Bəkiroğlu romanda xalqın milli şüurunda özünəməxsus yer tutmuş Türk Ordusunun obrazını da yaradır. Müəllif möhtəşəm Türk Ordusunun məğlubiyətə uğramasını, qələbə qazanmasını, mərhumiyyətlərlə üzləşməsini, əzablı yollardan keçməsini və s. məqamlarına işıq salır. Əsərdə müəllif ağır müharibənin getməsinə rəğmən Türk Ordusunun ləyaqətlə mübarizə aparmasını göstərir: “...Türk ordusu Rusların aldığı şəhri Rum və Ermeni çetələrindən geri almıştı bir bakıma. Osmanlı ordusu yorgundu, yetişemiyor ama canını dişine takıyordu. Ve sonunda olmuştu işte, Trabzon kurtulmuştu”. Əsərdə İsmayılın bacısı Zəhraya yazdığı məktublarda Türk Ordusunun obrazı canlandırılır. Türk Ordusunun keçdiyi döyüş yolu, üzləşdiyi iztirablar və s. məktublarda təsvir edilir: “...Çatalca varsa İstanbul vardı ve İstanbul varsa Osmanlı vardı”.

Romanda müəllif İsmayılın məktubu ilə müharibədəki əsgərlərin vəziyyətini göz önündə canlandırır. İsmayıl Türk Ordusunda vuruşmuş əsgərlərin ümumiləşdirilmiş obrazı kimi təqdim edilir. Müəllif onun timsalında əsgərlərin döyüş məqamında üzləşdikləri ağır durumlarını, çarəsizliklərini qabardır. Nazan Bəkiroğlu döyüşən Türk Ordusunun əsgərlərinin real vəziyyətlərini, problemlərlə dolu keçməkeşli döyüş yollarını səmimiyyətlə oxucularına təqdim edir. Tarixi olaylara qiymət verən müəllif Türk Ordusunun əsgərlərinin keçdikləri döyüş yollarına aydınlıq gətirir. Nazan Bəkiroğlunun romanda Türk Ordusunun üzləşdikləri mərhumiyyətlərə biganə qalmır. Tarixi məqamlarla Türk Ordusunun müharibədə üzləşdikləri çətinlikləri əks etdirir. Döyüşə gedən, lakin itkin xəbəri verilən əsgərlərin ümumiləşdirilmiş obrazı romanda əksini tapır. Müəllif övladlarını, doğmalarını vətən uğrunda şəhid vermiş insanların keçirdikləri hisslərlə yanaşı, onların üzləşdikləri problemlərə aydınlıq gətirir. Yazıçı itkin düşən əsgərlərə şəhid olması haqqında sənədin verilməməsini Türk Ordusunun əsgərlərinə olan etinadsızlıq kimi dəyərləndirir. Canını Vətən yolunda qurban vermiş şəhidlərin “Hayatı da memarı da meçhuldür” cümləsi ilə dəyərləndirilməsini cəmiyyətin nöqsanı kimi təqdim edir: “Canını kendisi için veren tıfil askerine devletin verebildiği belge, Meçhul Asker. He mi?”

Nazan Bəkiroğlu romanda yaralı döyüşçülərin xəstəxanalar tərəfindən qəbul edilməməsi məqamını faciə kimi dəyərləndirir. Belə dəyərləndirməsində haqlıdır. Vətəninin hər qarış torpağı, yaşından asılı olmayaraq hər vətəndaşı üçün canını qurban verməyə hazır olan yaralı döyüşçülərin xəstəxanaya qəbul edilməməsi milli faciədir: “...Hacıbey'i kabul edecek bir hastane aramışlardı. Hastaneler tümüyle doluydu ve her kapı yüzlerine kapanıyordu. Her yanda Hacıbey gibi yüzlercesi vardı çünkü. Nihayet yeni açılmış bir hastane onları kabul etmişti ama iş işten çoktan geçmiş, Hacıbey kendine geldiğinde sağ bacağına kasıktan kesildiğini öğrenmişti”.

Müəllif erməni yaraqlılarının türk xalqına qarşı etdikləri quldurluqlara rəğmən türklərin ermənilərə qarşı humanist əməlləri türk xalqının ümumiləşdirilmiş obrazını yaradır. Əsərdə

müəllif türk ailəsi tərəfindən erməni uşağının qorunması epizodunda türk millətinin mənəvi aləminə aydınlıq gətirir. Böyükxanımın (Səbirənin) erməni qonşusunun qızını qoruması türk xalqının xeyirxah əməllərinin, türklərin mərhəmətli olmasının göstəricisidir. Müəllif əsər boyu türklərin yadda qalan obrazlarını canlandırır. Bu obrazın geniş təqdimatında, ya da, qısa təqdimatında özünü göstərir. Müəllif romanda “Acəmoğlu” məfhumuna aydınlıq gətirir. Müəllif İranda azərbaycanlıların yaşaması faktına toxunaraq, ümumtürk məfhumunu qabardır: “...Ne gariş, İran'da Türk'tü burada Acem!” Müəllif Çərkəz Arslanbəyin dililə “Acəmi”lərin kimlərin adlandırılmasını açıqlayır: “...İran toprağından gelen her şeye Acem deriz. Türk de olsa Fars da olsa Kürt de olsa”. Müəllif bir daha İran ərazisində Azərbaycanlıların olması faktını işıqlandırır.

Nazan Bəkiroğlu əsərdə erməni və rumların (yunanlar) türk xalqının başına açdıqları faciələr vasitəsilə onların obrazlarını yaradır. Türk xalqının milli şüuruna qanlı tarixi səhifələr kimi yazılmış məqamlara erməni obrazları ilə aydınlıq gətirir. Müəllif erməni yaraqlısının dili ilə onların daxili aləmlərini açır: “...Bilmediğin bir adımız daha var bizim. İntikam Tugaylarıyız biz”. Türk xalqına qarşı apardıqları soyqırımında erməni özünü “intikam Tugayları” adlandırır. Müəllif onların “intikam Tugayları” olmaları ilə onların qaniçən cəlladlar olmasına toxunur.

Müəllif romanda Təbriz, Bakı, Trabzon, Tbilisi, Batumi, Yezdi və s. məkanların təsviri zamanı onları obraz səviyyəsinə yüksəldir. Məsələn, müəllif Yezdinin obrazını göz önündə canlandırır, Zərdüştlərin yaşadığı şəhər olması məqamına toxunur: “Yezd, Zərdüştlərin de yaşadığı şəhirdir”.

Romanda diqqəti cəlb edən “türkdilli müsəlmanların” məskəni olmuş və Azərbaycan dilinin “lingua franca” qismində çıxış etdiyi Tbilisi şəhərinin obraz səviyyəsində təqdim edilməsidir. Tiflisi müəllif özünəməxsus şəkildə təqdim edir: “...Kura ırmağının iki yakasına kurulmuş bir şəhirdi Tiflis”.

Nazan Bəkiroğlu romanda Təbrizin, Trabzonun tarixi dövrlərini əks etdirən məkanlarını təqdim etməklə obrazlarını yaradır, onların nəyə qadir olmasını göz önündə canlandırır. Müəllif təsvir etdiyi epizodlarda Trabzon bazarını Trabzonun ayrılmaz hissəsi kimi “...İç içə açılan dik sokaklarda meslek erbabı kendi nizamlarında sıralanmıştı”, Təbrizə xas xüsusiyyəti “Təbriz'in yirmi kadar kervansaraydan ibaret Kapalıçarşısı Binbir Gece!” kimi bədii dillə təqdim edərək obraz səviyyəsinə yüksəlir.

Nəticə

Nazan Bəkiroğlu “Nar ağacı” romanında yalnız Türkiyənin ədəbi-mədəni və ictimai-siyasi həyatında həlledici olan dövrü deyil, həmçinin türk xalqlarının həyatında həlledici olan dövrə diqqət yetirir. Müəllif həmçinin, Qərb və ya Şərq dəyərləri kontekstində XX əsrin əvvəllərində baş vermiş siyasi olayları dəyərləndirir. Bir sıra siyasi olaylara, müharibələrə xalqın taleyüklü hadisəsi olmasını əks etdirir. Bütövlükdə türk ədəbiyyatına təsirsiz ötürməməsini açıqlayır. Nazan Bəkiroğlu “Nar ağacı” romanında müharibə mövzusunda müxtəlif aspektdən yanaşır. Romanda xalqın milli mücadiləsini əks etdirilməklə yanaşı, müharibənin insan psixologiyasına vurduğu mənəvi zərbələrə də aydınlıq gətirilir. Bunu müharibədə həyatını itirmiş İsmayılın məktublarında görürük.

Qeyd etmək lazımdır ki, müasir ədəbiyyatda yeni tendensiya özünü göstərməkdədir. Ədəbiyyatda yeni ümumtürk ədəbiyyatının nümunələri formalaşmaqdadır. Bu proses həm Türkiyə ədəbiyyatı nümunələrində, həm də Azərbaycan ədəbiyyatında özünü göstərməkdədir. Türkiyə ədəbiyyatında təhlilə cəlb etdiyimiz Nazan Bəkiroğlunun “Nar ağacı”, Azərbaycan ədəbiyyatında Sabir Şahtatının “Yosun ətri” (“Yosun kokusu”) romanlarını göstərə bilərik. Nazan Bəkiroğlunun “Nar ağacı” romanı sırf Türkiyə oxucularına ünvanlanmayıb. Romanda təsvir edilən hadisələrin arenası əsərin ümumtürk oxucusuna ünvanlandığını əks etdirir.

Romandakı hadisələr türkdilli xalqların yaşadıkları məkanları özündə ehtiva edir. Geniş zaman əhatəsi kontekstində hadisələrin təsvir edildiyi Azərbaycan, Türkiyə, İran, Qafqaz kimi məkanlarda türkdilli xalqların yaşamalarını, onların tarixini, mədəniyyətini də əks etdirir. Bu baxımdan, Nazan Bəkiroğlunun “Nar ağacı” romanı ümumtürk kontekstində yaranmış roman nümunələrindən biridir.

Azərbaycan oxucularına az tanış olan Nazan Bəkiroğlu yaradıcılığının tanınması sahəsində addımlar atılmalıdır. Türk romanlarının milli ədəbiyyat kontekstində öyrənilməsi Azərbaycan oxucularına Türk ədəbiyyatı nümunələri haqqında mühakimələr yürütməyə əsas verir. Bununla yanaşı, tariximizlə, milli dəyərlərimizlə bağlı məqamlarla tanış olmağa imkan yaradır.

Ədəbiyyat

Bekiroğlu, N. (2019). *Nar ağacı*. Timaş Yayınları.

Левин, Ю. (1998). *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*. Москва. Языки русской культуры.

Korkmaz, F. (2024). *Nazan Bekiroğlu'nun Nar ağacı romanında evde olmak / olmamak*. Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 9/3, 927-936. easriv.batman.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12402/3340/Nazan%20Bekiroğlu'nun%20Nar%20Ağacı%20romanında%20evde%20olmak%20%20olmamak.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Сегст, Д. (1981). *Литература как охранная грамота*. Slavica Hierosolymitana: Juerusalem. Vol. V-VI, 151-244.

Мирошниченко, О. (2001). *Поэтика современной метапрозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук*. Ростов-н/Д. Ростовский государственный университет.

Шарифова, С. (2012). *Теоретические аспекты жанрового многообразия азербайджанского романа: автореф. дис. ... док. филол. наук*. Москва. Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Prof. Dr. Salide ŞERİFOVA

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazar bu makalede “Etik Kurul İzni”ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmiştir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

DÎVÂN'INDAN HAREKETLE YUSUF HAKİKÎ'NİN ANLAM DÜNYASINDA SÖZ VE SÖZÜN ÖNEMİ

From His Divân Word and the Importance of Word in Yusuf Hakîkî's World of Meaning



Dr. Öğr. Üyesi Hulusi EREN

Muş Alparslan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Muş, Türkiye. hulusieren@gmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
17.11.2022

Kabul/Accepted:
25.12.2022

Sayfa/ Page:
77-87



Öz

Sözlükte bir düşünceyi eksiksiz olarak anlatan kelime dizisi, kelimeler olarak tanımlanan sözün tarihini; dünyanın yaratılışına, ilk insan ve peygamber olan Hz. Âdem'e kadar götürmek mümkündür. *Kur'an-ı Kerim*'in ifadesiyle Allah, Hz. Adem'e isimleri öğretmek ve semboller arasında zihinsel bağ kurma yeteneği vermiştir. O da bu bilgileri sözler vasıtasıyla etrafında bulunanlara aktarmıştır. Böylece nesilden nesile peygamberlerin dilinde vahiy, âlimlerin dilinde ilim, şairlerin dilinde şiir, idarecilerin dilinde buyruk olarak tezahür edecek sözün macerası da başlamıştır.

Şairlerin sözü kelimelere dönüştürüp estetik bir formda işlemesiyle şiir ortaya çıkmıştır. Böylece duygu ve hayaller şairlerin anlam dünyasında mecaz ve sanatlarla işlenerek kelimelere dökülmüş, sözün şiir formuna dönüşmesi sağlanmıştır. Şairlerin edebî şahsiyetine göre kimi zaman sözün nasıl söylendiği kimi zaman da ne söylediği önemli görülmüştür. Buna bağlı olarak ifade klasik şairlerce edebî sanatların ardında okuyucuya sunulurken, mutasavvıf şairler okuyucuyu irşat amacı güderek ifadeyi daha açık ve anlaşılır bir biçimde aktarmıştır.

Somuncu Baba'nın oğlu olarak bilinen Yusuf Hakîkî Baba 15. yüzyılın mutasavvıf şairlerindedir. Tasavvufi istihlamları sıkça kullandığı şiirlerinde şair, görüşlerini ve sufiyâne düşüncelerle örülü sözlerini okuyucuya aktarmıştır. Bu çalışmada, *Divân*'ından hareketle Hakîkî Baba'nın anlam dünyasında söz ve sözün önemi ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Divan edebiyatı, Somuncu Baba, Yusuf Hakîkî, söz, sözün önemi.

Abstract

The history of the word which is defined as the word sequence, kalam, which describes a thought completely in the dictionary; It is possible to take the creation of the world back to Hz. Adam, the first man and prophet. In the words of the *Qur'an-ı Kerim*, Allah by teaching Adam names, he gave the ability to make mental connections between beings and symbols. He also conveyed this information to those around him. Thus, the adventure of the word that will manifest from generation to generation as revelation in the language of prophets, science in the language of scholars, poetry in the language of poets and commandment in the language of administrators has begun.

Poetry emerged when the poets transformed the word into words and processed it in an aesthetic form. Thus emotions and dreams were processed with metaphors and arts in the semantic world of the poets and put into words and the word turned into a poetry form. According to the literary personality of the poets, sometimes how the word is said and sometimes what he says is considered important. Accordingly, while the expression was presented to the reader behind the literary arts by the classical poets, the sufi poets conveyed the expression in a more clear and understandable way with the aim of guiding the reader.

Yusuf Hakîkî Baba, known as Somuncu Baba, is one of the mystic poets of the 15th century. In his poems, in which he frequently used Sufî terms, the poet conveyed his views and words woven with sufi ideas to the reader. In this study, the importance of word and word in the world of meaning of Hakîkî Baba, based on his *Divân*.

Keywords: Divan literature, Somuncu Baba, Yusuf Hakîkî, word, the importance of the word.

Atıf/Citation: Eren, H. (2022). Divân'ından hareketle Yusuf Hakîkî'nin anlam dünyasında söz ve sözün önemi, *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(8), 77-87.

Bu makale, 27-28 Ekim 2022 tarihinde Aksaray'da düzenlenen VII. Uluslararası Aksaray Sempozyumu'nda "Yusuf Hakîkî Baba'nın Anlam Dünyasında Söz ve Sözün Önemi" başlığıyla sunulan sözlü bildirinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş hâlidir.

Giriş

Söz var ki câna râhat söz var olur kasâvet

Gönüllere cirâhat hem ola dâğ bir söz

(Yusuf Hakîkî)

İslam âlimlerince dünyanın yaratılışına neden olarak Allah'ın “Kün” yani ol hitabı gösterilir. *Kur'ân-ı Kerîm*'de sekiz sûrede geçen¹, dünya ve insanlık tarihinin başlamasına vesile olan bu hitap, aynı zamanda ilk söz olarak görülmektedir. Yine *Kur'ân*'da Hz. İsa'dan “Allah'ın kendinden bir ruh olarak Meryem'e ulaştırdığı kelimesi/sözü”² olarak bahsedilir. *İncil*'in Yuhanna bölümünün ise “Başlangıçta söz vardı, söz Tanrı'yla birlikteydi, söz Tanrı'ydı” ifadesiyle³ başladığı bilinmektedir (Ayan Nizam, 2021, s. 1296). Öte yandan tarihsel geçmişini dünyanın yaratılışına kadar götürebileceğimiz söz, ilk insan ve peygamber olan Hz. Âdem kadar kadim bir geçmişe sahiptir. Hz. Âdem'le başlayan vahiy sürecinde, peygamberlere Allah'ın hitabı yine sözle olmuştur. *Kur'ân*'da⁴ Allah'ın Hz. Âdem'i yarattıktan sonra ona isimleri öğrettiği ve bunlar arasında söz vasıtasıyla zihinsel bir bağ kurma yeteneği verdiği nakledilir. O da kendisine vahyedilen bu isimlerle varlıkları ve onların işlevlerini, eşyayı kullanma becerisini kazanmıştır. Daha sonra bu becerisini sözler vasıtasıyla diğer insanlara aktarmıştır. Böylece sözün macerası başlamış, hitap edene ve muhatabına bağlı olarak mahiyeti değişse de sözün varlığı ve önemi hep aynı kalmıştır.

*Kur'ânî*⁵ ifadeyle hoşça giden güzel söz; kökü yerde sabit, dalları gökte/yüksekte olan bir ağaca benzetilir. Bu belîğ teşbih, söz ve eylem arasındaki bağlantıya dikkat çekerek güzel ağacın ürün/yemiş olarak faydalı meyve vermesi gibi güzel sözün de meyve olarak güzel eylemi getirmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Külünkoğlu, t.y.). Düşünerek konuşma yeteneğiyle diğer canlılardan ayrılan insan; bilgisinin, düşüncelerinin ve hislerinin tercümanı olan sözü kullanma/eyleme dönüştürme becerisiyle orantılı olarak da kendisini diğer insanlar içerisinde farklı konumlandırır. Cahiliye döneminde en beğenilen şiirlerin (muallakat-ı seb'a) övünç vesilesi olarak Kabe'ye asılması, savaş meydanlarında söylenen şiirlerin niteliğiyle galibin tayin edilmesi sözün önemini göstermesi açısından dikkati haiz iki örnektir.

Yazıya dönüştürerek yazınsal eserlerin malzemesi hâline gelen söz; bilgi, birikim ve tecrübenin sonraki nesillere aktarılmasını sağlar. Sözün şairlerin dilinde işlenerek estetik bir forma bürünmesiyle de şiir ortaya çıkar. Şairlerin gözünde söz, sade bir güzeldir. Ona kimi takılar takılmalı, allanıp pullanarak süslenmeli ve söz gelininin sade güzelliği estetik bir hâle büründürülmelidir. Divan şairleri bunu, kendi hayal dünyasındaki ince duyguları mecazın büyüyle yoğurarak yapmaktadır. Böylece sözü kendi üslup potasında eriterek ona özgün imzasını atar. Bâkî (öl. 1008/1600), Nabî (öl. 1124/1712), Şeyh Gâlib (öl. 1213/1799) gibi kimi şairler sözü zeka mahsulü edebî sanatlarla örerek okuyucunun beğenisine sunarken; okuyucuyu irşat etme amacı taşıyan Hacı Bayrâm-ı Velî (öl. 833/1429), Eşrefoğlu Rûmî (öl. 874/1469), Dede Ömer Rûşenî (öl. 892/1487) ve Niyazî Mısırî (öl. 1105/1694) gibi mutasavvıf şairler daha ziyade açık ve anlaşılır ifadelerle sözü işlerler.

Somuncu Baba olarak bilinen Şeyh Hamîd-i Velî'nin (öl. 815/1412) oğlu olan Yusuf Hakîkî de 15. yüzyılın mutasavvıf şairlerindedir. Bu çalışmada *Dîvân*'ından hareketle Hakîkî'nin anlam dünyasında söz ve sözün önemi incelenecektir.

1. YUSUF HAKÎKÎ VE DÎVÂN'I

Yusuf Hakîkî'nin hayatı hakkındaki bilgiler sınırlıdır. Baba Yusuf, Yusuf-ı Hakîkî Baba, Şeyh Yusuf ve Gül Baba olarak da bilinen Hakîkî, halk arasında Somuncu Baba namıyla bilinen Şeyh Hamîd-i Aksarâyî'nin oğludur. Babasının 815/1412'de öldüğü ve oğlunun eğitimini müridi Hacı Bayram'a bıraktığı bilgisinden hareketle Hakîkî Baba'nın 1400'lü yılların başında doğduğu tahmin edilmektedir. *Muhabbet-nâme* isimli eserinin Manisa nüshasının temmet kaydında müstensih, eseri Hakîkî'nin ölümünden bir yıl sonra 894/1488-1489'da sonra temize çektiğini bildirmiştir. Buna göre Hakîkî'nin

ölüm yılı 1487 olmalıdır. Somuncu Baba'nın nesebi üzerine arşiv araştırması yapan Ahmet Akgündüz'e göre ise bu yıl 892/1486'dır (Boz, 2009, s. 17-18).

Arapça ve Farsçaya hakim olduğu anlaşılan Hakîkî Baba, 500'ü aşkın manzumesini *Muhabbet-nâme* olarak da bilinen *Dîvân*'ında bir araya getirmiştir. Şiirlerini herhangi bir sanat endişesi gütmeyen, tasavvufî bir eda ile daha çok nasihat tarzında kaleme alan şairin asıl amacının tasavvuf yoluna girenlere öğüt vermek olduğu anlaşılmaktadır (Güzeloğlu, 2015).

2. YUSUF HAKÎKÎ'NİN ANLAM DÜNYASINDA SÖZ VE SÖZÜN ÖNEMİ

Hakîkî Divânı'nda kavram olarak söz 124, mana 87, lafz ise 11 defa geçmektedir (Dalyan ve Eberdes, 2020, s. 151). Bu bilgi, sözün Hakîkî Baba için önemini gösteren ciddi bir referanstır. Öte yandan şair *Dîvân*'ında “bir söz” redifli müstakil bir manzume kaleme almıştır. Söz konusu manzume Yunus Emre'nin “ede bir söz” redifiyle yazdığı ve hemen herkesçe malum olan “Keleci bilen kişinin yüzünü ağ ede bir söz/Sözünü pişirip diyenin işini sağ ede bir söz” (Tatçı, 1990, s. 81) beyti ile başlayan şiirine nazire olarak yazıldığı izlenimini uyandırmaktadır (Gümüş, 2020, s. 33). Mezkur iki şiiri yan yana görmek bu kanaati pekiştirecektir:

Tablo 1: Yunus Emre ve Yusuf Hakîkî'nin Şiirlerini Gösteren Tablo

Nassa muvâfik olsa yirince sağ bir söz Kim eydenün ider ol yüzini ağ bir söz	Keleci bilen kişinin yüzünü ağ ede bir söz Sözü pişirip diyenin işini sağ ede bir söz
Söz var kopara cengi ağdura yüzde rengi Söz var dimeye bengi ola çü lâğ bir söz	Söz ola kese savaşı söz ola bitire başı Söz ola ağılı aş bal ile yağ ede bir söz
Söz var ki câna râhat söz var olur kasâvet Gönüllere cirâhat hem ola dâğ bir söz	Kelecilerin pişirgil yaramazını şeşirgil Sözün us ile düşürgil dimegil çağ ede bir söz
Hikmetden iste mûkrın cânlara nush-ı telkîn Eyler gönüli aydın olur çırâğ bir söz	Gel ahî ey şehriyâri sözümüzü dinle bâri Hezâr gevher ü dinârı kara taprağ ede bir söz
Yılanda olur ağı olan sadefde lülü İşit diyem i'ammû urup kulağ bir söz	Kişi bile söz demini demeye sözün kemini Bu cihân cehennemini sekiz uçmağ ede bir söz
Bu-bekre sıdk u 'adl-i Mmmerde ad tururdu Didükde 'andelîb-i bâğ-ı belâğ bir söz	Yürü yürü yolun ile gâfil olma bilin ile Key sakın ki dilin ile cânına dağ ede bir söz
İy bülbül-i hakayık iy revnak-ı hadâyık Senden işitse âşık olaydı zâğ bir söz	Yûnus imdi söz yatından söyle sözü gayetinden Key sakın o şeh katından seni ırağ ede bir söz (Tatçı, 1990, s. 81)
Kesb it yakîn kuli'l-hak levkâne mürren ammâ Gey kıl hazer ki eyler hakdan ırağ bir söz	
Söz di ki ola kadri gevherden anun a'la Sehv eyleyüp Hakîkî dime aşâğ bir söz (Boz, 2009, s. 351)	

Yunus Emre'nin şiiriyle kafiyesi aynı olan, redif ve muhteva olarak büyük benzerlik gösteren manzumesi, Hakîkî Baba'nın söze verdiği önemi göstermesi açısından dikkat çekicidir. Bunun yanı

sıra Yusuf Hakîkî'nin anlam dünyasında söz ve sözü'nün önemi, *Dîvân*'ında tespit edilen beyitlerden hareketle şu başlıklar altında gösterilebilir:

2.1. Söz Nassa Uygun, Yerli Yerinde ve Doğru Söylenmeli

“Nas” kelimesi sözlükte herhangi bir konuda Kur’ân’da veya hadislerde bulunan ve üzerinde tartışılması dinen caiz olmayan delil hükmündeki kesin ifade (Ayverdi, 2010, s. 915) olarak tanımlanmaktadır. Nassın bulunduğu konularda içtihat caiz değildir. Nitekim hemen bütün içtihatlar nas üzerinden yürütülür ve naslarla bağlantılıdır (Apaydın, 2006, s. 391). Öte yandan yalan ise *Kur’ân-ı Kerîm*’de⁶ münafıkların bir vasfı olarak gösterilmiş, hadislerde de müminlerin sakinmaları gereken hasletlerin başında zikredilmiştir. İslam âlimleri yalan konusunu ele alırken, insanı diğer canlılardan ayıran en önemli vasfın konuşma yeteneği olduğunu belirterek, bu nimeti yerinde kullanmayanların insanlık değerine de zeval vereceğine dikkat çekmiştir (Çağrı, 2013, s. 297). Yusuf Hakîkî’ye göre söz hem nassa muvafık olmalı hem de yerli yerinde ve doğruca söylenmelidir. Böylece söylenen bir söz, söyleyenin yüzünü ağartacaktır:

Nassa muvâfık olsa yirince sağ bir söz

Kim eydenün ider ol yüzini ağ bir söz (207/1)⁷

(Yerli yerinde, doğru söylenen bir söz nassa [da] uygun olursa söyleyenin yüzünü ağartır.)

Amel kelimesinin sözlükteki terimsel anlamı niyet ve iradeye bağlı olarak yapılan, dünya veya ahirette ceza veya mükafata konu olan iş, davranış ve bilinçli yapılan fiil (Karagöz, 2010, s. 24) olarak ifade edilir. Hayırlı ve güzel olan eylem ve davranışlar için de amel kavramı kullanılır. *Kur’an*’da amel-i salih, amel-i gayr-i salih ve amel-i şeytan olarak üç çeşit amelden⁸ söz edilir. Allah’ın emir ve yasaklarıyla Hz. Peygamberin bildirdiklerine uymak salih amel olarak kabul edilir. Bunlar namaz, oruç ve zekât gibi farz ibadetler olabileceği gibi dürüstlük ve doğru sözlü olmak gibi davranışlar da olabilir. Aşağıdaki beyitte amel ile *kavl-i sedîd* ifadesinin bir arada kullanıldığı görülür. Haklı ve doğru söz anlamına gelen ifade Kur’an’da iman edenlere hitaben Allah’a karşı gelmekten hemen sonra anılarak doğru söz söylemenin Allah’tan korkmanın bir gereği olduğu vurgulanır. Bu bağlamda şair, pak bir imanla Allah için salih amellerde bulunmanın bir gereği olarak okuyucuya kimseden çekinip korkmadan doğru söz söylemeyi öğütler:

‘Amel ‘akîde-i pâkile sâlih it lillâhî

Üşenme kimesneden di Hakîkî *kavl-i sedîd*⁹ (127/37)

(Allah için pak bir imanla salih amelde bulun. Ey Hakîkî, kimseden korkmadan doğru söz söyle.)

Kur’an’da üzerinde önemle durulan salih ameller, insanın yalan konuşmak gibi kimi davranışlarla boşa çıkabilmektedir. Nitekim şair aşağıdaki beyitlerde imsak ve iftar vakti arasında bir şey yiyip içmeyerek yapılan oruç ibadetinin, dilinde yalan olan insana açlık ve susuzluktan başka bir kârinin olmayacağını ifade ederek böyle insanları riyakâr olarak niteler:

Gayr-ı cû‘ u ‘atş sana savmun

N’ide dilde bu kavl-i zûr olıcak

(Dilde bu yalan söz olduktan sonra oruç sana açlık ve susuzluktan başka ne yapsın?)

Olup sûretde sâyim iy mürâyî

Ko kavl-i zûrî ma’nen müftır olma (34/5-6)

(Ey iki yüzlü! Yalan sözü bırak [da] görünürde oruç tutan [ancak] manevi yönden oruç bozan olma.)

Hayatı boyunca hiç yalan konuşmadığı için doğrulukla özdeşleşen Hz. Peygamber, müşriklerce dahi “el-emîn” olarak anılmış ve ümmetine de her daim doğru sözlü olmayı öğütlemiştir. Hakîkî Baba, bir müminin doğruyu konuşmasının yanı sıra doğru sözü duyunca mutlu olması gerektiği düşüncesindedir. Aşağıdaki beyitler devlet otoritesinde söz sahibi kişilere bir öğüt niteliğindedir. Şaire göre huzurunda doğru söz duyan yönetici kaşını çatmamalı, aksine şad olmalıdır. Hak söz söyleyene yasaklayıcı tavır da şairce anlaşılır bir şey değildir. Beyitte geçen “hak” kelimesi tevriyeli olarak doğru söz olarak düşünülebileceği gibi, Hakk’ı anlatan/söyleyen söz olarak da anlamlandırılabilir:

Mümin olan Hakîki atâ hak söz işidicek gerek

Şâd ola bes tapun nedür çatduğı böyle kaş karağ (278/9)

(Ey Hakîkî, mümin olan doğru sözü işidince bağışlayıcı olmalı. [Mümin kişinin] huzuruna gelenlere böyle kaş çatması nedendir?)

Bilemedüm ki şimdi men hak sözi söyleyenlere

Eyd ahi iy hanum 'aceb böyle nedür yanu yasağ (278/10)

(Söyle kardeşim, ey efendim! Doğru söz söyleyenlere böyle azar ve yasak konması nedendir, bilemedim.)

2.2. Söz, Acı da Olsa Doğru Olmalı

Kesin, doğru, sağlam, apaçık bilgi anlamına gelen yakîn, manevi hakikatleri delille kalp gözüyle görmek olarak ifade edilir. Allah'ın sıfatlarıyla tanınmasın, imanın kemâle ermesi ancak yakîn ilminin kazanılmasıyla mümkündür (Uludağ, 2012, s. 386; Erginli, vd. 2006, s. 1230-1232). Kişinin yakîne erebilmesi her şeyden önce Allah'ın emir ve yasaklarına halis bir niyetle uymasıyla mümkündür. Aşağıdaki beyitlerde Hakîkî Baba, okuyucuya yakîni kazanmayı öğütler. Bunun şartlarından biri de doğru sözlü olmaktır. Fakat kolay görünse de bu durumun hakkıyla uygulanabilmesi gayet zordur. Zira bir konuda doğruyu söylemek her zaman kişinin faydasına olmayabilir. Bu durumda kişi kendi çıkarı doğrultusunda yalana tevessül edebilmektedir. Doğru konuşmanın bir gereği de yalan konuşan insanlardan uzak durmaktır. Hakîkî Baba, hakikati konuşmayan insanlardan çok sakınılması gerektiğini öğütler. Acı da olsa sözü doğru söylemenin önemini Hz. Peygamberin bir hadisini iktibasla vurgular:

Kesb it yakîn *kuli'l-hak levkâne mürren*¹⁰ ammâ

Gey kıl hazer ki eyler hakdan ırağ bir söz (207/8)

(Yakîn ilmini kazanmaya çalış, acı da olsa doğruyu söyle. Hakikatten uzak bir söz söyleyen kişiden çok sakın.)

Doğru-eğri tezadı üzerine kurulan aşağıdaki beyitte ise yine Hz. Peygamberin hadisini iktibasla doğru sözün Hak'tan ve hakikatten yana olanlar için her zaman mutluluk sebebi olurken, doğruluktan uzak olanların ise bağırını ezdiği, onlara üzüntü kaynağı olduğu ifade edilmiştir:

Söyle Hakîkî bu sözi *levkâne mürre* bu kelâm

Toğrılara devletdürür egrilerün bağırın eze (516/27)

(Ey Hakîkî, bu sözü acı da olsa söyle. [Zira] bu söz doğrular için talihtir, eğrilerin [de] bağırını ezsin.)

2.3. Söz, Latifeli ve Nükteli Olmalı

Doğru sözlü olmanın yanında *kavl-i leyyin* yani yumuşak sözlü olmaktan müminin vasıflarındandır. Nitekim *Kur'an*¹¹, ilahlık iddiasında bulunan Firavun'a tebliğ için giden Hz. Musa'ya sözü yumuşak bir dille anlatması ikazında bulunur. Öte yandan sözün sade bir şekilde değil, nükteli ve latifeli bir şekilde söylenmesi de muhatabı üzerindeki etkisini artıracak etmenlerdendir. Hakîkî Baba, aşağıdaki beyitte sözün kuvvetini iki uç örnek üzerinden anlatmaya gayret etmiştir. Öyle ki kötüyü muhtevi söz savaşı başlatabilecek mahiyette iken, latif ve nükteli söylenen söz söyleyenin yüzünü ağartacaktır:

Söz var kopara cengi ağdura yüzde rengi

Söz var dimeye bengi ola çü lâğ bir söz (207/2)

(Söz vardır savaş çıkarır, söz vardır yüzün rengini ağartır. Söz kötüyü söylememeli, nükte gibi olmalıdır.)

2.4. Söz, Gönle Ferahlık ve Aydınlik Vermeli

Hakîkî Baba, anlamca kurduğu tezatlar üzerinden manzumelerinde sözün önemini anlatmaya devam etmektedir. Rahat ve kasavet, sözün vasıflarını ifade etmek için şairin seçtiği diğer kelimelerdir. Sözün insan üzerindeki etkisini anlatmak için dil ve kulak arasındaki mesafe yeterli değildir. Samimiyetin

dilde harflerle tecessüm etmesi muhatabın kulağını açacak, canına/kalbine rahatlık verecektir. Öte yandan sert ve nobranca bir lisanla dile gelen sözün kalbe darlık vereceği, gönüllerde yara açacağı da muhakkaktır:

Söz var ki cânâ râhat söz var olur kasâvet

Gönüllere cirâhat hem ola dâğ bir söz (207/3)

(Söz vardır ki cana rahatlık verir, söz olur [cana] darlık/gam verir. Söz [bazen de] gönüllerde yaraya sebep olur.)

Mutasavvıf bir şahsiyete sahip olan Hakîkî Baba'ya göre, canlara nasihat telkin edici söz hiç şüphesiz hikmetli sözlerdir. Gönlü bir çıra gibi aydınlatacak bu türden sözleri de ancak hikmet sahibi, ilim ehli, kâmil insanların dilinden işitmek mümkündür:

Hikmetden iste mûkîn cânlara nush-ı telkîn

Eyler gönüli aydın olur çırâğ bir söz (207/4)

(Gönle nasihat veren pınarı hikmetli sözden iste. [Zira] söz kandil olur, gönüli aydınlatır.)

Yaşanmayan, bir yaşam tarzına dönüştürülmeyen sözün muhatabı üzerindeki etkisi sınırlı kalacaktır. Bu bağlamda sözün fiile dönüşmesi önemlidir. Hakîkî Baba'ya göre bu da ancak Allah'ın isim ve sıfatlarının gönülde tecelli etmesiyle mümkündür. *Der Ahkâm-ı Eltaf-ı Tecellî* başlıklı manzumeden alınmış aşağıdaki beyitte şair, tecelli şulesinden nasibini almayan kişinin sözünü fiile dönüştüremeyeceğinden bahsetmektedir. Bu da ömrün gaflet içinde geçmesine ve kişinin karanlıkta yolunu kaybetmesine neden olacaktır:

Kime ki irmez ol şu'le getürmez kavlini fi'le

Geçer 'ömri 'alel-ğaflla kalur zulmetde ol gümrah (503/7)

([Tecelli] ışığı ulaşmayan [ve] sözünü eyleme dönüştürmeyen kimsenin ömrü gaflet içinde geçer. O yolunu şaşırılmış/sapkın [kişi] karanlıkta kalır.)

2.5. Söz, Söyleyenin Özünü Yansıtır

Kişinin özü neyse sözünün de o olduğu söylenir. Dil, ruhun harfler ve kelimelerle dışarı açılan penceresidir. Dil gönlün, gönül ruhun, ruh da insanın hakikatının aynasıdır. Hz. Hüseyin'e atfedilen bu söze göre, bir insanın dilinden/sözlerinden onun derunundaki hakikate ulaşmak mümkündür. Bu bağlamda insanın fikri neyse zikri de odur, denmiştir. İçi başka dışı başka olmak riyakârlıktır ancak içiyle dışı yani kalbiyle dili bir olan insanın sözlerinden özünü görmek mümkündür. Hakîkî Baba aşağıdaki beyitlerin ilkinde sedefte inci olanın yılanda zehir olabileceğini söylemektedir. Bu noktada Anadolu'da hâkim olan bir inancı hatırlatmakta fayda vardır. Halk arasında nisan yağmurlarının istiridyeye düştüğünde inci, yılının ağzına düştüğünde ise zehir olacağı inancı hâkimdir¹² (Kurnaz, 2009, s. 357; Pala, 2010, s. 126; Tan, 1982, s. 476). Şair bu folklorik bilgiden hareketle bir sözün söyleyenine göre inci gibi kıymetli ya da zehir gibi tehlikeli olabileceğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda (inci gibi olan) sözlerine kulak verilmesini dilemeyen şair, özündekileri sözler vasıtasıyla insanlara iletme niyetindedir:

Yılanda olur ağu olan sade fde lülü

İşit diyem i'ammû urup kulağ bir söz (207/5)

(Ey amca dinle, kulak ver de sana bir söz söyleyeyim: Sedefte inci olan yılanda zehir olur.)

Kalpteki deruni âlemin ifadesine kimi zaman kelimeler kifayet etmeyebilir. Bunun bilincinde olan Hakîkî Baba, ikinci beyitte gönlündekileri dile getirememesi durumunda dahi dostlarının kendi yüzüne bakarak özüne şahit olacağını söyler. Bu noktada sözün muma benzetilmesi dikkat çekicidir. Zira sözün muhatabı üzerinde bıraktığı etki, mumun yanarak etrafını aydınlatması gibidir:

Dile gelmezse Hakîkî sözünü şem' gibi

Gör şehâdet ider âhî buna ruhsârumuzı (562/7)

(Hakîkî'nin sözü mum gibi yanarak [gönülden] dile gelmese [bile] dost yüzümüze bakarak buna şahit olur.)

2.6. Sözün Kıymeti Cevherden Yüce Olmalı, Söz Aşk İle Söylenmeli

İnsanın konuşma yeteneği onu diğer canlılardan ayıran en önemli vasfıdır. Nitekim konuşma, Allah'ın insana verdiği aklın, akletmenin bir işaretidir. O hâlde söylenen söz de değerli olmalıdır. Yusuf Hakîkî yanılarak değersiz bir söz söylememesini, söylediği sözün de kıymetinin cevherden daha yüce olması gerektiğini kendisine öğütlemektedir. Şairin ilk beyitte nidası her ne kadar kendisine olsa da nasihatı okuyucuyadır:

Söz di ki ola kadri gevherden anun a'lâ

Sehv eyleyüp Hakîkî dime aşağı bir söz (207/9)

(Ey Hakîkî, yanılıp da değersiz bir söz söyleme. Söylediğin sözün kıymeti cevherden yüce olmalıdır.)

Hız. Peygamber konuşurken sahabelerin onu sanki başlarında bir kuş varmış da her an uçacakmış endişesiyle pür dikkat dinledikleri rivayet edilir. Sahabelerin bu hassasiyeti âlimlerin/Hak dostlarının sözlerinin kıymetini; onların sohbet meclisinde bulunmanın fırsatı ganimet bilmek olduğunu gösteren güzel bir örnektir. Mutasavvıf bir şair olan Hakîkî Baba da sözlerini şahlara layık inci olarak niteleyerek bu türden sözlerin her zaman ele geçmeyeceği ikazında bulunur ve sözüne kulak verilmesini ister:

Vur sem'-i¹³ kabûlîla Hakîkî sözine gûş

Kim dürr-i birr anun gibi şehvâr ele girmez (196/30)

(Hakîkî'nin sözüne dikkatlice kulak kesil. Çünkü onun gibi şahlara lâayık iri taneli hayır incisi bulunmaz.)

Divan şiirinin teması aşktır. Âşık ve maşuk arasında vuku bulan bu hadise (beşerî ya da ilahî) klasik edebiyatta manzumelerin temel muhtevası olmuştur. Şiirlerinde sözün kıymeti üzerinde dikkatle duran Hakîkî Baba, söze kıymet verecek olan vasfın aşk olduğunu dile getirmiştir. Fuzûlî'nin şiirlerinde âlemde var olan her şeyin aşk olarak telakki edilmesi düşüncesi Hakîkî Baba için de mutlaktır. Ona göre bu aşk, hakiki sevgiliye yani Allah'a duyulan aşktır. Tevazu ile kendi sözlerini kuru söz olarak niteleyen şair, kıymetli sözün ancak aşk ile söylenen olduğunu ifade eder:

Sûz-ı ışkıla eydilendür söz

Biz hemân bir kuru fişâr iderüz (197/37)

(Söz, aşk ateşiyle söylenendir. Biz ancak boş ve saçma sözler söyleriz.)

Kâinata aşkın gözüyle nazar eden Hakîkî Baba'nın bütün derdi aşk olmuştur. Öyle ki söylediği sözler ve gördüğü şeyler aşktan ibarettir. Her hâliyle aşka bürünen şairin beyitte kullandığı *görün gavgasını* ifadesi, aşkın kendisine neler yaptığını ifade içindir:

Işk söyler sözüümüz ışk oldu görür gözümüz

Işk derd ü sözüümüz ışkun görün gavgâsını (558/10)

(Sözümüz aşkı söyler, gören gözümüz aşk oldu. Derdimiz ve sözümüz aşk olmuştur, aşkın kavgasını görün.)

2.7. Sözde Esas Olan Mana Olmalı

Divan şiirinde edebî sanatların önemli bir yeri vardır. Şairler, şiir söyleme kudretini sanatlı söyleyişle gösterme amacı güderler. Ancak Hakîkî'ye göre, sözün nasıl söylendiği değil sözle ne söylendiği önemlidir. O, anlamın lafız ve cinasla arka plana atılmasına karşı çıkar ve sözde esas olanın mana olduğunu dile getirir:

Maksûd olman Hakîkî sözde

Ma'nî ne bu lafzdur ne tecnîs (220/10)

(Ey Hakîkî, sözde/sözle kastedilen lafız ve cinas değil, manadır.)

2.8. Söz, Hakikat Ehline Hitap Etmeli; Ancak Ehil Olanlar Sözden Anlamalı

İman, söz ve tasdiktir. Her tasdik kalp iledir. Yani imanın aslı ve kökü, kalpteki tasdiki dil ile ikrar etmektir (Uludağ, 1982 ve 1992'den akt. Zafer, vd. 2006, s. 457-458). Doğası gereği her söz muhabına doğrudan bir şeyler söyler veya kendinden feragat ederek bir şey söylemez. Hakikati gözden çıkarmayı sözün hakikat değeri ile bağlantılıdır (Süphandağı, 2020, s. 13). Yusuf Hakîkî'nin anlam dünyasındaki sözün sırrına vakıf olmak kolay değildir. Bunun için nasıl ve neden soruları sorulmadan sözün kalben tasdik edilmesi gerekir:

Vâkıf olmağa Hakîkî bu sözün sırrına

Ayn-ı tasdik gerek çûn u çirâ olmaya hiç (101/23)

(Ey Hakîkî, bu sözün sırrına vakıf olmak için nasıl ve neden [diye] hiç sormadan onu olduğu gibi kabul etmek gerekir.)

Aşkın sözün kıymetindeki önemine sıkça işaret eden Yusuf Hakîkî'ye göre aşk eri yani Hak âşığı, aşk diliyle söz söyler. Bu lisana vakıf olmayanların, aşk erinin söylediklerine vakıf olmaları da imkânsızdır. Hakîkî de bir aşk eridir. Onun sözleri hakikat denizinin saklı birer incisi gibidir. O inciye sahip olabilmek hakikat denizine dalmayı, ilm-i hakikate vâkıf olmayı gerektirir. İncinin kıymetinden ehil olmayanların bihaber olması gibi, şairin inci kıymetindeki sözlerinden de ehil olmayan akılsızların anlaması mümkün değildir:

Çün lisân-ı ışkdan dir söz Hakîkî ışk eri

Pes ne idrâk itsün anı fehm-i her-‘âmî vü dîn (446/11)

(Ey Hakîkî, âşık aşk dilinden söz söyler. Onu, her sıradan ve aşağı anlayışı nasıl anlasın?)

Hakîkî dürr-i meknûndur sözün bahr-ı hakâyıktan

Ne ola kıymetin anun eger nâdân nedür bilmez (195/23)

(Ey Hakîkî, senin sözün hakikatler denizinin saklı incisidir. Onun kıymetini akılsızlar bilme ne olur?)

Hakîkî Baba'nın sözleri sıradan sözler değildir. Onun sözlerinin anlaşılması bir muktesebata sahip olmayı gerektirir. Şaire göre bu nitelikte olmayan insanlara sözün -Arapça ya da Türkçe- hangi dilde söylendiğinin de bir önemi yoktur. Bir sözü anlamak marifet gerektiriyorsa, onun anlaşılmasının muhatabın gönül dünyasında bıraktığı etki de sıradan sözler gibi olmaz. Hakîkî Baba bu etkiyi aşağıdaki örneklerin ikincisinde gül ve bülbül metaforları üzerinden somutlaştırmıştır. Şaire göre sözlerindeki sırta vakıf olanların mutluluğu, kötü sesiyle bilinen yolunu kaybetmiş karganın bir anda bülbül gibi güzel sesli bir kuşa dönüştüğünde yaşayacağı mutlulukla eşitir. Beyitteki *Hakîkî* kelimesi, mahlas olarak düşünüleceği gibi sırrın niteleyeni olarak anlamlandırılmaya da müsaittir:

Sözi nâ-ehle Hakîkî dime olmaz vâkıf

Sırrına ger diyesin Türkî anı ger tâzî (550/19)

(Ey Hakîkî, ehil olmayanlara sözü Türkçe ya da Arapça da söyleyen onun sırrına vakıf olamaz.)

Sırrın Hakîkî bu sözün hem ehl-i tahkîk anlaya

Her zâğ-ı zeyğ-ı bî-nevâ handan olur bülbül-nüvâ (10/13)

(Ey Hakîkî, bu sözün sırrını hakikat ehli anlasın. [Böylece] zavallı yolunu kaybetmiş her karga, bülbül sesli [gibi] mutlu olur.)

2.9. Söz Belîğ, Kısa ve Öz Olmalı, Yol Gösterici Olmalı

Sözün muhatabına etkili, güzel, fasih ve içinde bulunulan hâle uygun olarak söylenmesi olarak bilinen belagat (Ayverdi, 2010, s. 130) şairlerin şiirlerinde gözettikleri en önemli vasıflardan biridir. Yusuf Hakîkî'ye göre şair, belagat bağının bülbülü gibidir; söylediği sözün belîğ olması gerekir. Hz. Ebu

Bekir ile Hz. Ömer'in adına doğruluk ve adalet nasıl yakışıyorsa, belagat da söze o derece yakışmaktadır:

Bû-Bekre sıdk u 'adl-i 'Ömmerde ad tururdu

Didükde 'andelîb-i bâğ-ı belâğ bir söz (207/6)

(Belâğat bağının bülbülü bir söz söylediğinde [bu söz] Hz. Ebu Bekir'e doğruluk, Hz. Ömer'in adaletine isim/unvan olurdu.)

Sözün belagatinde kısa ve öz olması önemli bir etkidir. Zira gereksiz yere uzatılması sözün hem değerini düşürür hem de anlamın idrakini zorlaştırır. Hakîkî Baba'ya göre batınî ilimlere vâkıf bir salık hâline bürünmek, sözle kazanılabilecek bir vasıf değildir. Beyitte bahsedilen hâlet, ilâhî aşk hâletidir. Aşkta uzun söze yer yoktur:

Kimse makâlatıla Hakîkî bu hâlete

İrmez delîl-i hâlîla söz muhtasar gerek (325/9)

(Ey Hakîkî, bu hâle kimse sözle erişemez. Hâlin rehberliğiyle sözün kısa olması gerekir.)

Nur kelimesi sözlükte “kalp gözüyle his ve idrak edilen gönül açıcı aydınlık, maddî olmayan hususlarda basîret gözüyle görülen ve gerçeği görmeyi sağlayan mânevî ışık” (Ayverdi, 2010, s. 939) olarak tanımlanmaktadır. Aşağıdaki beyitte geçen *nûr-ı basar* terkihi ise göz nuru olarak anlamlandırılrsa da idrak manasındadır. İmam Gazâlî'ye göre nurun idrakle yakın ilişkisi vardır. *Mişkâtü'l-Envâr* isimli eserinde Gazâlî, nurun hem zâhir (görünen) hem de muzhir (gösteren) olduğunu; nurun sırrının ve ruhunun idrake, idrakın de ancak nurun ve gören gözün bulunmasına bağlı olduğunu dile getirir (Ateş, 1994, s. 16-17). Hakîkî Baba aşağıdaki beyitte *nûr-ı basar* sahibi olmayan idrakten yoksun kimselere karşı sözün kısa tutulması gerektiği düşüncesindedir. Zira onlara âlemin hakikatini anlatmak mümkün değildir:

Kimde ki nûr-ı basar olmaya 'âlem şeklin

Nice anlada ana kimse sözi muhtasar it (73/14)

(Göz nuru olmayana âlemin hâlini nasıl anlatacaksın. [Bu yüzden] sözü kısa tut.)

Kur'ân-ı Kerîm'deki her bir cümlenin adı olan “ayet” kelimesi işaret anlamına da gelmektedir. İlâhî söz niteliğinde olan ayetler, yol gösterici birer işaret niteliğindedir. Şaire göre dünya karanlığında ilerleyen insan, kendine kılavuzluk edecek olan sözü iyi seçmelidir. Zira tahkik olanı değil de taklid olanı yani dinî temele dayanmayan sözleri kendine delil edinen kişi, yolunu şaşırır:

İdinüp kavî-i her-bî-dîni hüccet

Ki taklîdile sakın kâfir olma (34/11)

(Her dinsizin sözünü kendine rehber edininip de bu taklit ile sakın kafir olma/dinden çıkma.)

Sonuç

15. yüzyılın mutasavvıf şairlerinden olan Yusuf Hakîkî Baba, *Muhabbet-nâme* olarak da bilinen *Dîvân*'ında hikemî bir üslupla okuyucuyu irşat etme gayesi güderek şiirler kaleme almıştır. Bu şiirlerin hemen hepsi bir müşîdî dilinden müridine hitap eder niteliktedir. Halkı irşat etmede etkili bir araç olarak gördüğü sözün Hakîkî Baba'nın anlam dünyasındaki yeri ve önemi, *Dîvân*'ından hareketle tespit edilmeye çalışılmıştır. Şairin sözün değerine ilişkin vurguladığı hususlar, geleneğin muayyen değerlerini telkin edici bir hüviyet arz eder. Bu bağlamda şaire göre söz, nassa uygun olmalı, yerli yerinde ve doğru söylenmelidir. Doğruyu söylemenin ciddiyeti ve ağırlığının farkında olan Yusuf Hakîkî, söyleyen için acı da olsa sözün doğru olması gerektiği kanaatindedir. Bunun yanı sıra muhatabını üzecek tonda sert sözlerden kaçınılmasını öğütleyen şair, bir mümin hassasiyetiyle sözün latifeli ve nükteli olarak söylenmesi gerektiğini dile getirir. Öyle ki söylenen söz, gönle ferahlık ve aydınlık vermelidir.

Sözün kıymetini her fırsatta manzumelerinde vurgulayan Hakîkî Baba'ya göre söz, cevherden daha kıymetlidir. Sanatlı söyleyişle anlamın perdelenmesine karşı olan şair, sözde esas olanın mana olduğunu savunur. Söz aşkla söylenmeli, aşkı söylemelidir. Ancak Yusuf Hakîkî, her insanın sözlerini anlamayıpına da şaşırılmaz. Zira ona göre söz hakikat ehline hitap etmeli, ehil olanlar sözden anlamalıdır. Aynı zamanda yol gösterici olması gereken söz, kendine hüccet edineni hakikate ulaştırmalıdır. Belagatin de söze yakıştığı düşüncesinde olan şair, sözün gereğinden fazla uzatılmasına karşı çıkararak kısa ve öz olması gerektiğini dile getirir.

Notlar

¹ Bakara Suresi 2/117; Âl-i İmrân 3/47, 59; En'âm 6/73; Nahl 16/40; Meryem 19/35; Yâsîn 36/82.

² Kur'an-ı Kerim, 4/171: Meryem oğlu İsa Mesih, ancak Allah'ın peygamberi, Meryem'e ulaştırdığı (emriyle onda var ettiği) kelimesi ve kendisinden bir ruhtur.

³ Bk. <https://incil.info/arama/Yuhanna+1>

⁴ Kur'an-ı Kerim, 2/31: Allah, Âdem'e bütün varlıkların isimlerini öğretti.

⁵ Kur'an-ı Kerim, 14/24: Görmedin mi, Allah güzel bir sözü nasıl misal getirdi? (Güzel bir söz), kökü sağlam, dalları göğe yükselen bir ağaç gibidir.

⁶ Kur'an-ı Kerim, 63/1: (Ey Muhammed!) Münafıklar sana geldiklerinde, "Senin, elbette Allah'ın peygamberi olduğuna şahitlik ederiz" derler. Allah senin, elbette kendisinin peygamberi olduğunu biliyor. (Fakat) Allah, o münafıkların hiç şüphesiz yalancılar olduklarına elbette şahitlik eder.

⁷ Örnek beyitler (Boz, 2017)'den alınmıştır. Parantez içindeki rakamlar *Dîvân*'daki şiir ve beyit numaralarını göstermektedir.

⁸ Bk. Kur'an-ı Kerim, 103/1-3; Kur'an-ı Kerim, 11/46; Kur'an-ı Kerim, 5/90

⁹ Kur'an-ı Kerim, 33/70: Ey iman edenler! Allah'a karşı gelmekten sakının ve doğru söz söyleyin.

¹⁰ Hadis-i Şerif: Acı da olsa doğruyu söyle. (Yılmaz, 2013, s. 375)

¹¹ Kur'an-ı Kerim, 20/43-44: Ona (Firavun'a) yumuşak söz söyleyin. Belki öğüt alır, yahut korkar.

¹² Nail Tan (1982, s. 476), konuyla ilgili Süheyl Ünver'in şu örneği aktardığını belirtir:

"Hemen söz katre-i nisana benzer

Olur dil âsumanından çün nâzil

Sadef ağzına düşse dürr olur pâk

Dihân-ı mâr düşse zehr-i kâtil (İst. Ün. Kütüphanesi, A. 2285)"

¹³ Kelime *Hakîkî Dîvânı*'nda şem' şeklinde okunmuştur.

Kaynakça

Altuntaş, H. ve Şahin, M. (2011). *Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim meâli*. Yenigün Matbaacılık.

Apaydın, H. Y. (2006). Nas. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Ateş, S. (1994) (Çev.). *Mişkâtü'l-envâr-nurlar feneri- İmam Gazalî*. Söğüt Ofset.

Ayan Nizam, E. (2021). Sözün gücü, şiirin büyüü: Divan edebiyatında söz ve şiirin kutsallığı üzerine. *TEKE Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*. 10 (4), 1295-1314. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2161967>.

Ayverdi, İ. (2010). *Misalli büyük Türkçe sözlük*. Kubbealtı Neşriyat.

Boz, E. (2009). *Yusuf Hakîkî Baba dîvânı*. Aksaray Valiliği (Erek Matbaası).

Çağrıcı, M. (2013). Yalan. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Dalyan, A. ve Evrim, D. E. (2020). Klasik Türk edebiyatının söz algısının gösterge bilim açısından değerlendirilmesi. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*. 70 (Aralık), 141-168. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1431227>.

Erginli, Z., İ. Karşı, vd. (2006). *Metinlerle tasavvuf terimleri sözlüğü*. (ed. Z. Erginli). Kalem Yayınları.

- Gümüş, K. S. (2020). *Yûsuf Hakîkî Baba Dîvânı'nın dinî-tasavvufî kelime, tâbir ve kavramlar bakımından tahlili*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Güzeloğlu, H. (2015). *Hakîkî, Yusuf-ı Hakîkî Baba, Şeyh Yusuf , Gül Baba*. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (TEİS), <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/hakiki-yusufi-hakiki-baba-seyh> adresinden 01.10.2022 tarihinde alınmıştır.
- Kurnaz, C. (2009) (Haz.) *Ahmet Talat Onay açıklamalı divan şiiri sözlüğü eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. H Yayınları.
- Külünkoğlu, C. (t.y.). Kur'ân-ı Kerim gerekçeli ve açıklamalı meali. <http://www.cemalkulunkoglu.net/14-ibrahim> adresinden 03.10.2022 tarihinde alınmıştır.
- Pala, İ. (2010). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. Kapı Yayınları.
- Süphandağı, İ. (2020). *Mutlakçı dil*. İz Yayınları.
- Uludağ, S. (1982) (Haz.). *Keşfü'l-mahcûb hakikat*. Dergah Yayınları.
- Uludağ, S. (1992) (Haz.). *Doğuş devrinde tasavvuf ta'arruf*. Dergah Yayınları.
- Uludağ, S. (2012). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. Kabcacı Yayınları.
- Tan, N. (1982). Türk folklorunda nisan yağmuru motifi. *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri IV. Cilt Gelenek, Görenek ve İnançlar*. G. Ü. Basın-Yayın Yüksekokulu-Basımevi.
- Yılmaz, M. (2013) (Haz.). *Kültürümüzde ayet ve hadisler (Ansiklopedik Sözlük)*. Kesit Yayınları.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Dr. Öğr. Üyesi Hulusi EREN

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazar bu makalede "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmiştir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ANKARA MİLLÎ KÜTÜPHANE YAZMALAR KOLEKSİYONU 06 MİL YZ A 3639 NUMARADA
KAYITLI MECMUA-İ EŞ'AR MECMUASININ MESTAP'A GÖRE TASNİFİ

*Classification of Mecmu'a-i Es'ar Mecmu'a According to Mestap, Registered at Number 06 Mil Yz A 3639,
National Library Scripts Collection of Ankara*



Dilek YILMAZ

Adıyaman Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yüksek Lisans Öğrencisi, Adıyaman, Türkiye. yilmzdilek44@outlook.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
23.08.2022

Kabul/Accepted:
25.12.2022

Sayfa/ Page:
95-110

Öz

Mecmular farklı tür ve şekilde yazılmış olan şiirlerin bir müellif tarafından seçilerek oluşturulduğu küçük ebatlı kitaplardır. Bazı şairler bu kitapları oluştururken şiirleri birtakım özelliklerine göre sınıflandırarak almıştır. Bazıları ise şiirleri herhangi bir kural gözetmeksizin bir araya getirmiştir. Bu durum tamamen mecmuayı oluşturan müellifin tasarrufudur. Mecmualar, türlerin karışmasından oluşturulabildiği gibi tek bir tür dikkate alınarak da oluşturulabilmiştir. Mecmuaların gün yüzüne çıkarılma çalışmaları bize yazıldığı dönemin kültürü, edebî zevk anlayışı ile ilgili bilgiler vermektedir. Aynı zamanda da mecmuadaki bazı bilgilerin var olan bilgilerimizi değiştirmesi, desteklemesi ve bu bilgilerimize eklemeler yapması gibi ihtimalleri barındırması açısından da mecmualar önem arz etmektedir.

Bu çalışmada, Ankara Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 3639 Numarada Kayıtlı Mecmu'a-i Eş'ar adlı şiir mecmuasının "Mecmuaların Sistemik Tasnifi Projesi" (MESTAP) göre tasnifi yapılmıştır. Mecmuada Sâlim divanının bir kısmının dışında 56 şaire ait farklı şekillerde manzum parçalar bulunmaktadır. Çalışmada önce mecmuanın fiziksel özelliklerine değinilmiştir. Mecmuadaki şiirler ise nazım türü, şekli şair ve beyit sayısı açısından ele alınmıştır. Şair ve şiirler ile alakalı açıklama gerektiren bilgiler dipnot olarak verilmiştir.

Mecmuada tespit edilen şiir ve şairler "Mecmuaların Sistemik Tasnifi Projesi"(MESTAP) kapsamında belirtilen tablo ve çerçeve dikkate alınarak incelenmiştir

Anahtar Kelimeler: Mecmu-a-i Eş'ar, mecmua, tasnif, Millî Kütüphane, MESTAP.



Abstract

Journals are small sized books created by selecting poems written in different genres and styles by an author. While creating these books, some poets took the poems by classifying them according to some of their characteristics. Some of them brought the poems together without observing any rules. This situation is entirely at the discretion of the author who created the journal. Magazines could be created by taking into account a single species, as well as a mix of species. The work of unearthing the journals gives us information about the culture of the period in which they were written, and the understanding of literary taste. At the same time, it is important that some of the information in the magazine has the possibility to change, support and add to our existing information.

In this study, the classification of the poetry magazine named Mecmu'a-i Eş'ar, registered in Ankara National Library Manuscripts Collection at 06 Mil Yz A 3639 Number, was made according to the systematic classification project (MESTAP). Apart from a part of Sâlim's divan, there are verse pieces in different shapes belonging to 56 poets in the journal. In the study, firstly, the physical properties of the journal were mentioned. The poems in the journal have been handled in terms of verse type, form and the number of poet's couplets. Information requiring explanation about poets and poems are given as footnotes.

The poems and poets identified in the journal were examined by taking into account the table and frame specified within the scope of the "Systematic Classification of Journals Project" (MESTAP).

Keywords: Mecmu-a-i Eş'ar, Journal, classification, National Library, MESTAP.

Atıf/Citation: Yılmaz, D. (2022). Biopolitics of body in Aldous Huxley's *brave new world*, *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(8), 95-110

Bu makale, "Ankara Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 3639 Numarada Kayıtlı Mecmu'a-i Eş'ar Adlı Şiir Mecmuasının Sistemik Tasnif Projesine (MESTAP) Göre Tasnifi", Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), Adıyaman, 2022" başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

Giriş

Mecmua kelimesi Arapça “cem” kökünden gelmektedir. Cem anlam olarak toplanmış, biriktirilmiş, tertip edilmiş kitap anlamına gelmektedir. Mecmuayı diğer eserlerden ayıran temel özelliklerinden biri seçilmiş metin ve şiirlerden oluşmasıdır. Mecmua ile ilgili yapılan tanımlamalar büyük oranda benzerlik göstermektedir. Develioğlu mecmuaları “Toplanıp biriktirilmiş, tertip ve tanzim edilmiş şeylerin hepsi, seçilmiş yazılardan meydana getirilen yazma kitap, dergi.” (Develioğlu, 1962, s. 711),

şeklinde tanımlamaktadır. Ahmet Mermer ve Neslihan Koç mecmuaları terim olarak “seçilmiş şiir, münşeât, güfte vb. eserlerin toplanarak bir araya getirildiği eserlerin genel adı” olarak tanımlamaktadır (Mermer ve Keskin, 2005, s. 66), “Mecmular, meslekleri, coğrafyaları, kültürleri farklı şahsiyetler tarafından tertip edilen; din, tasavvuf, tıp, edebiyat, şiir, hendese, sosyal hayat, tarih gibi hayatın hemen hemen her yönünü kuşatan bilgileri bir süzgeçten geçirerek, kaydeden, aktaran önemli eserlerdir.” (Tuğluk, 2019, s. 83-104). İskender Pala, mecmualar için “İçinde seçme yazıların bulunduğu elyazması eser. Eski harflerle yazılmışlardır şekil yönünden bir defterden ibarettir. Halk kültürüyle ilgili olan ve aşağıdan yukarıya açılanlarına cönk denir.” (Pala, 1989, s. 110) ifadelerini kullanmaktadır.

Hepsi aynı olmamakla birlikte şairlerin hayatları, şahsiyetleri, eserleri konusunda bilgiler ve örnekler veren şüara tezkireleri şairler için birinci derecede kaynak eserlerdir. Bununla birlikte mecmualarda, tezkirelere girmemiş veya girecek kadar şöhret bulamamış onlarca şair ve şiir ile karşılaşmak mümkündür. Mecmuaların bir kısmının sahibi ve müstensihî bellidir, bir kısmı tanınmış şairlerdir büyük bir kısmının da ne sahibi ne de müstensihî bellidir. Ekserisinin düzenlenme tarihleri de yoktur. Bu eserlerin hangi döneme ait olduğunu değişik vesilelerle atılan tarihlerden, tarih manzumelerinden ve şiirlerini aldıkları şairlerden hareketle tespit mümkündür (Aydemir, 2001, s. 148).

Mecmuaları ana hatlarıyla: 1. Nazire mecmuaları 2. Antoloji niteliğinde seçme şiir mecmuaları 3. Türlü konularda risalelerin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkan mecmualar, 4. Aynı konudaki eserleri içine alan mecmualar, 5. Tanınmış kişilerce hazırlanmış, yararlı bilgileri, fıkraları ve özel mektupları kapsayan mecmualar olarak gruplamak mümkündür (Aydemir, 2001, s. 148).

1. Mecmunun Fiziksel Özellikleri

Çalışmamıza konu olan mecmua, Ankara Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 3639 numarada kayıtlıdır. Mecmua 90 varaktan oluşmaktadır. Mecmuada toplamda 57 şair yer almaktadır. Bu 57 şairin 20'sinin bilgisine kaynaklarda ulaşılamamıştır. Mecmuada Sâlim'den birçok şiir vardır. Fakat Sâlim'in hangi Sâlim olduğu tespit edilememiştir.

Mecmuada 130 gazel, 2 kasîde, 2 sâkinâme, 2 na't, 1 nazm, 1 besmele-i şerîf, 2 münâcât, 2 şarkı, 1 müfret, 1 matla, 6 ebyât, 1 kıt'a, 5 muhammes, 1 medhiye, 1 nutk-ı şerif, 1 gazel-i müzeyyel bulunmaktadır. Ayrıca yer yer dua, muamma, fetva gibi mensur bölümler de vardır. Bunların dışında türleri ile ilgili bilgiye ulaşılamamış şiirler ve kime ait olduğu belli olmayan şairler de vardır.

Kayıt Bilgileri: Ankara Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu Numara: 06 Mil Yz A 3639

Satır Sayısı: Mecmuada satır sayısı değişkenlik göstermektedir.

Yazı Türü: Mecmua talik ve rik'a yazısı ile yazılmıştır.

Müstensih: Mecmunun 15(b) sayfasında bulunan *Lî-muḥarririhi'l Fakîr* başlıklı gazelde ismi geçen Rızâ mahlaslı şaire ait olduğu tahmin edilmektedir.

Mürettip: Mecmuada eserin mürettibi konusunda herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

Varak Sayısı: 90 varaktan oluşmaktadır.

Cilt, Kağıt ve Yazı Özellikleri: Mecmunun sayfa boyutları 191x125 mm ebatlarındadır. Kağıt türü birleşik harf filigranlıdır. Beyitler sayfalarda dağınık olarak verilmiştir. Şiirleri veya beyitleri birbirinden ayıran herhangi bir işaret kullanılmamıştır. Şiirler siyah mürekkepli kalemle yazılmıştır. Bazı şiirlerin başlıklarında kırmızı mürekkepli kalem kullanılmıştır. Şiirlerde mahlasları bulunan şairlerin mahlaslarının üzeri kırmızı mürekkepli kalem ile çizgi çizilerek belirtilmiştir. Sayfalarda herhangi bir numaralandırma yapılmamıştır.

İstinsah Tarihi ve Yeri: Mecmuanın nerede ve ne zaman yazıldığı ile ilgili bilgi bulunmamaktadır.

2. Mecmuanın Yapı ve Muhtevası

Mecmuada ağırlıklı olarak gazel nazım şeklinin kullanılmasının yanında kasîde, tarih, müstezad, muhammes, nazm, rubâi gibi nazım şekilleri de kullanılmıştır. Mecmudaki bazı şiirlerde başlık olarak sadece gazel, şarkı, târih, gazel-i, berceste, kıta, rubâi gibi başlıklar kullanılmıştır. Şekil, tür ve şairlerinin belirtilmeyen şiirlerin yanı sıra sâkînâme-i Nefî, münâcât-ı Mevlâna, gazel-i Âsım, merhum Ahmet Paşa gibi başlıkların da kullanıldığı görülmektedir. Şiirlerin büyük çoğunluğunun türü ile alakalı başlık kullanılmıştır fakat türü ile ilgili başlık kullanılmadan sadece şiirin kendisinin verildiği örnekler de az değildir. Bazı gazellerin müzeyyel, bazı beyitlerin de nazîre olduğu başlık atılarak belirtilmiştir. Mecmuada birkaç beyitte hareketler kullanılmıştır. Türler mecmuda belli bir tertip veya sıra gözetilmeksizin dağınık olarak verilmiştir.

Tablo 1: Mecmûada Yer Alan Şair, Vezin ve Nazım Biçimleri Tablosu.

Sıra	Şair/ Mahlas	Şiirin Vezni	Nazım Şekli
1	Nakşî	Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün	Nutuk
2	Kânî	Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün	Na't
3	Kânî	Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün	Na't
4	Nef'î	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün	Terkibibent
5	Belîğ	Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
6	Yahyâ	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
7	Yahyâ	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Gazel
8	Yahyâ	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Gazel
9	Yahyâ	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
10	Yahyâ	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
11	Yahyâ	Müstef'ilün/ Müstef'ilün/ Müstef'ilün/ Müstef'ilün	Gazel
12	Yahyâ	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fa'ülün	Gazel
13	Yahyâ	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
14	Yahyâ	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fa'ülün	Gazel
15	Yahyâ	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
16	Yahyâ	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fa'ülün	Gazel
17	Yahyâ	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
18	Yahyâ	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fa'ülün	Gazel
19	Yahyâ	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
20	Yahyâ	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fa'ülün	Gazel
21	Yahyâ	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
22	Yahyâ	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
23	Yahyâ	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
24	Yahyâ	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
25	Râgıb	Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
26	Haşmet	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
27	Haşmet	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Gazel
28	Haşmet	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
29	Haşmet	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
30	Râgıb	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
31	Râgıb	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
32	Râgıb	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
33	Râgıb	Mefâ'ilün/ Fe'ilâtün/ Mefâ'ilün/ Fa'lün	Gazel
34	Râgıb	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fa'ülün	Gazel
35	Râgıb	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
36	Râgıb	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel

37	Râgıb	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
38	Râgıb	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
39	Râgıb	Fâ'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
40	Râgıb	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
41	Râgıb	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
42	Râgıb	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
43	Râgıb	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
44	Nef'î	Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
45	Nef'î	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ûlün	Gazel
46	Sâmî	Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün	Gazel
47	Belîğ	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ûlün	Gazel
48	Nev'î	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
49	Yahyâ	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
50	Nâilî	Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
51	Nef'î	Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
52	Yahyâ	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Gazel
53	Sâbit	Mefâ'ilün/ Fe'ilâtün/ Mefâ'ilün/ Fe'ilün	Gazel
54	Sâbit	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Gazel
55	Sâbit	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
56	Sâbit	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
57	Sâbit	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
58	Sâbit	Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
59	Sâbit	Mefâ'ilün/ Fe'ilâtün/ Mefâ'ilün/ Fe'ilün	Gazel
60	Sâbit	Mefâ'ilün/ Fe'ilâtün/ Mefâ'ilün/ Fe'ilün	Gazel
61	Sâbit	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Gazel
62	Sâbit	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Gazel
63	Sâbit	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
64	Sâbit	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Gazel
65	Sâbit	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Gazel
66	Sâbit	Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
67	Sâbit	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Gazel
68	Sâbit	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
69	Sâbit	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Gazel
70	Sâbit	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ûlün	Ebyât
71	Sâbit	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ûlün	Ebyât
72	Sâbit	Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Ebyât
73	Sâbit	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Ebyât
74	Sâbit	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Ebyât
75	Sâbit	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Ebyât
76	Sâbit	Mefâ'ilün/ Fe'ilâtün/ Mefâ'ilün/ Fe'ilün	Gazel
77	Sâbit	Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
78	Sâbit	Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
79	Sâbit	Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
80	Rahmî	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ûlün	Kasîde
81	Sâmi	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
82	Kâmi	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Müfret
83	Bâki	Fa'ûlün/ Fa'ûlün/ Fa'ûlün/ Fa'ûlün	Gazel
84	'Ulvî	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
85	Hâletî	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
86	Râgıb	Fâ'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
87	Ümîdî	Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel

88	Sâhib	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
89	Sâhib	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
90	Ümîdi	Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
91	Vecdî	Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
92	Neylî	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
93	Neylî	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
94	Neylî	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
95	Fitnat	Mefâ'ilün/Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
96	'Ulvî	Fâ'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
97	'Ulvî	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ülün	Gazel
98	Nef'î	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Nazm
99	Vecdî	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ülün	Gazel
100	Bâki	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
101	Nef'î	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Gazel
102	Bâki	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Muhammes
103	Bâki	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Muhammes
104	Bâki	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/Mefâ'ilün	Muhammes
105	Bâki	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Muhammes
106	Bâki	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Muhammes
107	Belîğ	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Terkîbîbent
108	Belîğ	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Terkîbîbent
109	Belîğ	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Terkîbîbent
110	Belîğ	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Terkîbîbent
111	Belîğ	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Terkîbîbent
112	Belîğ	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Terkîbîbent
113	Belîğ	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Terkîbîbent
114	Belîğ	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Terkîbîbent
115	Belîğ	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Terkîbîbent
116	Belîğ	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Terkîbîbent
117	Belîğ	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Terkîbîbent
118	Belîğ	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Terkîbîbent
119	Belîğ	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Terkîbîbent
120	Belîğ	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Terkîbîbent
121	Kânî	Mefâ'lün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Besmele-i Şerîf
122	Nebîl	Fâ'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
123	Nebîl	Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün	Kıt'a
124	Bâkî	Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
125	Bâkî	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
126	Vehbî	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Kasîde
127	Nâbî	Fe'lâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
128	Ahmet Paşa	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel

129	Nedim	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
130	Sâlim	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
131	Sâlim	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
132	Sâlim	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ülün	Gazel
133	Sâlim	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
134	Sâlim	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ilün	Gazel
135	Sâlim	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ilün	Gazel
136	Sâlim	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
137	Sâlim	Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün	Gazel
138	Vahyî	Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ülün	Gazel
139	Rızâ	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
140	Nebîl	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
141	Nebîl	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	Gazel
142	Mahlas Yok	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
143	Mahlas Yok	Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün	--
144	Âsım	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Gazel
154	Pertev	Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün	Muhammes

3.1. Şairler

Mecmuada şiirleri bulunan şairler şunlardır: *Sâlim, Nef'î, Belîğ Üstad, Kânî, Emrî, Bâkî Selim, Şâkir, Herîf Efendî, Nebîl, Hâfız, Câmî, Sâdi, Mezâki, Râgıb, Haşmet, Şenim, Sabrî, İshak, Sâmî, Nevî, Şeyhülislam Yahyâ Efendî, Sâbit, Hayâlî, Fevrî, Ulvî, Askerî, Ferid, Karanfil Rahmî Efendî, Ali, Hz. Mevlâna, Nâbî, Hatîmi, Ümîdî, Sâhibî, Nedim, Ahmed Paşa, Osmanzâde, Enîs Efendî, Misâlî, Refîî, Neylî, Fıtnat Hanım, Figânî, Derûnî, Sıdkî, Helâlî, Vehbî, Âsım, Nazîr, Nasîb, Yahyâ Bey, İzzet, İbrâhim Ethem, İbrâhim Hakkî, Emirzâde Sâlim İsmail Efendî, Sırrı-zâde Vehbî.*

Aşağıdaki tabloda mecmuada şiirleri bulunan şairler ve şairlerin yaşadıkları yüzyıllar alfabetik sıraya göre dizilmiştir:

Tablo 2: Mecmuada Yer Alan Şairler ve Yaşadıkları Yüzyıllar Tablosu

Şairler	Şairlerin Yaşadığı Yüzyıllar
Ahmet Paşa	XV. Yüzyıl
Arpaemîni-zâde Sâmî	XVIII. Yüzyıl
Azmî-zâde Hâletî	XVII. Yüzyıl
Bağdatlı Rûhî	XVI. Yüzyıl
Bâkî	XVI. Yüzyıl
Belîğ Mehmet Emîn	XVIII. Yüzyıl
Bosnalı Sâbit	XVII. Yüzyıl
Emrî	XVI. Yüzyıl
Enîs Efendî	XVII. Yüzyıl
Fıtnat Hanım	XVIII. Yüzyıl
Figânî	XVI. Yüzyıl
Haşmet	XVIII. Yüzyıl
Hatem	XVIII. Yüzyıl
İshâk Paşa	XVI. Yüzyıl

Kâmî	XVIII. Yüzyıl
Kânî	XVIII. Yüzyıl
Koca Râgıb Paşa	XVIII. Yüzyıl
Mezâkî	XVII. Yüzyıl
Nâbî	XVII. Yüzyıl
Nâ' ilî	XVII. Yüzyıl
Nakşî	XVII. Yüzyıl
Nebîl	XVIII. Yüzyıl
Nedîm	XVIII. Yüzyıl
Nefî	XVII. Yüzyıl
Nev'î	XVI. Yüzyıl
Neylî	XVIII. Yüzyıl
Rahmî	XVI. Yüzyıl
Râşit Mehmet Efendi	XVIII. Yüzyıl
Sâhibi	XVII. Yüzyıl
Sünbülzâde Vehbî	XVIII. Yüzyıl
Şeyhülislâm Yahyâ	XVII. Yüzyıl
Ulvî	XVI. Yüzyıl
Ümîdî	XVI. Yüzyıl
Vecdî	XVII. Yüzyıl
Pertev	XVIII. Yüzyıl
Sâlim	?
Âsım	XVIII. Yüzyıl
Nebîl	XVIII. Yüzyıl

Sonuç

Çalışma konumuz olan mecmua içerisindeki şiir parçaları dikkate alındığında her ne kadar geniş bir yüzyıl yelpazesi olsa da ağırlıklı olarak XVI. XVII. ve XVIII. yüzyıl şairlerinin şiirlerinin olduğu görülmektedir. Mecmuanın kim tarafından ve hangi tarihte yazıldığı ile alakalı herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Mecmuada yer alan şiirlerin büyük bir kısmının kime ait olduğu belirtilmiştir. Şairi belirtilmemiş olan şiirlere ise sadece tür ve şeklinin ne olduğu ile ilgili başlık atılmıştır. Bunların yanında şair ve tür bilgisi verilmeyip sadece beyit olduğuna dair başlık atılan şiirler de vardır. Mecmuada kime ait olduğu belirtilen bazı şiirlerin belirtilmiş olan şairin divanında yer almadığı görülmüştür. Mecmuanın kayıt bilgisinde Sâlim divanının bir bölümünün mecmuada olduğu belirtilmiştir fakat mecmuada şiirleri bulunan Sâlim'in kaynaklarda yer alan Sâlim mahlaslı şairlerin hiçbiri ile örtüşmediği görülmüştür

Bunun dışında *Herîf Efendi*, *Fahrî*, *Cinânî*, *Şem'î*, *Askerî*, *Ferîd*, *Fevrî*, *Garibî*, *Cevrî*, *Şehrî*, *Misâlî*, *Helâlî*, *Nazîrî* gibi şairlerin bilgisine ulaşılammıştır. Gazel nazım şeklinin ağırlıkta olduğu mecmuada kasîde, nazm, rubâî, musammat, müstezâd, sâkînâme, nutuk, na't, şarkı türlerinden de örnekler vardır.

Kaynakça

- Akkuş, M. (2018). *Nefî divanı*, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aktaş, Y. (2010). *Mehmed Nebil ve divanı*. [Yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Akün, Ö.F. (2015). *Divan edebiyatı*. (3. Baskı). İsam Yayınları.
- Arslan, M. Aksoyak İ. H. (1994). *Haşmet külliyyatı: divan, senedü's-şuarâ, vilâdet-nâme (sur-nâme), intisabü'l-mülk (hab-nâme)*. Gazi Üniversitesi.
- Aydemir, Y. (2001). Şiir mecmuaları ve metin teşkilinde mecmuaların rolü. *Bilig*, 19, 147-154.
- Çeçen, H. (1996). *Fıtnat Hanım Hayatı, sanatı ve divanı* (inceleme-metin). [Yayımlanmamış doktora tezi]. İnönü Üniversitesi.

- Çetin, İ. (1993). *Derzi-zade Ulvi (hayatı edebi şahsiyeti ve divanının tenkidli metni)*. [Yüksek lisans tezi]. Fırat Üniversitesi.
- Demirbağ, Ö. (1999). *Koca Râgıb Paşa ve Dîvân-ı Râgıb*. [Doktora tezi]. Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Demirel, H. G. (2005). *18. Yüzyıl şairlerinden Belîğ Mehmed Emin divanı. (inceleme-tenkitli metin-tahlil)*. [Yayınlanmamış doktora tezi]. Fırat Üniversitesi.
- Erdoğan, M. (2017). *Bursalı Rahmi divanı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erkal, A. (2009). *Divan şiiri poetikası (17. Yüzyıl)*.
- Gölpınarlı, A. (2004). *Nedim divanı*. İnkılap Yayınları.
- İpekten, H. (2019). *Na'îlî-i Kadîm divanı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karabey, T. (1991). *Bosnalı Alaeddin Sabit divanı*. Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Karahan, A. (1996). *Figani ve divançesi*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Kavruk, H. (2001). *Şeyhülislam Yahya divanı*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Kaya, B. A. (1996). *Azmizade Haleti: Hayatı, edebi kişiliği ve Divanı'nın tenkitli metni*. [Doktora Tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Kılıç, A. (1994). *Ahmed Neyli divanı*. [Doktora tezi]. Ege Üniversitesi.
- Kırlı, Ş. (2019). *Milli Kütüphane 03 gedik 18185 numarada kayıtlı kânî"î mecmû'ası'nın şiir mecmû'alarının sistematik tasnifi projesi"ne (Mestap) göre tasnifi*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Ahi Evren Üniversitesi.
- Küçük, S. (1994). *Baki divanı*. Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Mermer, A. (2002). *XVII. Yüzyıl divan şairi Vecdi ve divançesi*. Milli Eğitim Basımevi.
- Mermer, A. Keskin, N. (2005). *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Akçağ Yayınları.
- Oğuz, F. S. K. (2017). *Arpaemîni-zâde Mustafâ Sami divanı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pala, İ. (1989). *Ansiklopedik dîvân şiiri Sözlüğü C. II*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Selvi, M. (2008). *Ümidi, hayatı, eserleri, edebi kişiliği ve divanı*, [Yüksek lisans tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Tarlan, A. N. (1945). *Hayali Bey divanı*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Topal, M. (2004). *Piri-zade Mehmed Sahib hayatı, edebi kişiliği, eserleri ve Divanı'nın tenkitli metni*. [Yüksek lisans tezi]. Fırat Üniversitesi.
- Tuğluk, İ.H. (2019). *Hurûfî mecmû'alarında Nesîmî. Nesîmî kitabı*. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi.
- Yazar, İ. (2017). *Kani divanı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yazıcı, G. E. (2017). *Kami divanı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yekbaş, H. (2020). *Sehi Bey divanı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Nüsha Tavsifi:

Tablo 3: Mecmu'a-i Eş'âr'ın MESTAP'a Göre Muhteva Tablosu

Yer Nu.:		Ankara Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 3639					
Yp. nu.	Mahlas	Matla beyti / bendi	Makta beyti / bendi	Nazım şekli / birimi	Nazım türü	Vezin	Açıklamalar
4a	Sâmi	Hâzır ol bezm-i mükâfâta eyâ mest-i gurûr Rahne-i seng-i siyeh penbe-i minâdandır		Beyit		Fe' ilâtün Fe' ilâtün Fe' ilâtün Fe' ilün	
4a	Emrî	Eylemez tıynetî pür-geda tenâfirle zuhûr Neyz-i neyze dil-i lağziş sahrâdandır		Beyit			
4b	Râşit(Ka yserili Râşit Mehmet Efendi)	Dil mest olur hüş-yâr iken gaflet gelir bîdâr iken Bu işve sende var iken ey serv-kadd ü gonca- fem Sâyen gibi üftâdenem	Râşid kulun biçâredir âlüftedir âvâredir Hem sînesi pür-yâredir ey serv- kadd ü gonca-fem Sâyen gibi üftâdenem	Şarkı		Müstef ilün Fâ' ilâtün	
4b		Güzel kaçşarın kemândır Aşkın hâli yamandır Kuzum dillerde destandır					
5a	Müeyye d-zâde Hâtemî	Rez-i duhterin sâklama biz de görelim O yalnız sizin için değil a O sizin hemşireniz değilse Yâ bizim de helâlimiz değil a					
5a	?	Dastân-ı eshyâdan sû-i zann geldi bana Bilmezem yahya yalanımı yohsa Hatem yok mudur Çünkü anlar var imiş amma felek mahv imiş İçlerinden bir tenâsül etmiş adem yok mudur		Rubai			
5a	?	Derûr u dehr ile bozulmuş hattı mahv olmuş Kerem kalmış bir eski nüshadır Hâtem-i Zamandan		Beyit			
5a	?	Ruh-ı meskûnda olan düde-i şem' i isyân Bir yere gelse ...bir hâl olmaz		Beyit			
5a	?	Ne .. olsun bu kim bir nokta düştü kilik-i kudrette Duh-ı cânâ niye lâleye dâğ-ı derûn oldu		Beyit			
5b	Nakşî	Eyâ sen sanma kim senden bu güftârî dehân söyler Veyâ terkib olan unsur yâhud lahm-i zebân söyler	Seni evvel saña bildirmek murâdım kaçd idüp Mevlâ Anâsırdan giyüp bir ton yüzünden tercümân söyler	7 Beyit	Nutk-ı Şerif	Mefâ' ilün Mefâ' ilün Mefâ' ilün Mefâ' ilün	
5b	Rûhî	Kıble-i mânâyı fehm eylemeyen göçeriler; Sehv ile secde edip ecr-i azîm isterler Varmaz nefis gezûb anda çalım isterler Hâzır ol, bezm-i ilâhide nedim isterler					
6a	Kânî	Gubârî ravzanuñ kuhl-i cilâdur yâ Resûla'llah Gözümde hâk-i küyuñ tütüyâdur yâ Resûla'llah	Şefâ'at suçluya derler meşeldür söylenür dâ'im Kuluñ Kânî de bir mücrimgedâdur yâ Resûla'llah	12 Beyit	Kasîde	Mefâ' ilün Mefâ' ilün Mefâ' ilün Mefâ' ilün	Na' t-ı Şerif-i Hazret-i Server-i Kâ'inât ' Aleyhi' s-Salâtü ve't- Tahiyât
6b	Kânî	Gubâr-ı pâyuña almam cihânî yâ Resûla'llah Değişmem müyuña heft-âsmânî yâ Resûla'llah	Duyunca makdem-i teşrifûñ Âdem sulb-i pâkinden Değişdi habbeye bâğ-ı cinânî yâ Resûla'llah	2 Beyit	Kasîde	Mefâ' ilün Mefâ' ilün Mefâ' ilün Mefâ' ilün	Na' t- Şerif
7a	?	' Aceb mi bunda cem' olsa bütün eş'âr eş'âr-ı müstesna O mîr-i surûdan mecmûa-i ziryatıdır zirâ		Beyit			
7b		Cenâb-ı hazret ser-tâc-ı mîrân anarım kim Dürr-i nâ-süftedir bahr-i ma'rif mâder-zâd	İmâm-ı isna asar geldi didi târih-i cevher-dâr Sülûk etdi tarik-i hocagâniye mübârek yâd		Tarih	Mefâ' ilün Mefâ' ilün Mefâ' ilün Mefâ' ilün	Beğli Arif Bey Efendizâde Sâdetmed Mir İzzet Hazretlerinin Tebrk-i Hâceganlığımıza Güyâ Oldukları Tarihtir
8b	Sâlim	Sanma zâhid beni bu ma'rekeden el çekdüm Hâzır ol vaktüña ben tîğime saykal çekdüm	' Aķıbet-i dünyâdan el çekmeliyüz çün Sâlim Bezm-i 'irfânda ben ayağî evvel çekdüm	7 Beyit	Gazel	Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün	Tanzîr-i Gazel-i Bâkî Efendi Rahimetullah
9a	Sâlim	Saçıldı nûr-u handânım sevdâ zülfle lebden Hilâli idi rûz u rûzenii gördüm bu ...	Ne dilbermiş dilâvermiş bu dünya güzeli Sâlim Götürdü benim nigah-ı akl-ı fikr-i vatanım hebden	10 Beyit	Gazel	Mefâ' ilün Mefâ' ilün Mefâ' ilün Mefâ' ilün	Gazel-i Dil-firîb Mübîn-i ' Âle'l-hikâye
9a	?	Gel gönül gel varalım kâr-geh dildârına Analım anladalım halim o merhem-kâra		Kıta			

		Hele memuldür o dâr-ı âverden Olsa mesrur u dil-i âvâre					
10b	Sâlim	Gülşende bugün râğbetimiz sünbüle düştü Bu cûdı görüp gönce güle gül güle düştü	Sâlim iki ...idicek tab'ı harûna Erbâb-ı ferâset kadem-i düldüle düştü	5 Beyit	Gazel		
11a	Sâlim	Ol nedür kim bir mülebbes nev-cüvân Serv-kâmet pür-terâvet gül-dehân	Sâlim insânı çü efkâr âğladır Bu lûğaz eşk-i chibbâ çağladır	12 Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	Lûğaz-ı Hoş Ayende
12a	Sâlim	Merhabâ ey nâ-meded bezm-i irfân merhabâ Merhabâ ey şehvâr-ı zedem em'ân merhabâ	Salim şeydayı kimler zabt eder bu şevkle Gülsün erbab-ı suhan hep işte meydan merhaba	9 Beyit		Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilün Fe'ilün	
12b	Sâlim	Sevdim yine bir çeşm-i siyah kâşî muhavvet Şâyeste-i sevdar heves-i pâk-ı mülebbes	Salim...ağyarda Benzer mi keşmakeşte .. şahine kerkes	7 Beyit	Gazel	Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilün Fe'ilün	
12b	Sâlim	Bana bugün şeref-i şems-i nümâyân geldi Müjde-i bi-bedel vuslat-ı cânan geldi	Edecek zühre attar-ı dile ey Salim Bana bugün şeref-i şems nümâyân geldi	7 Beyit	Gazel		
13a	Sâlim	Hâlim fırâk-ı şevk-i ruhunla acayib olur Âdem-i cinandan ayrılacak garib olur	Çün gark nur-u şems ziya bahş-ı zerrin feyf-i nigahım ile cihan zeyn u zib olur	12 Beyit	Gazel		
13a	Sâlim	Şarab iç gül biraz ey gonca-fem def'-i hicab olsun Açıl açıl ...diller neşe-yâb olsun		9 Beyit	Gazel		
14a	Sâlim	Kime bülbül gibi 'âşıkın ey gül gülşenin kimdir Benim sensin efendim söyle sultânım senin kimdir Kimin murg-u hayâlî eylemiş âram gönlüne Benim sensin efendim söyle sultânım senin kimdir	'Aceb kim hasta etti dide-i âhûllerin böyle Bu Sâlim-i zâre ism-i şöretin yâd eyle şâd eyle Helâk oldum bu fikr ile 'inâyet kıl aman söyle Benim sensin efendim söyle sultânım senin kimdir		Şarkı	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	Şarkı
14a	Sâlim	Dil âteş-i sevdân ile yanmıştır efendim Lâ'linle gözüm kana boyanmıştır efendim	Sâlim der eltâfına düşünmez de yâ neyler Bir kimsesi yok sana dayanmıştır efendim	5 Beyit	Gazel		Yek Kafiye 97
15a	Sâlim	Şu'le-i rengi ruhuñla gül-i zîbâ tutuşur Soñra gülşende bülbül-i şeydâ tutuşur	Bu bezmin de dil-i nâ-şâda yanup yakılsam Şerer-i âhımla çerh-i muallâ tutuşur	11 Beyit	Gazel	Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün	Sâlim Efendi
15a		Asl-ı vaz'ı bu imiş bezm-i kibâre her kaçan Dirse sıklet tütmeği iş'âr ide zara cûd Sen de ihyâ yan yakıl tâ kıymetün bilsin o şüh Kadrini tefhime çün sûzişle buldı çâre cûd		2 Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	İhya
15b	Sâlim	Devlet-i dağdağadan gerçi başım pücdögül â Per-i murgân ser-i Mecnûn'da sergüç degül â	Ser virür gerçi bu za'fiyle yolunda Sâlim Sen gibi senden koparan olacak kuç degül â	7 Beyit	Gazel		Sâlim Efendi
16a	Vahyi	Dil dil-bere dil-ber dile ser dâra dolaşdı Bî-çâre gönül çâre için mâra dolaşdı	Gülçin-i hüsn eyler iken Vahyi-i bî-dil Ol gamze-i mestâne-h'ave dolaşdı	7 Beyit	Gazel		
17a	Hanîf	Nâzeninim evc-i hüsnün böyle mihrîstân mıdır Gülşen-i gevher midir encüm-i rahşan mıdır	Bir güzel şarkıyla bârî hâme kalsun feth-i bâb Bilmem Eşkârı Hanifâ lâyük cânân mıdır	10 Beyit	Şarkı		Şarkı Hanîf Efendi
17b	Rıza	Gönül bir dil-ber-i şîrîn-zebân ister mi ister yâ Nihâl-i nev-res u gönce-dehân ister mi ister yâ	'Aceb mi âsitân-ı yârî beklerse Rıza her şeb Der-i vâlâyı şâha pâsbân ister mi ister yâ	6 Beyit	Gazel		Lî-Muharririhi' l Fakir
18a	Nebîl	O şuhun destine tîr ü kemân ister mi ister yâ Ciğer pür-zahım iken tâze nişân ister mi ister yâ	Nebîlâ dehr tutdı nağme-i âgâz-i şi'ruñ Hezâr-ı gülşii ma'nâ figân ister mi ister yâ	9 Beyit	Gazel	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	Li-Nâmıkhi
18a	Nebîl	Şu'le-i meydür çerâğî sâkiyâ Sönmesün rindân ocağı sâkiyâ	Nâzi boş koy sun tolu içsün Nebîl Kimse tutmaz bu yasağı sâkiyâ	7 Beyit	Gazel	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	Lehu
18b	Nebîl	Se'âdetle yine ol yârdan eski cefâ geldi Anuñdur hâna-i evvel söyleyiñ bundan safâ	Niçün zahmet çekersin zâhide teklif edüp bâde	5 Beyit	Gazel		

		geldi	Vir da'vâyı ey sâkî Nebil bî-riyâ geldi				
18b	Nebil	Zâhidi heşt surâhiyle harâb itdük bu şeb Hamdü'lilâh 'ömrümüzde bir sevâb itdük şeb	Şehr-i dilde neşr-i ahkâm-ı neşâta ey Nebil Her bir akdah-ı meyi nâ'ib-i menâb itdük şeb	5 Beyit	Gazel		
20a	Nef'î	Merhabâ ey câm-ı minâ-yı mey-i yâkût reng Devrî gelsin senden öğrensin sipih-rî bidireng	Mey değil rûh-ı revân-ı mürde-i gamsın hele Âlemin cânı değılsen cân-ı âlemsin hele	8 Beyit	Terkîbî bend	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün	Sâkinâme-i Nefî
20a	Nef'î	Râhsın râhatfezâ-yı hâtır-ı mestânesin Rûhsun nakd-ı revân-ı âşık-ı dîvânesin	Benzemez bir keyfe keyfinde âlem var senin Rûhsun elkıssa râh olmanda şübhem var senin	8 Beyit	Terkîbî bend	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün	
20a	Nef'î	Bâdi-i zevk u safâsın gerçi nâmin bâdedir Cüranı nûş eyleyenler gussadan âzâdedir	Meclis-i erbâb-ı dil bir lahza sensiz olmasın Hürmetin inkâr eden âlemde hürmet bulmasın	8 Beyit	Terkîbî bend	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün	
20b	Nef'î	Ben hele bir sana benzer yâr-ı hemdem bulmadım Hem senin bezmin gibi bir bezm-i hurrem bulmadım	Dilgüşâdır meclisin gâyetle hem rindânedir Her ne derlerse senin hakkında hep efsânedir	8 Beyit	Terkîbî bend	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün	
21a	Nef'î	Keyf-i cânbahşın ki cism ü câna râhat bundadır Hikmetin inkâr eder vâiz hamâkat bundadı	Nefî-i bîmârî gel keyfinle ihyâ kıl yine Hâtır-ı mahzûnunu gamdan müberrâ kıl yine	8 Beyit	Terkîbî bend	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün	
21a	Nef'î	Vuslat hevesin ko gam-ı hicrân ne belâdır Var tâlib-i derd ol yürü dermân ne belâdır	Nefî sözünü vird-i zebân eyledi âlem Şimdiden geri yâ defter ü dîvân ne belâdır	8 Beyit	Terkîbî bend	Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ülün	
21b	Belîğ	Kad-i ra'nâ ile ey nahl-i revan cilveler it Bâğdan kaşmir idüp servi-i çenâr ¹ incit	Biñ füsün ile hayâli o bütün geldi Belîğ Gözün aç halvet-i dilbâbını yap yap berkit	10 Beyit	Gazel	Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	
21b	?	Vararak mey-gededen men gülesin mîr gibi İçerek mest olarak söyle ki çakışır gibi		Beyit			
22a	?	Berg-i dirâhtân-ı sebz der nazar-ı hûş-yâr Her varakî defterist ma' rifet-i Kird-gâr		Beyit			98
22a	Mezaki	Cânâ ne 'aceb böyle bu gam-h'ârı unutduñ Var ise meger itdügün ikrârı unutduñ	Bir bende-i efkende-i dirînün iken ol Hayfâ ki Mezâki-i dil-efkârı unutduñ	5 Beyit	Gazel	Mef'ûlü Mefâ'ilün Mefâ'ilün Fe'ülün	
22a	Yahyâ	Kimden eylersin ricâ kime idersin ilticâ Kânı bir ehl-i mürüvvet kimsede himmet mi vâr		Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
22a	Yahyâ	Ümmîd-i hâb 'âşıkâ olmaz hayâl imiş Bî-çâre yâri düşde de görmek muhâl imiş Zülfî ucından eyler idüm âh u nâleyi Ol dahı bir benüm gibi âşüfte-hâl imiş		2 Beyit		Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
22a	Yahyâ	Bir dil-rübâya düşdi gönül mübtelâsı çok 'Aşkun safâsı yok degül ammâ belâsı çok Hiç bir belâ mı var ki gönül ânı bilmeye Seyyâh-ı bî-karârın olur âşinâsı çok		2 Beyit		Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
22a	Yahyâ	Dil-rübâ hercâyı sen âvâre oldun ey gönül Bir devâsız derd için bî-çâre oldun ey gönül		Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
22a	Yahyâ	Bezm-i aşka nitekim pervâne geldün ey gönül Yan yakıl ol şem'-i hüsne yana geldün ey gönül Hâtırum bir nesneden gâyetde muğberdür dimiş Şübhe yokdur hâtır-ı cânâna geldün ey gönül		2 Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
22a	Yahyâ	Bir çâre bulmaz derdine bî-çâre gönlüm neylesün Bir cây-ı âşâyış mi var âvâre gönlüm neylesün		Beyit		Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün	
22a	Yahyâ	Her katre-i eşküm ki akar kan arasında Lü'lü' gibidür subha-i mercân arasında		2 Beyit		Mef'ûlü Mefâ'ilü	

		Zülf-i siyehinden kesilür mi dil-i şeydâ Bir râbîttadur cân ile cânân arasında				Mefâ'ilü Fa'ülün	
22a	Yahyâ	Ney gibi bir ' âşık-ı dem-sâz buldum kendüme Sırr-ı ' âşkî söylerüm hem-râz buldum kendüme Arzû eylerdi bir mahbûb-ı müstesnâyı dil Bir münâsib dil-ber-i mümtâz buldum kendüme		2 Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
22b	Yahyâ	Arâm idemem bûs u kenâr eylemeyince Sînemde gelüp yâr karâr eylemeyince Fâriğ olamam deşt-i talebde tek ü pûdan Ol gözleri âhûyî şîkâr eylemeyince		2 Beyit		Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fa'ülün	
22b	Yahyâ	Benümle haşre ol kaddî kıyâmet mâyil olmaz mı Kıyâmet var dimez mi yohsa haşre kâyil olmaz mı	Feleklerde melekler âh u zârundan oturmazken O serve kâr kılmaz yohsa Yahyâ vâsil olmaz mı	5 Beyit	Gazel	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
22b	Yahyâ	Meclisde niçün duhter-i rez böyle kızardı Ey sâkî-i gül-çehre lebünden utanur mı		Beyit		Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fa'ülün	
22b	Yahyâ	Dilâ bâr-ı visâle dest-i himmetle irilmez mi Nesîm-i lutf esmez mi o nahl-i nâz egilmez mi	Kayurmaz seyl-i gam taşsun gerekse başdan aşsun Kümeyt-i bâde-i gül-gün ile Yahyâ geçilmez mi	5 Beyit	Gazel	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
22b	Yahyâ	Mecnûn ne çekdüğün ne bilürem cihânda ben Yârün başımda olmasa sevdâ-yı kâkûlî		Beyit		Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
22b	Yahyâ	Agladur erbâb-ı ' âşkî ârzû-yı kâkûlî Alemlî bârân ider gâhî hevâ-yı sünbülî		Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	99
22b	Yahyâ	Mescidde riyâ-pîşeler itsün ko riyyâyı Mey-hâneye gel kim ne riyyâ var ne mürâyî	Yahyâ nice bî-sabr ü karâr olmayayın ben Dil-berse güzel dilse nihâyetde hevâyî	5 Beyit	Gazel	Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fa'ülün	
23a	Yahyâ	Sûz-ı dilden bî-berdür sanmanuz cânâneyi Şem'î yakmaz mı ol âteş kim yakar pervâneyi	Virdi Yahyâ 'ya tevâzu`la selâm ol şâh-ı hüsn Hep pesend itdi gören bu vaz'-ı dervîşâneyi	5 Beyit	Gazel	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
23a	Yahyâ	Dehânüm hokkasındandır devâsî derdünün dîrsin Tabîbüm ben de bildüm haste-i hicrâna çâren yok		Beyit		Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
23a	Yahyâ	Aşka kâbil dil mi yok şehir içre yâ dil-ber mi yok Mest yok meclisde bilmem mey mi yok sâgar mı yok Gonce-i dil açılıp hâtır niçün şâd olmaya Bâgda güller mi yok gülşende bülbüller mi yok		2 Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
23a	Yahyâ	Gönüllerden safâ câmiyla gam dūr olduğun görsek Harâbâtun yine bir dahı ma' mûr olduğun görsek		Beyit		Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
23a	Râğib	Neden âyâ bu tehevvr kuluña pâdişehim Var ise bendeligimdir saña ancak günehim		Beyit		Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fa'ilün	
23a	Haşmet	Sâgar-ı mey pûte-i kibrît-i ahmerdir baña Mâye-i iksîr-i şâdî âteş-i terdir baña		Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	

23a	Şemim	... eder gamze ser kim karmakarışıkır Şebbâz-ı cihandır o baktışır gayrı baktışır	Dal .. görecek yar-ı dilârâyı Şemima Bunu gamzelidemiştir	7 Beyit	Gazel		
23b	Haşmet	Bintü'l- 'inebden oldu füyûzât-ı câriye Mey-nüş gayri câriye-i Çerkes istemez		Beyit		Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
23b	Haşmet	Etme gülzâr-ı temennâ-yı garik-i âb-ı rû Etdirir bu rûzgâr ol serv-i kadde ser-für Bir dahi koklatmadıñ gül gibi ruhsârın baña Yanına kalmaz seniñ ey kâktüli şeb-bû bû		2 Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
23b	Haşmet	Medd-i âhı yitmesin piçide-i tül-ı emel Düşme kayd-ı zülf-i vasla rişte-i ümmidi kes		Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
23b	Râgıb	Yârini gerden-i ahbâbe idenler tahmil Ne kadar olsa sebük-râh olur elbette sakıl		Beyit		Fâ'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fa'lün	
23b	Râgıb	Sâkî telh-âbe-'i gam-nüşdür meşreb baña Vâdi-i nâ-kâmidir muhtâr olan mezheb baña		Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
23b	Râgıb	Çekmişim mest-i mey-i mahbûbdan Râgıb ayâğ Dest-şûy-ı rağbetim eşk-i nedâmetdir baña		Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
23b	Râgıb	Semend-i nâz ile 'uşşâkın eylemek pâ-mâl O şeh-süvârıma bir iftihârdır güyâ		Beyit		Mefâ'ilün Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fa'lün	
23b	Râgıb	Hem sinesi pür-dâğ hem âvâzesi muhrîk Neyden bilinür süz-ı muhabbet neye derler Bir sâgar ile yaptı hemân pîr-i harâbât Gösterdi bu gün şeyhe kerâmet neye derler		2 Beyit		Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ülün	
23b	Râgıb	Sanma kim dâ'ire-'i şeyhi kerametle döner Ehl-i cûd eylediği feyz-i semâhatle döner Âb-u hâkindedir âsâr-ı ferah mey-kedenün Kim ki endûh ile 'azm itse meserretle döner		2 Beyit		Fâ'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	100
23b	Râgıb	Zamân olmaz müsâ'id ya mekân ya sâkî-'i devrân Bu 'işret-gehde dil-h'âh üzre Râgıb 'ıyş u nüş olur		1 Beyit		Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
23b	Râgıb	Nigâhım gül-be-çeşm-i hasret-i didardır sensiz Saf-ı müjgânlarım hâr-ı ser-i divârdır sensiz	Niğeh çeşimde neşter her nefes sinemde bir hançer Muhassal Râgıbâ 'ömrüm hayât âzârdur sensiz	7 Beyit	Gazel	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
23b	Râgıb	Muzaffer vakt-i fırsatta'adûdan intikam almaz Mürüvvet-mend olan nâ-kâmî-'i düşmenle kâm almaz Cep-endâzî-'i çarh-ı dünü itdim ben de imzâ kim Niğnün nakşı ma'kûs olmasa cevherle kâm almaz		2 Beyit		Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
24a	Râgıb	Olmayan mâye-'i feyz-i ezelden sır-âb Âb-ı Hızır yine Hızır olsa da rehber bulamaz		Beyit		Fâ'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	
24a	Râgıb	İdüp piçide zülfün hâl-i 'anber-fâme uydurmuş Şivîd-i mülk-i hüsnün mâh-dîm-i şâme uydurmuş	'Aceb mi peyrev-i ebnâ-yı dehr olmuş ise Râgıb Oda vadi vü refârın bakup eyyâme uydurmuş	5 Beyit	Gazel	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
24a	Râgıb	El virürse bir dahi pâdâşî-'i şevk u tarab Ayagün meclisde denk al sâkiyâ rindâne bas		Beyit	Gazel	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
24a	Râgıb	Tenezzül rif'atin kesb eyle her ednâye feyzünle Felekde mihr-i 'âlem-tâbe beñzer şöhret isterseñ		Beyit		Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	

24a	Râgıb	Bezm-i meyde olma pür-çin-i ğazab dem-beste gül Hande-rûlkıdır olan bu şişeye şayeste gül		Beyit	Gazel	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
24a	İshâk	Bezm-i gam mutribinün sine rebâbın götürür Çeşm-i giryân kabağı tolu şarâbın götürür Yâra yalvarımasa kalsa hicâb altında Bir kadeh mey kişinün cümle hicâbın götürür		2 Beyit		Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	
24a	Nef'î	Gözü meyhâne-i nâz u kaşı mihrâb-ı niyâz Yaraşır her ne kadar etse niyâz ehline nâz	Sen de Nefî dilini kurtar eğer kâdir isen Sözü yâ silsile-i zülfü gibi etme dırâz	7 Beyit	Gazel	Fe'iltün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	
24a	Nedim	Zülf ü külâhı verdi hâlel Mağrib u Fasa Çeşm-i kebûdu saldı akın mülk-i Çerkese	Ebrûlar üstüne dökülüp kâkülü Nedim Tasvîr-i Çinî yazmış o tâk-ı mukarnasa	5 Beyit	Gazel	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
24a	Sabri	Şem'i giryana lâle sûzana gonca hûna âlûdedir Var mı bir dil kim belâ-yı dehrden âsüdedir		Beyit			Matla' i Sabri
24a	?	Ederdim mürg ü dil-i yâre irsâl pâyım amma Bu yerler ne kuş uçmaz neyleyim sohbet-i dilârayı		Beyit			Beyt-i Mergub
24b	Nef'î	Bin nâfe mi var her ham-ı zülf-i siyehinde Bu büyü dilâvîz nedir hâk-i rehinde	Nefî gibi elden koma dâmân-ı Hudâ'yı Var ise bağışlar sana az-çok günehinde	5 Beyit	Gazel	Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ülün	
24b	Sâmî	Keremi hâk-nişinânadur ehl-i keremün Güher-eşân-ı sevâhil olur emvâci yemün	Pençe-i mihre bedel itdi bu nazmı Sâmî Himmat-i pîr ile feyz-i nefesi subh-demün	5 Beyit	Gazel	Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	
24b	Nedim	Ey şüh-ı kerem-pîşe dil-i zor senindir Yok minnetin aslâ V'ey kân-ı güher anda ne kim var senindir Pinhân u hüveydâ	Çeşmânı siyeh-mest-i sitem kâkülü pür-ham Ebrûlan pür-çin Benzer ki bu dildâr-ı cefakâr senindir Bî-şüphe Nedimâ		Müstez at		Müstezad
24b	Beliğ	'Arz eyler ise büyü visâlün saña dekdür Bilmez misin ol gonca-dehâmı ne çiçekdür		Beyit		Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ülün	
24b	Nev'î	Şarâb-ı 'ışk ile 'âşıkdan evvel kendü mest olsa Mahabbet kadrini bilse güzel 'âşık-perest olsa		Beyit		Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
25a	Yahyâ	Mestâne nigehe beni bir kec-küleli-i mest Mest eyledi te'sir idermiş nigehe-i mest	Yahyâ ne aceb nâz şarâbına düşünmüş Ol gamze-i mahmûr o çeşm-i siyeh-i mest	5 Beyit	Gazel	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
25a	Cevri	...la'lin ki cism ü cân getirir Dillere zevk-i câvidan getirir	Vasf-ı la'linde nice sohbeti Tab' Cevriye kûd-siyân getirir	7 Beyit	Gazel		
25a	Nailî	Sayd eder bin dili bir dâm ile zülf-i siyehün Düşürür bir dili bin dâma şikenc-i külehün	Çin-i ebrûy-ı 'itşbun ki nevâzişler eder Hün-behây-ı dilidür Nâ'ilî -i bigünehün	5 Beyit	Gazel	Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	
25a	Nef'î	Gamze dildüz olıcak nâz u tegâfûl ne belâ Dilde sabr olmayıcak nâza tahammül ne belâ	Aşıkâ nâlesi eğlence yeter ey Nefî Nağme-i dilkeş için minnet-i bülbül ne belâ	5 Beyit	Gazel	Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	
25a	Sabri	Evvel senin dile sûz-ı dilimden haber eyle Ey âh hazinim eser eyle eser eyle	Endişe-i kufıl der ümmîdir ko Sabri Meftahım .. âh seher eyle	7 Beyit	Gazel		
25b	Yahyâ	Bir dil ki karâr eyleye zülf-i siyehünde Asüdedür ol sâye-i tarf-ı külehünde Bin cân ile âşık nice olmaz sana kurbân Bin mürdeye cân virmek olur bir nigeheünde Yâ dâmenünün yâ ser-i zülfün eseridür Bu büyü dil-âvîz ki var hâk-i rehünde		3 Beyit		Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fa'ülün	
25b	Sâbit	Sunarsa bu dil-i pür-hûn mey ile câm saña		Beyit		Mefâ'ilün	

		Gönüllentür gibi alma budur recâm saña				Fe' ilâtün Mefâ'ilün Fe' ilün	
25b	Sâbit	El salduğunda mirvaha gibi hevâ imiş Yok dest-i da'vetünde beğüm şemme-i vefâ		1 Beyit		Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
25b	Sâbit	Mâye-i kibrî-i ahmer cur'a-i meydür baña Her habâb-ı sâganı bir efser-i Keydür baña Şem'i süzân-ı hakikatle hidâyet eyleyüp Bu makâmı gösteren meyhânedeydür baña		2 Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
25b	Sâbit	A zâhid âlem-i nûr ü tehâretten sunulmuşdur Baña minâ-yı rûh-efzâ saña ibrik-i istincâ		Beyit			
25b	Sâbit	Debiristâne almak sa'y ider ol tıflı rûz u şeb Okutsun kendüyi divâne olmuş hâce-i mekteb	N'ola la'l-i müzâb-ı rûhı efrâj eylese Sâbit Leb-i sâkı müheyyâ itdi yâkûtdan kâleb	5 Beyit	Gazel	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
25b	Sâbit	Alup âgûş-ı merâma yâri râm itmek güc Yârsız azm-ı temâşâ-yı merâm itmek de güc	Sâbitâ dildâre çok yâr oldığıçün n'eylesün Cümleñün itmâm-ı kârın iltizâm itmek de güc	5 Beyit	Gazel	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
26a	Sâbit	Bezm-i meyde iki câm içse o gül-gonca-mizâc Rengden reñge girer gülleri mânend-i zücâc	Derdi sevdâ-yı mürekkebden imiş mihberenüñ Vâfir ağzın aradum Sâbit idüp istimzâc	5 Beyit	Gazel	Fe' ilâtün Fe' ilâtün Fe' ilâtün Fe' ilün	
26a	Sâbit	Dahi humâr-ı şebâneyle der-fırâş yatur Yatakda avlıyalum ol gazâlî taş yatur		Beyit		Mefâ'ilün Fe' ilâtün Mefâ'ilün Fe' ilün	
26a	Sâbit	Perî-nazarları teshîrde tekellûf ider Cenâb-ı şeyhe sözüñ yok güzel tasarruf ider	Suhen-şinâs bilür kadr-i dânişi Sâbit Sözünde şâir-i sâhir niçün tassaluf ider	5 Beyit	Gazel	Mefâ'ilün Fe' ilâtün Mefâ'ilün Fe' ilün	
26a	Sâbit	Bir yâr için ağyâra tevellâ ne belâdur Bir sıhhat için derde müdâvâ ne belâdur	Sâbit bize entâsı hisâb üzre virürler Bir müft soluk yok ya bu gavga ne belâdur	7 Beyit	Gazel	Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fa'ülün	
26a	Sâbit	Turrañ Boğaz Yakasına düşmüş karasıdur Sineñ gümüş didükleri şehriñ kazasıdur	Sâbit hasıra dönse de endâmı zâhidün Ol mâsivâ firiftenün bûriyâsıdur	7 Beyit	Gazel	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
26a	Sâbit	Görüp galtide tâc-ı şeyhi bir peymâne sanmışlar Ridâsın pîşkîr-i sofrâ-ı mey-hâne sanmışlar Mübârek subhasıyla cübbe-i sûrah sûrahın Şikâr-ı tâirân-ı hüsne dâm ü dâne sanmışlar		2 Beyit		Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
26b	Sâbit	Gözden bu hâk-râhını maksûd sürmedür Çeşm-i mukahhali nazarından düşürmedür		1 Beyit		Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
26b	Sâbit	Pergâr-ı sun'un evveli ahir değül midür Asâr-ı münkinât devâir değül midür	Sürettedür taaddüd-i emvâc Sâbitâ Ma'nâ-yı bahr-ı vahdete bak bir değül midür	7 Beyit	Gazel	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
26b	Sâbit	Subhadan mest-i mey-i gaffetde hâlet gelmez Hebbeden müdmin-i mahmûra şetâteret gelmez Ağlamış çihreli sofî-i abûsü'l-vechün Rüyına cennete de girse beşâset gelmez		2 Beyit		Fe' ilâtün Fe' ilâtün Fe' ilâtün Fe' ilün	
26b	Sâbit	Kadd ü kamet virdi ol serve kıyâmet gösteriş Dilrübâyı şöyle gösterse kıyâfet gösteriş Sâatün geldi dimekdür âşık-ı dil-hasteye Sinesin açup nezâketle o sâet gösteriş		2 Beyit		Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
26b	Sâbit	Ağlayup dil-haste sızlar yâre Allâh aşkına	Sâlim-i sihr-âferin-i nazma	7 Beyit	Gazel	Fâ'ilâtün	

		Merhem ister zahmına biçâre Allâh aşkına	peyrevlik muhâl Virme zahmet Sâbitâ ben zâra Allâh aşkına			Fâ'îlâtün Fâ'îlâtün Fâ'îlün	
26b	Sâbit	Zeyn oldı nukl-ı büse bu şeb hân-ı vuslata Şamuñ şeker hazinesi baş urdı devlete Hasma basılma da yine kalkar gayûr olan Bak hâci yatmaz itdüğü merdâne gayrete		2 Beyit		Mef'ûlü Fâ'îlâtü Mefâ'îlü Fâ'îlün	
26b	Sâbit	Nüşan maraz-ı kalbe ilâc eylemedi hiç Ey şeyh-i kerâmât-furûş ez de suyun iç		Ebyât		Mef'ûlü Mefâ'îlü Mefâ'îlü Fe'ûlün	
26b	Sâbit	Güftârda gelüp feyz-i mey-i nâb ile humlar Bir şenliği var mey-kedenün küb kübe söyler		Ebyât		Mef'ûlü Mefâ'îlü Mefâ'îlü Fe'ûlün	
26b	Sâbit	Birin alduk dahi bir büseye ikdâm iderüz Biz de bu akl ile yılda iki bayrâm iderüz		Ebyât		Fe'îlâtün Fe'îlâtün Fe'îlâtün Fe'îlün	
26b	Sâbit	Aşık ucuz düşürdi işin yâr-i cânınun Harcı içinden olmak ile çintiyânunun		Ebyât		Mef'ûlü Fâ'îlâtü Mefâ'îlü Fâ'îlün	
27a	Sâbit	Meftûni olmasaydı zemîn ü zemânınun Nakşın çıkarmaz idi gören çintiyânınun		Ebyât		Mef'ûlü Fâ'îlâtü Mefâ'îlü Fâ'îlün	
27a	Sâbit	Hâci da subha dek turur ol âsitânede Bî-çâre hâci yatmaza döndi miyânede		Ebyât		Mef'ûlü Fâ'îlâtü Mefâ'îlü Fâ'îlün	
27a	Sâbit	Efendi şive ile nâzi itme az baña Vüfûr-ı nâz saña yakışur niyâz baña	Tarîk-i nâdire-sencide Sâbitâ besdür Bu tâze vâdi-i Pâkîze imtiyâz baña	5 Beyit	Gazel	Mefâ'îlün Fe'îlâtün Mefâ'îlün Fe'îlün	103
27a	Sâbit	İtme nâvek-zede-i çeşme-i sitem-kâra ilâc Ey çiğir-pâre kabûl eylemez ol yâra ilâc	Tatlı merhemle gelür Sâbite la'l-i cânân Yürî sen kendüne ey haste-gönül ara ilâc	5 Beyit	Gazel	Fe'îlâtün Fe'îlâtün Fe'îlâtün Fe'îlün	
27a	Sâbit	Şeyhi âşüfte idüp ney-zen-i âlüfte-mizâc Döndi mızrâb-ı kudüm ü neye misvâk ile tâc	Sıkdırup mu'sıra-ı mihbereye kilk-i teri Eyle Sâbit bize bir Âb-ı Hayât istihrâc	5 Beyit	Gazel	Fe'îlâtün Fe'îlâtün Fe'îlâtün Fe'îlün	
27a	Sâbit	Bülbüli itmeğe yüz kahr ile gülşende red Gül-i sad-berg konur vefk-i cefâ sad-der-sad Cebr-i şirini yiyüp aşık ider hamd ü senâ Hisse yok mı o söğüşden bize bir pâre meded		2 Beyit		Fe'îlâtün Fe'îlâtün Fe'îlâtün Fe'îlün	
27a	Ferid	Hem-râz gerek himmet-i erbâb mekârım Yohsa keşi taklid eyle sâhib-i kerem olmaz		Beyit			
27a	Ulvî	Hümâ-veş yüksek uçar şeh-süvârüm baña meyl itmez Dirîğ ol kadd-i tûbâya elüm irmez gücüm yitmez		Beyit			
27a	Hâyâli	Yarım havâyı su gibi ben ana mâyilin Ol âteşi-mizâc durur ben de sâkiyem		Beyit	Gazel	Mef'ûlü Fâ'îlâtün Mef'ûlü Fâ'îlâtün	
27a	Fevri	Bi-temiz yüreğim yâreler işler ... Sabr eyleyelim çare nedir bitmez işler...		Beyit			
27b	Rahmî	Gülşende geyüp efser-i şâhâne karanfûl Baş egmedi tâc-ı ser-i hâkâna karanfûl	Hâk-i rehüne tuhfe diyü kılmaga isâr Yâkût koya hokka-i mercâna karanfûl	29 Beyit	Kasîde	Mef'ûlü Mefâ'îlü Mefâ'îlü Fe'ûlün	
28a	Nâbî	Kebab-âsa belâ bezminde gördüm kalb-ı uşşâkı Muhâlif devr elinden bir dem ağlar bir zaman anlar		Beyit			
28a	?	Açtım matah râzımı bir terzi şühuna Çok ölçtü biçti gördüğü çıkmaz teyelledi		Beyit			

28a	Sâmi	Temiz-i nik ü bed 'ayn-i zarardur hurde-binâna Bu dikkat cismini sûrâh sûrâh itdi gırbâlûñ		Beyit		Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
28a	Nâbi	'Uluv isterseñ ol fevvâre-i âb âteşin olma Fişek nâ-bûd olur şiddetle bâlâya su'ûdından		Beyit		Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
28a	Kâmi	Çokdur ey ser-mâye-i 'ömrüm cemâlûñ seyr ider Reşküm oldur dîde-i ahel yek-in-yek hayr ider		Müfret		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
28a	?	Âhirde bir yemin verir etsün ihtiraz Arpa-emîni hâsılı göstermesin bir cevâz		Beyit			
28a	?	Kısmet edecek akl u dîl u câmi güzeller Gönlüm sana düştü benim ey ruh u musavver		Beyit			
28a	Bâki	Ferâgat güzel sevmeden tevbe meymen Zehî re'y-i bâtil zehî fikr-i fâsîd		Beyit		Fâ'ülün Fâ'ülün Fâ'ülün Fâ'ülün	
28b	?	Didim ol gerden kâfrin üzre ben midir hâli Didi evvel bir harâmı jengidir dâim bu namaz bekler		Beyit			
28b	?	Hâl-i meşkin ile ol kâkül ü perçin arasa Karbân-ı dil uşşaka harami dırrasa		Beyit			
28b	?	Habda yârı görüp busesin almak diledim Bir habeş-i benler imiş ben onu hâli sandım		Beyit			
28b	?	Hâli anber sanma ey dil arz-i dildârda Huba varmış bir... mahubdur gülzârda		Beyit			
28b	?	Hâli siyah sanırdım o nazın izarda Kalmış nigâh merdem çeşmin mükerriri		Beyit			
28b	Kâmi	Men' itmez imiş mîve-i bâğın yemesinden Ter düşmesin ol şûh sakın öp memesinden		Matla			
28b	?	Nice takfir edesin derdim gâyet çoktur Hâme ...o kadar kuvvet bâzu yoktur		Beyit			
28b	?	Bizi yâd etmeyip bigânelerle ateşna oldun Nedir bunca cedâliklar kadim-i ateşnâlarına		Beyit			
28b	Niyâzi	Gül gibi gönlün içre şevkle her mihrûnun Ne güzel meşrebli varsa kıymî gülgünün		Beyit			
28b	?	K'es-e kes nice zehrin çekelim gerdinin Getir ayağın sun sâki mey-i gülgünün		Beyit			
28b	?	İtmez kerim olanlar bâb-ı recâyı mesdûd Kılmaz rahîm olanlar ehl-i niyâzi merdûd İtse nûr u Süleymân ...kelamın asğa Mahmud olanın olur mecmû fi'l mahmud			Kıt'a		Kıt'a
28b	?	Ey zecr melâmet...üftâde-i uşşakı Erbâb-ı harâbata dîn sîm üzeri yok Şimdi su gibi harcanırız sîm-i sirişki İlâhi şükür ü mansıb 'aşkın gelürür çok			Kıt'a		Kıt'a
28b	Bâki	Ayîne gibi her kese yüz virmesün ol mâh Bir bagrı yanuk 'âşıkun ugrar nefesine		Beyit			
28b	Bâki	Key sakın mensubuna eflâk lu'bet-bâzına Mât eder bir gün seni renc gösterir açmazına		Beyit			
28b	?	Saydık hâlin reh üstüne kör olmuş nâzına Âşıkın ruhun olur bir lu'la açmazına		Beyit			
28b	?	Terâne etti nihâna olma izârın nâzına Geldi uşşaka görünmez bir bela açmazına		Beyit			
29a	Yahyâ	Tevekküldür fakirün kıblegâhı Kanâ'at hod hemân altun olukdur				Mefâ'ilün Mefâ'ilün Fâ'ülün	
29a	'Ulvî	Kimseye sayd almamışdur dahî el vahşi gâzârı Âdemilik resmini bilmez perî-zâdum benüm		Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
29a	Hâletî	Getür âyîne-i 'âlem-nümâ-yı câm-ı sahbâyı Benüm de sâkiyâ görsün gözüm bir pâre dünyâyı		Beyit		Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
29a	?	Şerh-i miftaha varınca okudu nice kitab				Kıt'a	

		Varmayınca der meyhaneye feth olmadı bâb Fenn-i aşkın kitabın sūfî mutavvel etme Muhtasardır yazılan mestle aşıkça cevâb					
29a	?	Suyu bardakta demişler ...kağıtda Bizden evvel bu cihânı seyr etdi ehl-i vakıf Aksim berri koyub bahr-ı hevasında yelin Bu âli ise anın aklına idrâkına.....			Kit'a		Der Hakk-ı Sefir-i Derya
29a	?	Şi'ir hayâlini defter edecek dest kaza Mahv u isbatla pir etdi nice afâki Kazıdı nice yanılmış dîv bu zıkrine Bâkiye edib işâret dedi el-bâki		2 Beyit	Medhiye		Der-Medh Bâki
29a	?	Başım üstünde döker men yürür ...çerağ gibi Ben nice fikr-i dakik ile cihânda okunam		Beyit			
29a	Ulvi'	Bir aceb dar-ı şifâdır mey-geda Var ise baş ağrın ser-hoş gelir		Beyit			
29a	Râğıb	Âb-u hâkindedir âsâr-ı ferah mey-kedenûn Kim ki endûh ile 'azm itse meserretle döner		Beyit		Fâ'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	
29a	?	Damende yağmur barân-ı ihsân Letâfet sebz-zârı taze olmaz Efendi lutf et ölçüp biçmeyi koy Metâ' himmet endâze olmaz			Kit'a		
29a	Ulvi'	Bir fikiri on sekiz bin âleme sultan eder Sâki bir ehl-i mirzat var mıdır sâğır gibi		Beyit			
29a	Fahri	Cemâl mushafında tıfl-ı eşk çeşmin ey dilber Okurlar maksat aşkda daim su gibi ezber		Beyit			
29b	Bâki	Cihânun göflin aldı evc-i istignâda bir meh-rû 'Aceb mi çıksa her yirden sipihre na're-i yâ Hû		Beyit			
29b	Ümîdî	Gam kebâb eyledi sâkî cigeri döne döne Demidür nûş idelüm câm-ı zeri döne döne	Ey Ümîdî yine çevgân-ı ser-i zülfüyile Kıldı ser-geşte o meh kûy-ı seri döne döne	6 Beyit	Gazel	Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	105
29a	'Alî	Hurşîd gibi gerçeğe hüsnün kemalde Ey âfîtab çehre-i zevâlikde öyle bil		Beyit			
29b	Sâhib	Hatâdur intihâb-ı cây-ı büse rûy-ı dil-berde Dilâ sahn-ı harîm-i ka'bede mihrâbı neylersin		Beyit		Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
29b	Sâhib	Zamân ile biri sehvâ leb-i dil-dâre beñzetmiş Henüz ol lezzetün âsârındur şekerde kalmışdur		Beyit		Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
29b	Sâbit	Renciş-i hâtıra arz eyle şifâ niyyetine Derdini söylemeyen hasteye timâr olmaz		Beyit	Medhiye		
29b	Şehrî	Zahm olsun der isen tîr-i kazada mahluk Düşmana hiç müdârâ gibi şimşir olmaz		Beyit			
29b	Nedim	Sinede bir lahza ârâm eyle gel cânım gibi Geçme ey rûh-ı revan 'ömr-i şitâbanım gibi		Beyit			
29b	Nedim	Seyret beyaz fesde o zülf-i mu'anberi Şeb-büyu gör ki berk-i semenden kabâsı var		Beyit			
29b	Rahmî	Kârın altun eyler ise şubat-ı erbânın Mihnet...sabr eyle olur zer mu'teber		Beyit			
29b	Rahmî	Senin zülf ü ham-enduhumla demek var ise ey yâr Benim de halka halka derd-i âhımdan kemendim var		Beyit			
29b	Nâbî	Lutf ile hâsed-i bed-h'âha nedâmet gelmez Telh olan mîveye sükkerle halâvet gelmez		Beyit		Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	
29b	Ahmet Paşa	Çin-i zülfün miske benzettim hatâsın bilmedim Key perişân söyledim bu yüz karasın bilmedim		Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
29b	Seni'	Delinmiş yüreğine yek be-gâyet yufkadır		Beyit			

		bağırsa Kim eğri bak derd ile ider feryâd u figâm				
29b	Ferid	Afitâb-ı hüsne olma gurre ey sâhib-i cemâl Her kemalin zîra vardır âhîrinde bir zevâlî		Beyit		
29b	Garîbi	Dedim ki derd-i hecr-i dilin çâresi nedir Dedi tabîb-i vuslat eşke çâre sinedir		Beyit		
30a	?	Dağ' -i gâmdır ser-â-ser göz açup kılsa nazar Hatt-ı mushaf rûy-dilber seyr-i gülşen hû bir âb		Beyit		
30a	Ümîdî	Râz-ı aşkı ne bilür bülbül-i zâr Halkuñ uçurmasıdır ey gül-i ter		Beyit	Gazel	Fe'îlâtün Fe'îlâtün Fe'îlün
30a	S?	Sırrımı fâş eyledi ol nokta nokta haller Kumda oynasun beyim şimden gerü remmaller		Beyit		
30a	Reff?	Zülfün esrar oldu dil-i mübtelâyı gör Bağlandı kaldı bir kıl-i miskin gedâyı gör		Beyit		
30a	S?	Zülfün altında 'ar kerîz oldu sanma arsızın Dostum nazanlığındandır buluttan nem kapâr		Beyit		
30a	Vecdî	Ne niyâza mütehammil ne recâdan mahzûz O perîye nice söz söyleşün âdem ne disün Her kişî dil-berinün lutfinı vâsf itdükde Ey cefâ-cû dil-i bî-çâre-i pür-gam ne disün		2 Beyit		Fe'îlâtün Fe'îlâtün Fe'îlâtün Fe'îlün
30a	Sâbit	Yârî ağıyâr-ı füsûn-sâza getürdüp bezme O perî-tal'atı şeytân ile teshîr idelüm		Beyit		Fe'îlâtün Fe'îlâtün Fe'îlâtün Fe'îlün
30a	Enis Efendi	Tokunsun tek hemân lâ'l-i nemek-rîziñ leb-i câma Katarsañ bâde-i nâba nemek kat kat helâl olsun		Beyit		
30a	Neylî	Serin virnekle kuhsâr-ı belâda tîşe-i 'ışka Mahabbet ehline Ferhâd anıñçün server olmuşdır		Beyit		Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün
30a	Neylî	Fürûg-ı câh-ı haşmet devlet erbâbında 'irfânsız Nazîridir o hüsn-i tâbdârîñ kim ola ansız		Beyit		Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün
30b	Neylî	Vesah-şûy-ı günâh oldıkca tevbe mi olur mâni' Komaz hâsiyyetin icrâya âb-ı telh sâbûnuñ		Beyit		Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün
30a	Neylî	Ne taze taze günâhlar ettim âlemde Vebâli boynuna olsun bıçaklı altunun		Beyit		
30b	Neylî	Ân-ı meydîr şûle veren âriz gülgünde dedim Dedi ol muğbeçe-i yâre fûrûş-andır yâ		Beyit		
	Neylî	Bir mevlevî dildâre olub âşık-ı sâdik Hâlim diyecek döndü dedim böyle mey-i âşık		Beyit		
30b	Fıtnat	Tevekkül bâdbânın kıl güşâde fülk-i ihlâsa Eser bahr-i emelde bir müsâ'id rûzgâr elbet		Beyit		Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün
30b	Bâkî	Şol bir haber ki andan ire bûy-ı vasl-ı yâr Yigdür dimâg-ı 'âşıkâ bâd-ı bahardan		Beyit		Mef'ûlü Fâ'îlâtü Mefâ'îlü Fâ'îlün
30b	Emri	Sana neyler ne hâletler bağışlar gör hele cânâ Kavlık tut uşşaka sadâ-yı nâli neylersin		Beyit		
30b	?	Sana kim der ki ey nahl-bendim serve benzersin O bir âlûde dâmensin nihâl-nâz perversin		Beyit		
30b	Figânî	Şemîm-i kâkülün añmış nesîm gülşende Demiş ki sünbûle sende emânet olsun bû		Beyit	Gazel	Mefâ'îlün Fe'îlâtün Mefâ'îlün Fe'îlün
30b	Bâkî	Şarâb-ı bezm-i gam zevki na-merdine vezir etti Anın keyfiyyetin benden suâl ettin fikir etti		Beyit		
30b	Zeyneb Hatun	Dağıtma aklını âşıkların olma perişân hâl Meded ey kâkül dilber kerem kıl şamna çıkma		Beyit		
30b	'Ulvî	Tatlusun vir bâdenün didikçe pîr meyüñden Acı acı dil virüben ekşi sûret gösterür		Beyit		Fâ'îlâtün Fe'îlâtün Fe'îlâtün Fe'îlün
30b	'Ulvî	Zulmetde yatur haste gönül bî-kes ü tenhâ Pervâneni ey şem'-i şeb-istânun unutma		Beyit		Mef'ûlü Mefâ'îlü

						Mefâ'ilü Fa'ülün	
30b	Bâki	Gark ider 'âlemleri bir katre âb-i magfîret Var kıyâs it vüs'at-i deryâ-yı rahmet neydügin		Beyit			
30b	'Ulvî	Gabgab-i sîminden almaga sulu şeftâlüler Döndi leymuna yüzün geçdi günüm eyva ile		Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
31a	?	Satar esrâr iyde perçemine şeb-i târ gibi İşi başa eylemiş gönül dildâr gibi		Beyit			
31a	?	Hubda gördü gözüm âlem-i vashı uyanıb Şol kadar ağladığım kabul ta'bir değil		Beyit			
31a	Bâkî	İsterse n'ola haste gönül yâre sarılmak Mecrûh olcağ lâzım olur yara sarılmak		Beyit			
31a	Nefî	Olduk esîr-i nîm-nigâh-ı tegâfûlün Bir kayda dahi düşmeyelim çözme kâkülün		Nazm		Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
31a	Vecdî	Bu hüsn ile insâna yakın olmasını gör Pek az bulunur böyle perî âdeme benzer		Beyit		Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ülün	
31a	Bâki	Komayup lâle sıfat elden ayığı bir dem Mest olup gonca-sıfat çâk-ı giribân idelüm		Beyit			
31a	Sehi Bey	Gün gibi yüksekden uçar varsa küy-ı yâra su Yârdan uçar gör iner bir gün ol bî-çâre su		Beyit		Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
31a	Bâki		Mestâne soydı o mehi Bâkî geçen gice Nâzûkluk ile çözdü mukaddem kuşagını	Beyit			
33a	Asım	Ne gam dil feyz-yâb olmasa dehrîñ agniyâsından Ki yegdir 'ârife âzâdelik minnet belâsından	Kenârñ sâde-dil meh-rûsu yegdir ülfete 'Asım Stanbul şehriñiñ âlûfte-meşreb bî- vefâsından	5 Beyit	Gazel	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
32a	Nefî	Bezm-i hayâle nağme-i şehnâzdır sözüm Hüsn-i edâya gamze-i gammâzdır sözüm	Nefî ne söz edâsına Urfî vü Hâfızın Ammâ benim ser-âmed ü mümtâzdır sözüm	9 Beyit	Gazel	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	107
33b	Bâki	Ne hengâm-ı safâ-yı 'işret-i mül gibi bir dem var Ne sâz-ı mutribâsâ cân-fezây-ı mürde-i gam var Ne mânend-i hayâl-i yâr bezm-i dilde mahrem var Ne câm-ı bâde-i gül-gûna beñzer yâr-ı hem- dem var Ne sadr-ı gûşe-i mey-hâne gibi cây-ı hurrem var			Muha mmes	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
33b	Bâki	Leb-i mey-gûn-ı sâkî yâdına cûş eyleyüp ey dil Ciger hün-âbesin demdür olursam nüş idüp kanzil Gerekmey 'akla yâr olmak hârâbat ehli ve'l-hâsıl Beni 'ayb eylemeñ dâ'im olursam mest-i lâ-ya' kil Ki bî-hûş olmasam âsüde kılmaz bende bir gam var			Muha mmes	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
33b	Bâki	Beni ol kaşı ya ger atmasa yâbâna tîrâsâ Kesilmezdim yanından bir nazar hançer gibi kat'â Dem-i fûrkat degüldür kavli-i muhtâr-ı ulü'l-ârâ Gam-ı hicrânda hâlet var dimişler ehl-i derd ammâ Mülâyim dil-ber-i şûhuñ dem-i vaslında 'âlem var			Muha mmes	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
33b	Bâki	Görem diyü seni a' yân-ı erbâb-ı nazar her gün Kapuñdan halka-i der gibi gitmez çeşm-i ter her gün Tolanur peyk-i âhum küyuñı şâm u seher her gün Ruhüñ bâğın rakîb-i dîv-sîret seyr ider her gün Yüzüñi göremez yıllarca ammâ bunda âdem var			Muha mmes	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
33b	Bâki	Sıyup seng-i havâdis yine câm-ı bezm-i ' uşşâkî Elin çekse kadeh suñmaktan erbâb-ı dile sâkî Perişân olsa cümle defter-i eş 'ârûñ evrâkî Safâ-yı safvet-i tab' un yiter eglence ey Bâkî			Muha mmes	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	

		Bi-hamdi'llâh ne gam yirsin elüfde sâgar-ı Cem var					
34a	Belîğ	Sâkî getir ki devr ide ol câm-ı âfîtab Âsâr-ı feyze kâbil ola bezm-i mah-tâb	İtdikçe neş'e dide-i kâlbe müsâ'ade Cânân-ı cânı eyleye 'âşık müşâhade	5 Beyit	Terkîbi bent	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
34a	Belîğ	Sâkî humâr kesdi emânüm piyale Âzâd eyle bendeñi gamdan sevâba gir	Bezm-i fenâdan ayağı çünkü çeküp gidem Nüş-ı şarâb-ı 'Adn ile def'-i humâr idem	5 Beyit	Terkîbi bent	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
34a	Belîğ	Sâkî şarabı eyleme alûde sâf ola Emvâc- rûz-ı neş'e ile dil-şikâf ola	Uğratma bezme münkir-i 'aşkı kesel gelür Virme şarabı kibrine anuñ haleb gelür	5 Beyit	Terkîbi bent	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
34a	Belîğ	Sâkî fûrûğ-ı bade ile gel ayak ayak Zulmet-serây-ı hâtır-ı virane şem'a yak	Târîk olursa çeşm-i dile gûşe-i meğâk Gülzâr-ı 'Addne pencere aç ola tâbnâk	5 Beyit	Terkîbi bent	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
34a	Belîğ	Sâkî tegafül eyleme mey sun ki mest olam Hem-hâl-i mest-i bade-i bezm-i elest olam	Tâk oldı tâkatüm çekemem bâr-ı mihneti Gönder ilâhî bendene bir ehl-i himmeti	5 Beyit	Terkîbi bent	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
34a	Belîğ	Sâkî seza mîdur kala mey-hâne teng ü târ Kurbânüñ oldıgum kanı ol câm-ı tâbdâr	Merdâne-i cünbiş eyleyerek şîr-i mest olam Şâyed ola ki menzil-i maksûde yol bulam	5 Beyit	Terkîbi bent	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
34b	Belîğ	Sâkî cihanda hürmet iderler şarabına Bu köhne pîr-i müflise mey vir sevâbına	Bahr-ı sefide geldi kim oldı yem-i siyah 'Afv-ı Hüdâya nisbet ile böyledir günâh	5 Beyit	Terkîbi bent	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
34b	Belîğ	Sâkî şarâb-ı nâb ile leb-rizdir kedü Zinhâr boş bulınma tehî kâlmasun sebû	Bu tengnâda müflis iken kâm-rân ide Mürgân-ı kuds ile beni hem- âşiyân ide	5 Beyit	Terkîbi bent	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	108
34b	Belîğ	Sâkî getir şarabı ki def'-i humâr idem Hengâm-ı didi 'işret-i evvel-bahâr idem	Min-ba'd bûs-ı gâbgâb-ı sâkî kadeh be-kef Nakd-i hayâtı eylemeyem yok yere telef	5 Beyit	Terkîbi bent	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
34b	Belîğ	Sâkî seza mı hem içe hem dahil ide müdâm Olsun ilâhî zâhid-i nân-kûra mey harâm	Dünya-yı bî-sebâta kâpılma vefası yok Bir köhne zendür ehline anuñ cefâsı çok	5 Beyit	Terkîbi bent	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
34b	Belîğ	Sâkî mey ile 'akd-i mahabbet cedâd olur Lâf-ı vefâda her bir ehlibâ ferid olur	Ahbâb-ı nükte-pervere dâ'im budur sözüm Sevmem vefası olmayanı görmesün gözüm	5 Beyit	Terkîbi bent	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
34b	Belîğ	Sâkî düşer mi meclis-i 'işretde gam yimek Derdün var ise sinede gam çekme şişe çek	Lâyık mı âh idüp feleğe bir iş itmeyem Dâ'im muhalif itdüğü kavli işitmeyem	5 Beyit	Terkîbi bent	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
34b	Belîğ	Sâkî ta'allül eyleme gel yohsa humda şey Besdür lebûñle hâl-i ruhun bezme nukl ü mey	Olsun fidâ-yı şâhid ü mey cümle akçe pul Kurtul cihanda vesveseden mest-i bî-hod ol	5 Beyit	Terkîbi bent	Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün	
35a	Nedim	Tahammül mülkünü yıkdın Hülâgü Han mısın kâfir Aman dünyâyı yakdın âteş-i süzan mısın kâfir	Nedim -i zârı bir kâfir esir etmiş işitmişdim Sen ol cellâd-ı din düşmen-i iman mısın kâfir	8 Beyit	Gazel		
49a- 53b	Vehbî	Mü'eyyed eylemiş Mevlâ mülük-i Âl-i 'Osman'ı Edip tevfiğe mazhar ol mu'allâ nesl-i zî-şanı	Hemân evvel bakışda 'akl u hüşum aldı âh Vehbî Ne sihr etdi yine bilmem nigâh-ı	155 Beyit	Kasîde	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	

			çeşm-i fettânî			Mefâ'ilün	
56b	Kânî	‘Âlem kaldırsa bir yerde kaçan sultân-ı bi’smillah Olur lâhûtîyân ârâyiş-i dîvân-ı bi’smillah Sırât-ı müstakîmî aña hatt-ı istivâsından Varur Allaha togrı menhec-i âsân-ı bi’smillah		2 Beyit	Besmel e-i Şerif	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	Besmele-i Şerif
57b	Pertev	Sakın gezme zarar kasdıyla halka sin sin ol sin sin Ki zirâ eylemez âzürde ‘akrepler dahî cinsin Eger cân incidürsin cinsin insândan degül cinsin Velî ister iseñ insân-ı kâmil şânuña densin Ne sen bir kimseden incin ne senden kimse incinsin		Bend	Muha mmes	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
57b	Pertev	Ne şûm et bülbülün derdin, ne nevk-i hârdan incin Ne gayrun yârîne meyl eyle ne agyârdan incin Ne sen bir kimseden âh al ne âh u zârdan incin Ne halkuñ gayrına sa’y eyle ne gaddârdan incin Ne sen bir kimseden incin ne senden kimse incinsin		Bend	Muha mmes	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
57b	Pertev	Hemân her şahs-ı nâ-dân ile bir yerde olup bitme Uyup zemmâm u bed-gûyâ mesâvî bahsine gıtme Görüp görmezlenüp tergeç ‘uyûb-ı halkı fâş etme Senûñ de incinür kalbûñ kulûb-i nâsı incitme Ne sen bir kimseden incin ne senden kimse incinsin		Bend	Muha mmes	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
57b	Pertev	Cihâna î‘ tibâr etme olursañ da cihân-dîde Sülûk-i râh-ı âmîzişden eyle dâmenûñ çide Çekil künc-i ferâg-ı vahdete budur pesendîde Ne sen rencide ol senden ne olsun kimse rencide Ne sen bir kimseden incin ne senden kimse incinsin		Bend	Muha mmes	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
57b	Pertev	Benî nev‘ -i beşerden çün gerek mülhid gerek mü'min Gerek sâlih gerek tâlih gerek sûfî gerek müdmîn Ne iseñ hüsn-i halka verziş eyle rûtbe-i mümkîn Hele bu mısra‘ ı Pertev ferâmûş eyleme lâkin Ne sen bir kimseden incin ne senden kimse incinsin		Bend	Muha mmes	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
59a	?	Sen seni görsen seni Sana gerekse sen seni	Zamân ahir zamândır Kimse eylemesin seni	10 Beyit			
72a	Nebîl	Kadd-i bâlâsı yine mücid-i refâtâr olsun Servler reşk iderek sûret-i dîvâr olsun	Tâb-ı didârî kebâb itdi Nebîl -i zârı Meded ol zülfi siyeh perde-i ruhsâr olsun	5 Beyit	Gazel	Fâ'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	
73b	Nedîm	Aşka düşdüm cân u dil müft-i cüvânân oldu hep Sabr u tâkat masraf-ı çâk-ı girîbân oldu hep	Sen demişsin kim kimin derdiyle giryândır Nedîm Hep mürüvetsiz senin derdinle giryân oldu hep	7 Beyit	Gazel	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	
73b	Nebîl	Yatmışdı fîrâş-ı nâz içinde Efsâne didim niyâz içinde	Bir hâl ki oldı hâba vardı Hem zevk hem ihtirâz içinde		Kıt'a	Mef'ûlû Mefâ'ilün Fe'ûlün	
74a	Bâkî	Zahm-ı sînemden okuñ pârelerin hep alma Tursun Allâhı severseñi hele bir pâre meded		Beyit		Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	
74a	Bâkî		Güzeller mihrî-bân olmaz dimek yañlışdur ey Bâkî Olur va'llâhî bi'llâhî hemân yalvarı görsünler	Beyit		Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
76a	İbrahim Hakkı	Bu vücûdun mülki elden çıkmadan Devr-i eyyâm ol hisârı yıkmadan	Mecmau'l-bahreyn sensin aç gözün Câm-ı cemsin hiçe sayma gündüzün	9 Beyit			

79a	Nedim	Tamâm olmaz gönül aşk içre geşt-i kûy-ı cânansız Kalır tahsili nâkıs tıfl-ı hod-kâmin debistânsız	Nedîmâ bî-vücûdüz himmet-i mahdûma muhtâcız Görünmez zerre-i nâ-çizler mihr-i dırâhşansız	4 Beyit	Gazel		
79a	Nedim	Her turrasında bin şiken-i dil-rübâsı var Her bir şikenc-i turrada bin mübtelâsı var	Bilsen begim ederdî seni eşk bî-karâr Ama Nedîmin öylece bir mâcerâsı var	6 Beyit	Gazel		
79a	Nedim	Cefâ-yi tâlî'-i nâ-sâzkârı benden sor Amân amân sitem-i rûzgârı benden sor	Henüz neş'esini görmeden humâr çeker Nedîm-i dil-şode-i bî-karârı benden sor	5 Beyit	Gazel		
79b	Nedim	Biri biriyle müjgân safları gavgâya girmiştir Nîgâh-ı gamze güyâ sulh için âraya girmiştir	Bugün pek ser-firâz u şâdman gördüm Nedîmâ yı Meger kim meclis-i mahdûm-ı bî-hemtâyâ girmiştir	6 Beyit	Gazel		
79b	Nedim	Gamzeler ikbâl u şevka günde bin efsûn okur Nikbet-i endûha hattıñ tebbet-i vârun okur	İki üç harf ile peydâdır Nedîmâ râz-ı aşk Kim onu nâkıs nazarlar geh çirâ geh çün okur	6 Beyit	Gazel		
79b	Nedim	Zehr-âb çeşmesârı mı bu çeşm-i ter midir Bir sîne sûz-ı şu'le mi laht-ı ciğer midir	Nazm-ı terinde böyle güşâyış nedir Nedîm Tab'ın senin muhibb-i nesîm-i seher midir				
80a	Nedim	Hatt-ı leb divân-ı hüsne mısra'-ı bercestedir Anda güyâ kim dehânın ma'nî-i ser-bestedir	Şimdi âlemde kefi efsûsa hâcet yok Nedîm Dest-i red dest-i taleb dâ'im behem peyvestedir	5 Beyit	Gazel		
80a	Nedim	Tahammül mülkünü yıkdın Hülâgû Han mısın kâfir Amân dünyâyı yakdın âteşi sûzan mısın kâfir	Nedîm-i zârı bir kâfir esîr etmiş işitmişdim Sen ol cellâd-ı dîn düşmen-i îman mısın kâfir	8 Beyit	Gazel		
80a	Nedim	Bir cebînin bir dahî zülf-i siyeh-fâmın bilir Dil ne subhun fark eder billah ne ahşamın bilir	Bezm-i meyde nukle el sunmaz hemân ancak Nedîm Dil-berin unnâb-ı la'lin çeşm-i bādâmın bilir	7 Beyit	Gazel		
85a	Nedim	Nice leşbîh olunsun erğuvâna rûy-ı gül-günun Anun hüsnü sebük-rev rengi ammâ dâ'imâ bunun	Nedîmâ lûtf u Bâri-i musavverle olur bir gün Büt-i âmâle bir ber-geşte müjgan baht-ı vârunun	8 Beyit	Gazel		110
85b	Nedim	Hele ıyd oldu ol gül-gonca handan olduğun gördük Dimâğ-ı telh-kâmin şekeristan olduğun gördük	Bi-hamdî Huh yine kilik-i Nedîmâ -yî sühân-sâzm Gazel-perdâz-ı bezm-i sadr-ı zî-şân olduğun gördük	8 Beyit	Gazel	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	
93b	Sâbit	A gönül cur'a mıyuz ka'rı penâh eyleyelüm Yüze çık şunda habâbâne şinâh eyleyelüm	Yolumuz geldi hemân pâkça manşblardan Birine kendimiz âmâde-i râh eyleyelüm	15 Beyit	Gazel	Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	Gazel-i müzeyyel

Sonnotlar

¹ Metinde "revânî" olarak geçiyor

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Dilek YILMAZ

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazar bu makalede "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmiştir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

KENDİLİK KÜLTÜRÜ BAĞLAMINDA YAHYA KEMAL'İN ŞİİRLERİ: *KENDİ GÖK KUBBEMİZ* ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Poets of Yahya Kemal in The Context of Self Culture: An Analysis of Kendi Gök Kubbemiz



Doç. Dr. Sema ÖZHER KOÇ

Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Osmaniye, Türkiye., sozherkoc@osmaniye.edu.tr

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
19.09.2022

Kabul/Accepted:
28.11.2022

Sayfa/ Page:
111-125



Öz

Michel Foucault'ya göre kendilik inşa edilen bir şeydir ve öznenin kendini nelere dayanarak inşa ettiği yorumlanmalıdır. Özne sorusu Delfi buyrukları arasında yer alan "kendini tanı" sorusu çerçevesinde sorulurken Foucault, "kendilik kaygısı" ile "kendini tanı" ilkeleri arasında bir ilişki olduğunu fark etmiş ve kendilik kültürünü buradan hareketle oluşturmaya başlamıştır. Foucault, kendilik kaygısına ilk kez antik Yunan'da Platon'un *Sokrates'in Savunması* adlı metinde dikkat çekildiğini belirtmiş ve bu metinde Sokrates'in insanları "kendi kendiyile ilgilenme, kendine özen gösterme" konusunda uyardığını ifade etmiştir. Zaman içerisinde yazı yazma ve çeşitli notlar almayı kendilik kültürüyle ilişkilendirmiş olan Foucault, günah çıkarma gibi Hristiyanlığın bazı pratiklerinin kendiyile ilgilenmenin önüne geçtiğini belirtmiştir. Kendilik kültürünün temelde ben'in Öteki ile arasındaki sınırları belirleyip öznenin inşa sürecini ifade ettiğini söyleyebiliriz.

Bu çalışmada, ilk olarak Michel Foucault'nun kendilik kültürü ile ilgili tespitleri üzerine genel bir teorik arka plan oluşturulacak; daha sonra Yahya Kemal'in *Kendi Gök Kubbemiz* adlı kitabında yer alan şiirlerden yola çıkarak Yahya Kemal'in özne oluş sürecinde kendini üzerine inşa ettiği değerler dizgesi ortaya konmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, Ben ve Öteki, Kendilik Kültürü.

Abstract

According to Michel Foucault, the self is something that is constructed and it should be interpreted on what basis the subject constructs himself. While the subject question was asked within the framework of the "know yourself" question, which is among the Delphic commandments, Foucault realized that there is a relationship between "self-concern" and "know yourself" principles and started to create a culture of self based on this. Foucault stated that the concern for the self was first noticed in the text of Plato's Defense of Socrates in ancient Greece, and he stated that in this text, Socrates warned people about "taking care of yourself". Foucault, who has associated writing and taking various notes with self-culture over time, stated that some practices of Christianity, such as confession, prevent self-interest. We can say that the culture of the self basically defines the boundaries between the self and the Other and expresses the construction process of the subject.

In this study, firstly, a general theoretical background will be formed on Michel Foucault's determinations about self-culture; then, based on the poems in Yahya Kemal's book *Kendi Gök Kubbemiz*, the system of values on which Yahya Kemal built himself in the process of becoming a subject will be tried to be revealed.

Keywords: Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, Self and Other, Self Culture.

Atıf/Citation: KOÇ, S. Ö. (2022). Kendilik kültürü bağlamında Yahya Kemal'in şiirleri: kendi gök kubbemiz üzerine bir değerlendirme, *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(8), 111-125.

Giriş

Michel Foucault, *Collège de France*'ta kendi kurduğu *Düşünce Sistemleri Tarihi* adlı kürsüde içinde yaşadığımız hayata ışık tutması için özellikle eski metinlerden hareketle insanlığın geliştirdiği davranış ve düşünce kalıplarının izlerini sürer. Foucault, *soykütüğü* kavramıyla ifade ettiği bu sistemde üç alandan söz eder. Bunlardan birincisi hakikatle ilişkimiz bakımından kendimize ait olan alan, bu alanda kendimizi bir bilgi nesnesi olarak kurarız (*Kliniğin Doğuşu* ile *Kelimeler ve Şeyler*); ikincisi iktidarla ilişkimiz bakımından kendimize ait olan alan, bu alanda kendimizi başkaları üzerinde iktidar uygulayan özne olarak kurarız (*Gözetlemek ve Cezalandırmak*); üçüncüsü ahlakla ilişkimiz açısından kendimize ait olan alan, bu alanda kendimizi ahlaksal özne (*Cinselliğin Tarihi*) olarak kurarız. Foucault'nun üç soykütüksel alanda yaptığı bu çözümleme, temelde tarihsel süreçte öznenin çözümlenmesidir (Urhan, 2013, s. 204). Bu bağlamda öznenin kendilik ilişkisi sonrasında ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Öyleyse öncelikle Foucault'nun *kendi/kendilik* deyince ne anladığı üzerinde durmak faydalı olacaktır.

“Kendilik dönüşlü bir zamirdir, iki anlamı vardır. Auto ‘aynısı’ demektir, fakat aynı zamanda kimlik kavramı da içermektedir. Bu ikinci anlam soruyu ‘Kendilik nedir?’ şeklinden ‘Üzerinde kimliğimi bulabileceğim temel nedir?’ şekline dönüştürür” (Foucault, 2020a, s. 37). Foucault, kendilik tekniklerini analiz etmek için başlangıç noktası olarak Yunan ve Roma kültüründe büyük önem taşıyan *kendilik kaygısı* nosyonunu gösterir. Kendilik kaygısı, Latinceye *cura sui* olarak çevrilmiş *epimeleia heautou* nosyonudur. *Epimeleia heautou*, (kendilik kaygısı) kendiyile ilgilenmek, kendi için endişe duymak anlamına gelir. Özne sorusunun çok bilinen *gnothi seauton* (kendini tanı) Delfi buyruğu çerçevesinde sorulduğu uzun zamandır bilinirken Foucault, *epimeleia heautou* (kendilik kaygısı) ile *gnothi seauton* (kendini tanı) arasındaki ilişki üzerinde durur. *Gnothi seauton* (kendini tanı) ortaya çıktığında birçok defa *kendin için kaygı duy* (*epimeleia heautou*) ilkesiyle eşleştirilmiştir. Foucault'nun tespitiyle *gnothi seauton* (kendini tanı), *epimeleia heautou*'nun (kendilik kaygısı) daha genel çerçevesi içinde görünür ve “kendi kendinle ilgilenmen gerekir, kendini unutmadan gerekir, kendi kendine özen göstermen gerekir” anlamlarını taşır. Foucault, *Sokrates'in Savunması* adlı metinde Sokrates(1)'in kendini, “başkalarını kendileriyle ilgilenmeye, kendilerine özen göstermeye ve kendilerini ihmal etmemeye teşvik etmek” görevinde kişi olarak takdim ettiğine dikkati çeker (Foucault, 2019, s. 4-7). Sokrates yoldan geçenleri sorguya çekip onlara şöyle söyler: “Zenginlikleriniz, şanınız, onurlarınız için kaygılanıyorsunuz, ama ne erdeminiz, ne de ruhunuz için kaygılanıyorsunuz” (Foucault, 2020b, s. 80). “Kendine ihtimam göstermelisin” ilkesinin ilk felsefi ayrıntılandırılışı Platon tarafından yazılan *Alkibiades*(2) diyalogunda bulunur (Foucault, 2020b, s. 83). Alkibiades, Sokrates'in yönlendirmesiyle kendiliği bulmaya çalışır. “Bedeninize baktığında kendinize eğilmiş olmazsınız. Kendilik giyim kuşam, araçlar veya mülklerden oluşmaz. Bu araçlardan faydalanan bir prensipte varlığını sürdürür, bedenle değil, ruhla ilgili bir prensiptir bu. Ruhunuz konusunda kaygılanmanız gerekir, kendine eğilmenin temel faaliyeti budur” (Foucault, 2020a, s. 37). Sokrates, kaygı ile uyku arasında ilişki kurar. Foucault, *Öznenin Yorumbilgisi*’nde Sokrates’in Atinalıları eğer kendisini ölüme mahkûm ederlerse hayatlarının geri kalanını uyuyarak geçirecekleri konusunda uyardığı bilgisine yer verir (Foucault, 2019, s. 159). Dolayısıyla kendilik kaygısı ilk uyanış(3) arasındaki ilişkiye dikkat çekilmiş olur.

Kendilik hermenötiğinin ortaya çıkışını tarihsel açıdan inceleyen Foucault, dördüncü ve beşinci yüzyılda geliştirilmiş Hristiyan tinselliği ve manastır prensiplerinin(4) *kendine eğil* fikrini unutturduğunu; kendini bilmenin kendinden vazgeçmenin yolu olarak görüldüğünü ileri sürer (Foucault, 2020a, s. 33-34). Zira “Hristiyanlıkta dünyevi zevklerden vazgeçme her zaman kendilikten ve gerçekten belli bir şekilde vazgeçilmesini içerir, çünkü çoğu zaman kendilik, bir başka gerçeklik düzlemine erişim sağlayabilmek için vazgeçmen gereken gerçekliğin bir parçasıdır” (Foucault, 2020a, s. 49). Oysa zaman içerisinde bu düşünce değişmiş, on sekizinci yüzyıldan günümüze kendilikten vazgeçmek için değil, yeni bir kendilik inşa etmek amacıyla kendine eğilmek fikri önem kazanmıştır (Foucault, 2020a, s. 66).

Foucault'ya göre kendilik başlangıçta verili olan, yapılanmış bir şey değildir. Kendilik kendiyile bir ilişkidir (Foucault, 2020b, s. 106). Bu nedenle kendiliğin gelişiminden değil, teşekkül edişinden söz etmek gerekir. Kendini etik özne olarak kurma zorunluluğu, etiğin karakteristikleri olan çeşitli pratikler ve çeşitli teknikler yoluyla kendimizle yeni türde ilişkiler kurarak mümkün olabilir. Örneğin

antik Yunan'da filozofların öğrencilere verdiği tavsiyeler ile Yunan-Roma döneminde *hupommemata* adı verilen kişisel defterlere alınan notlarla yazılan mektuplar kendilik pratikleri arasında önemli bir yer tutar (Foucault, 2020b, s. 90). Foucault kendilikten söz ederken ahlak ve etik kavramları üzerinde durmuştur. Ahlâk, geniş anlamıyla “aile, okul, kilise gibi öğüt verici değişik kurumlar aracılığıyla bireylere ve gruplara önerilen bir değerler ve kurallar bütünü” olarak tanımlanır ve ahlâk aynı zamanda “kişilerin gerçek davranışı anlamına da gelir” (Urhan, 2013, s. 360). Kısaca her ahlâksal davranış, hem kendilik bilinciyle ilgilidir hem de ahlâksal özne olarak kendiliğin kuruluşudur (Urhan, 2013, s. 362). Foucault, “Etik nedir?” sorusunu şöyle cevaplar: “Bence, öznelerin etkinliklerinde, eylemlerinde vs. kendi kendilerini nasıl kurduklarıdır. O halde problem kendini geliştirmek değil, kendinizle kurduğunuz hangi tip ilişkinin etik özne olarak kendi kendinizi kurmanızı sağladığını tanımlamaktır” (Foucault, 2020b, s. 104-105).

Kendilik hermenötiğinde kendiliği “soyut” ve “devamlılığı olan bir söylem içerisinde sürekli yeniden tasarlanan bir yapı” (Hutton, 2020, s. 176) olarak kabul etmek, yarattığı usuller aracılığıyla insan doğasının sürekli yeniden inşa edildiğini ileri sürmektir (Hutton, 2020, s. 182). Söz konusu inşa süreci ben'in başka bir ben'le/kendisi olmayanla ilişkisini gerekli kılar. Başka ile kurulan ilişkide hakikat söylemi ortaya çıkar ancak “başkalığı konumlamadan hakikati tesis etmek mümkün değildir” (Foucault, 2018a, s. 296). Ancak başka ile kendi arasında sınır çizmek gerekir. “Kendiliğin sınırları kendilik ile kendilik olmayan diğer her şeyi, kendilik ötesindekileri bölümlerine ayıran çizgilerdir. Kendiliğin inşasındaki birincil, en temel hareket bölümlere ayırmaktır” (Gutman, 2020, s. 139-140). Rousseau'nun *İtirafılar* 'ında bu sözü edilen kendilik sınırlarının akıl ile kalp, mantık ile duygu, doğa ile toplum, kendilik ile toplum, ülke ile şehir ve kendilik ile doğa arasında gördüğü karşıtlıklar üzerine kurulmuştur. Rousseau burada yalnızca günahların değil, kişiyi olduğu kişi yapan her bir deneyimin de sıralamasına yer vermiştir (Gutman, 2020, s. 140). Tüm kendilikler bir özne ve nesne (özne olabilmek için kişi kendisini bir nesne olarak görebilmelidir) olarak ikili hayatlar sürerler (Gutman, 2020, s. 143). Foucault'ya göre beden, siyasal bir alanın içinde yer alır ki iktidar ilişkileri beden üzerinde doğrudan etkilidir (Urhan, 2013, s. 38). Foucault iktidarın başkalarının eylemini, başkalarının tutumunu şiddet kullanmadan yönetmeye çalıştığımızda başladığına inanır. Foucault delilik ve psikiyatri, suç ve ceza alanlarında yaptığı çalışmalarla “bazılarını –suçluları, delileri, vesaire- dışlayarak nasıl dolaylı yoldan kendimizi inşa ettiğimizi göstermeye çalışır” (Foucault, 2020c, s. 190).

Ben'in başka ben'le ilişkisi, beraberinde hakikat söylemini ortaya çıkarır. Foucault, bununla ilgili olarak *aletürji* ve *parrhesia* kavramına dikkat çeker. Foucault, *parrhesia* kavramına ve pratiğine aletürjik biçimler arasında yer verir ve aletürji gibi bir şey olmadan iktidarın uygulanması diye bir şeyin olmadığını söyler (Foucault, 2018a, s. 5). İlk olarak Euripides'in metinlerinde rastlanan *parrhesia* sözcüğü, şehir meselelerinde sözünü söyleme hakkı manasında kullanılmıştır. Foucault, Euripides'in metinlerinde *parrhesia* 'nın soylu, onurlu bir yurttaşın yaşamıyla bütünleşen ve onun politik yaşama katılımını sağlayan bir hak ve bir ayrıcalık olarak karşımıza çıktığından söz eder (Foucault, 2018a, s. 30). *Parrhesia* için cesaret zorunludur. Bu felsefi ve cesur doğru-söylemenin başlıca hedefi olarak beliren şey kendilik kaygısıdır (Foucault, 2018a, s. 79). Antik Yunan'da *parrhesia* için gerekli görülen cesaret, bugün insan varlığına oluş (being) ve oluşuşu (becoming) olanaklı kılmak için de gereklidir (May, 2003, s. 42). Kısaca cesaret ile oluş arasında bir ilişki söz konusudur.

Foucault, kendiliğin inşasında cinselliğin önemli bir yere sahip olduğunu, kendiyile ilişkinin büyük ölçüde cinsel deneyim alanında kurulduğunu tespit eder ve kendiliğin teşekkülü ile cinselliğin tarihinin teşekkülü problemini birbirinden ayırmanın neredeyse imkânsız olduğu kanısına varır (Foucault, 2020b, s. 110).

Foucault'nun tespitlerinden genel çıkarımla, kendiliğin kendine değer vermek, kendiyile ilgilenmekle ilintili olduğunu; kendinin inşası için bir başka'ya ihtiyaç duyulduğunu, kendilik ilişkisinde hakikate bağlı söylemlerin elzem olduğunu söyleyebiliriz. Bu çalışmada Foucault'nun düşüncelerini merkeze alarak *Kendi Gök Kubbemiz(5)* adlı kitapta yer alan şiirlerde Yahya Kemal'in özne oluşuna katkı sağlayan kendilik değerlerinin izini sürmeye çalışacağız.

1. ÖZNE OLARAK YAHYA KEMAL: KENDİ GÖK KUBBEMİZ DE KENDİLİĞİN İZLERİ

Yahya Kemal 1903 yılında hiç Fransızca bilmeden Paris'e giderken "Servet-i Fünûn'da çıkan Edebiyat-ı Cedide'nin şiirleriyle, mensureleriyle, tercümeleriyle, tetkikleriyle" kafası dolu; "memleketi zindan, Avrupa'yı nurlu bir âlem gibi görüyordu(r)" (Yahya Kemal, 2022, s. 89). Adeta II. Abdülhamit istibdadından kaçmaktadır. Bu döneme kadar Türk şiirinde yaşanan modernleşme sürecini birkaç cümleyle özetlemek gerekirse Şinasi, Ziya Paşa ve Namık Kemal'in yazılarından anlaşılacağı üzere modernleşmeyi etkin kılmak için edebiyat bu sürecin hizmetine verilmiştir (Armağan, 2007, s. 54). Ziya Paşa *Şiir ve İnşa* adlı makalesinde divan edebiyatını gayri millî addederek bir edebiyatımızın olmadığını öne sürmüş ve gerçek edebiyatımızın çöğür şairleri arasında yaşadığını ifade etmiştir. Böylece Ziya Paşa, edebiyatımızı halk edebiyatı ve divan edebiyatı olarak ikiye ayırmış olur. İlerleyen süreçte halk edebiyatı millî edebiyat olarak sahiplenilirken *seçkin*, *gayri millî* ve *irrasyonel* bulunan divan edebiyatı ötekileştirilir (Armağan, 2007, s. 44-45).

Türk edebiyatına yukarıda birkaç cümleyle özetlediğimiz atmosfer hakimken Yahya Kemal'in Paris'te geçirdiği 1903-1912 yılları arası, Avrupa'nın da resimden edebiyata, müzikten siyasete kadar hemen tüm alanlarda fikrî anlamda önemli değişimlere sahne olduğu bir zaman aralığıdır. Fikirsal değişimlere neden olan kuramlar arasında 1905 yılında Einstein'ın yayınladığı İzafe Teorisi; Freud'un Psikanaliz Kuramı; güçlerini içinde yaşadıkları düzeni eleştirmekten, kapitalizme karşı çıkmaktan alan gerçeküstüçülük ve Dadaizm; Picasso ve Braque tarafından Einstein-Freud ekseninde ortaya çıkan yeni mekanik çerçevesinde başlatılan analitik kübizm sayılabilir (Kahraman, 1997, s. 23-24). Avrupa'nın yaşadığı fikrî değişimle beraber Paris'te aldığı eğitim(6) ve beraberinde katıldığı edebiyat ve sanat sohbetlerinin sağladığı bilinçle Yahya Kemal Avrupa'yı özümsemiş; divan edebiyatını ise Öteki olarak görmekten vazgeçmiş olarak 1912 yılında ülkeye dönmüştür. Bu sırada İmparatorluk, Balkan Savaşları ile hezimete uğramakta, edebiyat alanında ise Millî Edebiyat cereyanı hüküm sürmektedir. Bu dönemde millî bir edebiyat inşa etmek gayesiyle edebî metinlerin konuları arasında Türk mitolojisi ve Türk destanlarına geniş yer verilmekte ve şiirde ise hece ölçüsü tercih edilmektedir.

Yahya Kemal 1912 yılında İstanbul'a dönerken okudukları ve tecrübe ettikleriyle kendini fark etmiş (28 yaşında) bir gençtir. Bu, kendilik kültürü açısından oldukça önemlidir. Zira kendilik Foucault'nun söylediği gibi kendi ile bir ilişki biçimidir. Sanatçının Avrupa'dayken yaşadığı, okuduğu ve gördüğü şeyler, kendilik algısının şekillenmesinde çok önemli bir işleve sahiptir. *Kendi Gök Kubbemiz* şiirlerinden yola çıkarak Yahya Kemal'in özne oluş sürecinde nasıl bir kendilik inşa ettiğini tespit etmeye çalıştığımız bu yazıda, öncelikle sanatçının Öteki ile ilişkisi üzerinde durmak gerekir.

Varlığı kendi oluşa sevk edecek şey kendilik kaygısıdır ve bu kaygı, "ötekinin mevcudiyetini, dahil edilmesini, müdahalesini gerektirir" (Foucault, 2019, s. 117). Özne için varlığına ihtiyaç duyulan Öteki ise "gerçek olanın, tarihsel yaşama koşullarının, diğer varlıklara duyulan sevgi ve nefretin, yaşamın kendi dokusunun öznelik üzerinde bıraktığı izdir." Yani Öteki *üretir* ve "Ötekilik yabancılaşmanın bir fonksiyonudur. Öteki tanınmayan, yabancı olandır. Ötekilik, aşkın ve sevginin aşırılıklarından terör, nefret ve zulme dek bütün bir tutkular dizisi ile ilişkilidir. Ötekiliğin insandaki biçimleri akrabalar, atalar veya işçiler, kadınlar, siyahlar, homoseksüeller gibi ezilen kitleler yani sistematik biçimde dışlanan herkes olabilir". Kovel doğayı iyi Öteki olarak örnek verirken devleti de bir tür Öteki olarak kabul eder (Kovel, 2000, s. 83-96).

Kendilik kültürü ile ilgili genel kültür kaynaklarından yapılan okumalardan yola çıkılarak Yahya Kemal'in kendilik kültürünün inşasında iki farklı Öteki algısı geliştirdiği söylenebilir: Birincisi Paris'e gidene kadar kendi ile Öteki arasına sınır çizmek; ikincisi Paris yıllarında Öteki ile uzlaşıp Öteki'ni oluşa dahil etmek. Birincisini, bizce Yahya Kemal'in babası ile arasındaki ilişki temellendirir. Bu düşüncüyü ileri sürmemizdeki sebep, anılarında annesi Nakiye Hanıma çok geniş yer vermesine rağmen babasından hiç söz etmemiş olmasıdır. Annesinin bir fotoğrafının bulunmaması, yüzünün zamanla zihninden silinme kaygısı ve annesinin ölümü hayatı boyunca sanatçının belleğinde yer edecektir.(7) Sanatçının yine anılarında *Nanam* dediği annesinin dadısı, süt annesi ve onun kardeşi *Deli Ahmet*, *Uşak Hüseyin*, *dadısı Zeynep* gibi Rumelili sıradan insanlara uzun uzun yer vermesine rağmen babasından hiç söz etmemesi, hatta annesinin ölümünden bir yerde babasını sorumlu tutması, İstanbul'a geldiğinde annesinin akrabalarından yardım gördüğünü belirtmesi bu düşüncemizi desteklemektedir.(8)

Kendiliğin inşasında daha önce öğrenilenler alt üst olur. Bunu gerçekleştirmek için varoluş kaygısı duyan kişinin cesareti ön plana çıkar. Yahya Kemal'in Paris yıllarında geliştirdiği Öteki algısı daha önce öğrendiklerini alt üst edecek niteliktedir.(9) Bu cesaretinin sonucu olarak sanatçı artık Öteki'yi oluşa dahil etmek, iki şeyden birini seçmek zorunda olmamak biçiminde kavramsallaştırmıştır.(10) Bunun sonucu olarak Yahya Kemal Paris dönüşünde düşman Öteki algısını değiştirmiş, Öteki'yi oluş'a dahil etmiştir. Sanatçının geliştirdiği bu tutum, öne sürdüğü imtidat kavramıyla da uyumludur. Tanpınar, “Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan” başlıklı yazısında Tanzimat'tan sonraki senelerde toplumdaki devam ve bütünlük fikrini nasıl kaybettiğimizi ve nasıl sürekli bir ikilik içerisinde bulunduğumuzu şöyle dile getirir: “Yeninin taraftarı ve mücadelecisiyiz, fakat eskiye bağlıyız. ... Hayatımızın bazı devirlerinde yeninin adamı olarak eskinin tazyikini duyuyoruz; bazı devirlerinde eskinin adamı olarak yeninin tazyiki altında yaşıyoruz. Bu kutup değiştirme bir asırdan beri hayatımıza hâkim” (Tanpınar, 1996, s. 38).

Yahya Kemal'in Öteki'yi oluş'a dahil ederek inşa ettiği bu kendilik ilişkisi onu hem özne olarak hem de toplumu oluşturan değerlerden birisi olarak çözümlememize yardım edecektir. Yani bu ikisi bir sarmal gibi birbiriyle etkileşim halindedir.

Yukarıda söylediklerimizden hareketle *Kendi Gök Kubbemiz* adlı kitapta Yahya Kemal'in özne oluş sürecinde ben ile Öteki arasında kurduğu ilişkiyi şu alt başlıklarda inceleyebiliriz:

1.1.Kendilik Kültüründe Tarih

Kendi Gök Kubbemiz şiirlerinde karşımıza çıkan tarihî göndermeler öznenin kendini kurmasında etken rol oynar. Özne "kendini bizzat tarihin içinde inşa eder" ve özne "her an tarih yoluyla kurulur ve yeniden kurulur" (Foucault 2018b, s. 54) Camilia Julien'in “Fransız milletini bin yılda Fransız toprağı yarattı.” düşüncesi Yahya Kemal'in toprağına bağlı bir milliyet anlayışı geliştirmesinde etkili olmuştur. Sanatçı, Türk tarihini Türklerin Anadolu'ya geliş yılı olan (1071) ile başlatacak; buradan hareketle zihninde yarattığı millet mefhumunu Anadolu ve Rumeli'de geliştirilen Osmanlı-Türk kültür öğeleriyle kuracaktır. Yahya Kemal'in benimsediğı bu toprağına bağlı milliyet düşüncesinin içerisinde geçmiş kültür ve medeniyetlerinin yarattığı zenginlikleri kendine katarak ilerlemek söz konusudur. Sanatçının bu tutumu hem topluma bakışını hem de kendi ile ilişkisini biçimlendirmiştir. *Süleymaniye'de Bayram Sabahı* adlı şiirde tarih başlangıçta geçmişte fetih için çıkılmış seferlerden dönenlerin Süleymaniye camiine girmesi biçiminde belirir. Şiirde önce millet adına konuşan bir bilinçle karşı karşıyayızdır:

“Hava boydan boya binlerce hayâletle dolu...

Her ufuktan bu geliş eski seferlerdendir;

O seferlerle açılmış nice yerlerdendir.

...

Yürüyor, durmadan, insan ve hayâlet karışık;

Kimi gökten, kimi yerden üşüşüp her yapıya,

Giriyor, birbiri ardınca, ilâhî yapıya.” (*Süleymaniye'de Bayram Sabahı*, s. 4)

Metinde geçen *hayalet* sözcüğü şehitleri ihsas ettirmektedir. Toprak, orada açılan ilk mezarlarla beraber bir tarihsellik bilinci yaratır. Bu tarihsel atmosferde özgürlük özne oluş sürecinde vazgeçilmez bir değerdir. “Hür ve engin vatanın hem gece, hem gündüzüne,” (*Süleymaniye'de Bayram Sabahı*, s. 4) katılan varlık, “Ben de bir vârisin olmakla bugün mağrurum;” dediğı anda artık sadece milleti için değil, kendi için konuşmaya başlar. Ben, “Dili bir, gönlü bir, îmânı bir insan yığını” (*Süleymaniye'de Bayram Sabahı*, s. 5)na katılmakla, hem milletten atalar ruhunu ödünçler hem de bütünü içerisinde ayrı bir ben olduğunun farkına varır. Şiirin ilerleyen dizelerinde anlatılan neferin “Tâ Malazgird ovasından yürüyen Türkoğlu” (*Süleymaniye'de Bayram Sabahı*, s. 5) olması, 1071 ile başlatılan Anadolu'nun Türk vatani olmasına bir göndermedir. Şiirin devamında Çaldıran Zaferi, Mohaç Muharebesi gibi başarılarla yer vermek, yukarıda tanımlamaya çalıştığımız tarih algısına katkı sağlar. Anadolu ile başlatılan coğrafya Kosova, Varna, Belgrad, Budin... gibi yerlerle Osmanlı'nın Avrupa'daki; Budin, Irak ve Mısır'la Doğu'daki sınırlarına ulaşılır.

Sanatçının tarih kavramı içerisinde yer verebileceği İstanbul'un fethi, Üsküdar'ın bu çağ değiştiren olaya tanık olduğunu fark etmekle Üsküdar sıra dışı bir özellik kazanır. "Üsküdar, bir ulu rü'yâyı görenler şehri!" "Şimdi beşyüz sene geçmiş o büyük hâtıradan;" (*İstanbul'un Fethini Gören Üsküdar*, s.22) diyerek tarih vurgusu yapılmıştır. Benzer tarih anlayışı *Hayal Beste* ve *Mohaç Türküsü*'nde de karşımıza çıkar.

Yahya Kemal, vatani milletinle beraber düşünür. Türklerin fethettikleri toprakları vatan yapabilmek için mezarları esas aldığı belirtilir. Bu nedenle ona göre sadece hayatta olanlar değil, ölümler de nüfusa dahildir. Malazgirt'ten beri ölümlerimizle birlikte nüfusumuzun belki 200 milyondan fazla olduğunu söyleyerek Lamartin'in "Vatan ecdadın küllerinden yapılmış bir topraktır." cümlesini örnek verir (Ünver, 1980, s. 59). Bir yerde kökleşmek, "tarihi sürecin doğal bir sonucu değil, şuurlu bir yönelimin sonucudur". Toprak, ataların sahip olduğu bilinç düzeyinin bugünün insanına aktarılmasında ve orada kök salmada aktarıcı bir işlev üstlenir (Burcu Yılmaz, 2012, s. 24). *Koca Mustapaşa* şiirinde İstanbul'un fethinden sonra kurulan Kocamustafapaşa semti, Hafız Osman gibi toplumun bildiği ve itibar ettiği kişilerin gömülmesiyle toprağın/kentin millî kimlik kazanmasında işlev üstlenmiştir.

"Göze çarpar ölüm âyetleri sağdan soldan,

Sarmaşıklar, yazılar, taşlar, ağaçlar karışık;

Hâfız Osman gibi hattatla gömülmüş bir ışık

Bu mezarlıkta siyah toprağı aydınlatıyor;

...

Ne saadet! Bu taraflarda, her ülfetten uzak,

Vatanın fatihi cedlerle beraber yaşamak!..." (*Koca Mustapaşa*, s.45)

Koca Mustâpaşa şiirindekine benzer bir mezarlık göndermesi *Kaybolan Şehir*'de de karşımıza çıkar. Üsküp'ün fethiyle açılan İsa Bey mezarlığı hem Üsküp'ün Osmanlı-Türk kimliğini yansıtan bir kültür ögesidir hem de Yahya Kemal'in annesinin defnedildiği yer olması sebebiyle sanatçının kendilik kültüründe önemli bir yere sahiptir. Artık İmparatorluk sınırları dışında kalan *Kaybolan Şehir* Üsküp, Yahya Kemal'de hüznün duygusunun ortaya çıkmasına neden olur.

Tarih düşüncesi kendi olma yolculuğundaki ben'in zamanda tutunmasına olanak sağlarken toplumsal anlamda da milletin devamlılığına hizmet eder. Tanpınar, Tanzimat'tan beri geliştirdiğimiz düşünce tarzının bizi kendi tarihimizden uzaklaştırdığını, bu nedenle milletin ve bireyin yaşamındaki süreklilik düşüncesini kaybettiğimizi şöyle ifade eder:

"... zaman ve hadiselerin okyanusunda, birtakım isimlere ve müphem duygulara, müphem hatıralara tutunarak, onlarla döğüşerek yüzüyorduk. Burada yüzüyorduk kelimesini tesadüf kullanmadım. Köksüz şeyler daima yüzer, daima beyhude yere bir karşı sahil arar. Halbuki millî hayat devamdır. Devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir. Çünkü yaratmanın ilk şartı devamdır, hakiki kırılışlar ve kopuşlar ancak yaratış ucubeleri, yarım mahluklar vücuda getirir. Çünkü hayatın ortasında onun bir parçası gibi değil, kendi dağılmış zerrelere devam ederler. Tıpkı ölümden olduğu gibi." (Tanpınar, 2020, s. 24-25)

Yahya Kemal'in kendiliğine, vatan mefhumuna dayandırdığı tarih bilinci katkı sağlar. Ancak doğduğu topraklardan ayrı düşmenin onun şiirlerinde yer yer kendini köksüz hissetmesine neden olduğu ve bundan dolayı da acı çektiğini eklemek gerekir.

"Derler: İnsanda derin bir yaradır köksüzlük;

Budur âlemde hudutsuz ve hazin öksüzlük.

Sızlatır bazı saatler dayanılmaz bir acı,

Kökü toprakta kalıp kendi kesilmiş ağacı.

Ruh arar başka teselli her esen rüzgarda.

Ne yazık! Doğmuyoruz şimdi o topraklarda!" (*Koca Mustapaşa*, s.46)

Sanatçının kastettiği acı çekiş, hem bireysel hem de toplumsal anlamda geçerlidir.

1.2. Kendilik Kültüründe Din

Yahya Kemal, din mefhumunu milleti bir arada tutan ortak değerlerden birisi olarak görür. Bu anlayışı geliştirmesinde doğduğu ve çocukluğunun geçtiği Balkan şehirlerinin önemli bir yeri vardır. Sanatçı, anılarında Üsküp'ün uhrevî havasına ve annesinin dinî hassasiyetine ayrıntılı bir biçimde yer verir.(11) Tanpınar, onun din meselesinde hiçbir teklif veya inkârının olmadığını, dine toplum üzerinde yapıcı realitelerinden biri olarak bakarken onda şiirin büyük kaynaklarından birini aradığını ve bu tutumunun Millî Mücadele yıllarında daha derinleştiğini ifade eder (Tanpınar, 2020, s. 48-49). Kaya Bilgegil de - Tanpınar'ın görüşüyle uyumlu olacak şekilde, *Yahya Kemal'in Şiirlerinde Din* başlıklı makalesinde Yahya Kemal'in yüz seksen şiirini incelemiş, sanatçının bu şiirlerde kullandığı dinî sözcüklerin, “mecazi manalarla, lâdinî ve üstelik dünya lezzetlerini veya bu lezzetlerle iştiyakı ifade eden manzumeler bünyesine girmiş” olduğunu belirtmiştir. Örneğin sözü geçen şiirlerde, Türkçe ve Farsçaları da dahil olmak üzere, Hak Teala'yı ifade eden *Allah, Kirdigâr, Hallâk, Hak, Hudâ, İzed, Kibriyâ, Müste'an, Rabb, Tanrı, Zülcelâl* gibi on farklı isimle karşılaştığımızı; *Allah* sözcüğünün dokuz defa geçtiğini ve bu kelimenin kullanıldığı en eski örnek olarak Çanakkale Savaşı sebebiyle yazdığı bir gazelin tahmininde iki defa geçtiğini tespit eder. Birincisi askerin başarısı üzerine duyulan şükran hissini ifade etmek için “Şükür Allah'a ki gördüm bu mübarek sinde”; ikincisi hücum nidası olarak “Allah Allah nidâsıyla muhâcim ahrâr/ Tepelerden boşanıp sâika vâri kahhar” (Bilgegil, 1997, s. 548) Aşağıdaki alıntı metinde şair, toplumun din algısını şöyle ifade etmiştir:

“Allaha giden yolda meleklerle karıştık.

Geçtik hepimiz dört nala cennet kapısından;

...

Bir bahçedeyiz şimdi şehitlerle beraber;

...

Lâkin kalacak doğduğumuz toprağa bizden

Şimşek gibi bir hâtıra nal seslerimizden!” (*Mohaç Türküsü*, s.19)

Metinde vatan sevgisinin vurgulandığı dikkati çeker. Burada halkın günlük söyleyişine yerleşmiş bir din anlayışı mevcuttur. Benzer şekilde bir dini söylem sanatçının oruçlu ve yoksul, benizleri süzölmüş halktan ayrı kalmanın kendisinde yarattığı üzüntüyü dile getirdiği “Onlardan ayrılış bana her an üzüntüdür;/ Mâdem ki böyle duygularım kaldı, çok şükür.” (*Atik-Valde'den İnen Sokakta*, s.29); “Kuru ekmekle, bayat peyniri lezzetle yiyen,/ Çeşmeden her su içerken: ‘Şükür Allah'a 'diyen/ Yaşıyor sâde maişetlerin en sâfında;” (*Koca Mustafaşâ, s.43*) dizelerde de karşımıza çıkar. Benzer anlayış *İstanbul'un Fethini Gören Üsküdar, Süleymaniye'de Bayram Sabahı* gibi şiirlerde de mevcuttur.

1.3. Kendilik Kültüründe Mekân: İstanbul ve Rumeli (Üsküp, Rakofça..)

Mekân, yaşananların hissettirdiği duyguları ben'e aktarmada bir araçtır. Çocukluğu Rumeli şehirlerinde geçen Yahya Kemal, hem Üsküp ve Rakofça'yı hem de İstanbul'a geldikten sonra bu şehri kendiliğinin bir parçası olarak kabul eder. Üsküp 1392 senesinde fethedilmiş, Yıldırım Bâyezit tarafından, kuzeye karşı bir Türk müdafaa kalesi diye kurulmuş ve beş yüz on sene boyunca (1914 senesine kadar) Osmanlı İmparatorluk sınırları içerisinde yer almış bir şehirdir (Yahya Kemal, 2022, s. 66). Burası beş yüz yıllık hakimiyet sonucunda tam bir Osmanlı-Türk şehri olmuştur. Sanatçının çocukluğunun geçtiği evin karşısındaki mezarlık ve *Yeni Mektep* adını taşıyan ilk gittiği okul, Üsküp'ün Osmanlı Türk ruhunun sanatçının benliğine nüfuz etmesinde önemli bir yer tutar. Hatıralarında *Yeni Mektep* başlığı altında *Üsküp'te Sultan Murat Camii'nin arkasında, Beyan Baba Türbesi'nin avlusunda* bulunan ve *daha İstanbul fethedilmeden önce vücuda gelen ve o zamandan beri hiçbir şeyi değişmemiş olan bu latif yerin* kendi üzerindeki etkisini sanatçı, “Eğer oraya gönderil(me)miş olsaydım tahsilim doğrudan doğruya bir yeni maarif mektebinde başlasaydı milliyetimin en hoş bir hatırasından mahrum kalmış olurdum. Çocukluğumda olsun birkaç sene güzel mazimiz içinde yaşamış oldum.” cümlesiyle anlatacaktır (Yahya Kemal, 2022, s. 25). Yahya Kemal,

Kaybolan Şehir adlı şiirinde kendilik kültürünün gelişmesinde etkin rol üstlenmiş *Yıldırım Beyazıt Han diyarı* olan Üsküp'ün kaybindan duyduğu üzüntüyü şöyle ifade eder:

“Firuze kubbelerle bizim şehrimizdi o;

Yalnız bizimdi, çehre ve ruhuyla biz'di o.” (*Kaybolan Şehir*, s.71)

Kendilik kültürünün oluşmasında tinsel gücü işaret ettiğini düşündüğümüz ve sanatçının diğer şiirlerinde de karşımıza çıkacak olan *ruh* kavramı *Kaybolan Şehir*'de ben'in de yer yer bir parçası olduğu toplumsal belleği işaret edecek şekilde kullanılmıştır. Balkan şehirleri ile mekân arasında kurduğu ilişki aracılığıyla İmparatorluğun şanlı geçmişi ile tarih; çocukluk hatıraları ile zaman kavramları arasında birbiri içine geçmiş sarmallar, Yahya Kemal'in özne olarak kendini kurma sürecinde kendilik kaygısını diri tutan itkiye sahiptir. Bu ruh hali içerisinde sanatçı, 1918 başlıklı şiirde Üsküp'ün işgal edilmesinden duyduğu büyük acıyı şöyle ifade eder:

“Balkan Şehirlerinde geçerken çocukluğum;

Her lâhza bir alev gibi hasretti duyduğum.

...

Aldım Rakofça kırlarının hür havasını,

Duydum akıncı cedlerimin ihtirasını,” (*Açık Deniz*, s. 8)

Yahya Kemal'in imtihat kavramı ile değişerek devam etmeyi kastettiğini daha önce belirtmiştik. Sanatçının imtihat ile öne sürdüğü süreklilik fikrinin mekân unsuruna da teşmil edilebileceği düşüncesindeyiz. “İstanbul'un fethinde kanını döktükten sonra Haliç kenarında Üsküplü Mahallesi'ni kurmakla İstanbul'a ilk Türk mayasını veren” *Üsküp tür* (Yahya Kemal, 2022, s. 55). Sanatçının İstanbul'da çok sevdiği bu semt (*Koca Mustâpaşa*), adeta imtihat fikrinin mekânda tecessüm etmiş halidir. Zira bu, Türk Rumeli'nin değişerek İstanbul'la mecz edilerek var olmaya devam etmesidir. *Koca Mustâpaşa, ücra ve fakir İstanbul*'un yaşadığı semttir. “Hüznü bir zevk edinenler yaşıyorlar burada./ ... Öyle sinmiş bu vatan semtine milliyetimiz/ Ki biziz hem görülen, hem duyulan, yalnız biz./ Manevî çerçeve beş yüz senedir hep berrak;” (*Koca Mustâpaşa*, s. 42)

Bununla birlikte Yahya Kemal'in hem Türk kültür ve tarihi açısından hem de bireysel olarak İstanbul'a büyük değer atfettiği bilinmektedir. “... Türklüğün, yeryüzünde, güzellik namına başka bir eseri olmasaydı, yalnız bu şehir onun nasıl yaratıcı bir kudrette olduğunu ispat etmeğe kifayet ederdi.” (Yahya Kemal, 1992, s. 10) diyerek ve şiirlerinde semtlerden söz ederek İstanbul'a sevgisini göstermektedir. *Hayal Şehir*'de Cihangir ve Üsküdar'dan, *Ziyaret* te Atik-Valde'den, *Üsküdar'ın Dost Işıkları*'nda Üsküdar'dan, *İstanbul Ufuktaydı*'da varılmak istenen bir hedef olarak İstanbul'dan söz eder. İstanbul'un sonbaharını İsviçre göllerine benzettiği *Siste Söyleniş* te Tevfik Fikret'in *Sis* şiirine göndermede bulunur. İstanbul'un güzellikleri, semtleri sıralanır ve hiçbir zaman İstanbul'dan ayrılmamak dileğiyle şiir son bulur.

Üsküdar'ın Dost Işıkları'nda köhne Üsküdar bağı yanık, namaz kılmak ve çalışmak için sabahın erken saatinde uyanan insanların semtidir. Daha önce Yahya Kemal *Kendi Gök Kubbemiz* şiirlerinde özne ile toplum arasında bir sarmal kurduğundan söz etmiştik. Bu sarmal mekân ile zaman, tarih ile mekân, din ile mekân, ben ile biz... gibi değişen öğeler arasında da karşımıza çıkar. *Üsküdar'ın Dost Işıkları*'nda ise sarmal, din ile mekân arasındadır:

“Sizlersiniz bu ân'ı ışıklarla Türk eden!

...

Gönlüm, dilim, kanım ve mizâcım la sizden'im,

Dünyâ ve âhirette vatandaşlarım benim.” (*Üsküdar'ın Dost Işıkları*, s. 31)

Sanatçı biz ile çizdiği atmosfere ben'i de dahil ederek toplumsal belleğin ve kendilik kültürünün inşasına katkı sağlar.

1.4. Kendilik Kültüründe Zaman/An ve Ses (Musiki)

Kendiliğin oluşmasında kaygı, ben'i harekete geçiren şeydir. Kaygı refleksini yitirmiş ben, ontolojik olarak bir atılım gerçekleştirme arzusu taşımaz. *Kendi Gök Kubbemiz*'de "Dindirmez anladım bunu hiçbir güzel kıyı;/ Bir bitmiyen susuzluğa benzer bu ağrıyı." (*Açık Deniz*, s.10) biçiminde karşımıza çıkan *ağrı*'nın kendilik kaygısı ile ilintili olabileceği düşüncesindeyiz. "Kendine ulaşmak ancak dünyayı katetmekle mümkündür" (Foucault, 2019, s. 230). Kendilik kaygısı ile harekete geçen ben, adeta bir yolculuğa çıkar. *Kendi Gök Kubbemiz*'de "Yaşamak zevki nedir bilmez ölümden korkan!/ ... Böyle bir dersi alan rûha vatan dar görünür; Dâima başka sefer, başka ufuklar görünür." (*O Rüzgâr*, s.36) dizelerine benzer şekilde bir *fetih arzusu*, *kendilik kaygısı sebebiyle harekete geçme arzusuyla* eşleştirilebilir. Kendiliği inşa etmek üzere kaygı ile harekete geçen öznenin kendisi, *kendisi olan bir şeye doğru gitmek* ve özne kendine geri dönmek zorundadır. Foucault, bunu gemicilik metaforu ile açıklar. Bu gemicilik fikrinde her şeyden kaçıp sığınma fikriyle yönelinen liman için şunları söyler:

"... bağlı olduğumuz, kökenimizi, vatanımızı bulduğumuz liman olduğu teması vardır. Kendine doğru giden yolda her zaman Odysseusvari bir şey vardır. Bu gemicilik metaforuyla bağlantılı olarak, bağlı olunan limana geri dönmek için alınması gereken yolun tehlikeli olduğu ve tehlikeli olduğu için bu emin yere varmanın çok arzulandığıdır" (Foucault, 2019, s. 213).

Foucault'nun belirttiği gemicilik metaforu ile ufuk kavramı arasında ilinti kurulabilir. Gadamer'e göre bir *ufku olmak* "yakın olan şeyle sınırlı olmamak, onun ötesini görebilmek demektir. Ufuk sahibi kişi ister uzak ister yakın ister büyük ister küçük olsun bu ufuk içindeki her şeyin nisbi önemini/anlamını bilir" (Gadamer, 2009, s. 56). Ufuk kazanmak, insanın menzili içinde kalan şeyi daha büyük bir bütün hâlinde ve daha iyi görmek için o şeyin ötesine bakmayı öğrenmesi anlamına gelir (Gadamer, 2009, s. 60). Gadamer'e göre şimdinin ufku hep oluşma süreci içindedir. Bu sürecin önemli bir bölümü "geçmişle karşı karşıya kalma ve içinden geldiğimiz ufku anlama faaliyeti sırasında gerçekleşir. Bu yüzden, şimdinin ufku, geçmişsiz şekillenemez" (Gadamer, 2009, s. 61-62).

Kendi Gök Kubbemiz'deki *deniz*, *ufuk*, *ruh* kavramları ile Foucault'nun kastettiği anlamda *gemicilik metaforu*; Gadamer'in sözünü ettiği *ufuk* ve *şimdi* arasında ilişki kurulabileceği düşüncesindeyiz. *Yol Düşüncesi*, Batı'yı tanıma süreci sonunda kazandığı bilinçle dünya algısı değişmiş sanatçının adeta kendilik kaygısını açılar: Dünya değişmiş, "Cihan ve ben değiliz artık eski hâlette" (*Yol Düşüncesi*, s.77). Şark daha önce tılsımlı bir hayalken artık o tılsımını yitirmiştir ancak ben, Şark'a kayıtsız kalırken Batı'nın da her şeyi *madde* olarak görmesini yadsımaktadır. "Bugünse yeryüzü hep madde, her ufuk maddî" (*Yol Düşüncesi*, s.77). *Maddî ufuk* metaforu ben ve Öteki arasındaki geçirimsiz, iletişimsiz durumu yansıtır. Yahya Kemal bu geçirimsizlik ve sınırlandırılmışlığın neden olduğu kaygı sebebiyle kendilik yolculuğuna çıkar. Bu yolculukta ben'in kendiliğe neleri katabileceğini belirleyecek şey *ufuk* kavramıdır. Ötelenen değerler arasında yer verilen *maddî ufuk*, kendiliğe dahil edileceklerin niteliğini tersinleyerek işaret ederken *Ufuklar* şiirinden yapılan aşağıdaki alıntıda sanatçının öne sürdüğü *ruh ufku*, kendilik kültürünün oluşumuna katkı sağlayacak Öteki'nin niteliklerini açıklar:

"Rûh arar kendine bir rûh ufku.

Mânevî ufku çok engin ulu peygamberler

-Bahsin üstündedir onlar- lâkin

....

Ne ufuklar! Ne güzel imiş onlar! Yârab!" (*Ufuklar*, s. 88)

Sonra annesinin naaşı üzerine dikkat kesilen ben, şu dizelerle şiire devam eder:

"Yaşayan her fânî

Yaşayan rûh özler,

Her sıkıldıkça arar,

Dar hayâtında ya dost ufku, ya cânan ufku." (*Ufuklar*, s. 89)

Öznenin inşasına katkı sağlayacak Öteki'ye ait *ruh ufku*, din büyüklerinin sağlayacağı *manevi ufuk*; *dost ufku* ve Yahya Kemal'in annesini özellikle belirttiği *canan ufku*. Ancak *manevi ufuk*, *dost ufku* ve *canan ufkunun* temelde *ruh ufkunun* açılımları arasında yer aldığı kanaatindeyiz.

Deniz Türküsü'nde *ufka giden yelkenli* ile karşı karşıyayızdır. Yelkenli ufka gittikçe dünya değişmektedir. Burada sözü edilen dünya ben'in değişmekte olan kendilik dünyasıdır. "Daldığın mihveri, gittikçe, sarar başka ziyâ;" (*Deniz Türküsü*, s. 90) dizesindeki *mihver* (eksen) sözcüğü Foucault'nun kastettiği öznenin kendine geri dönerek oluşturduğu daireye işaret eder. Kendilik yolculuğunda özneye *ruh ufku* olan Öteki, özneyi aydınlatarak bu yolculuğun sonunda öznenin inşasına katkı sağlayacaktır. Kazanılacak bu başarı için Öteki, ben'e ayna tutar:

"Girdiğin aynada, geçmiş gibi diğer küreye,

...

Yılma korkunç uçurum zannedilen boşluktan!

Duy tabiatte biraz sen de ilâh olduğunu,

Rûh erer varlığının zevkine duymakla bunu.

Çıktığın yolda, bugün, yelken açık, yapılmız,

Gözlerin arkaya çevrilmiyerek, pervâsız,

Yürü! Hür mâviliğin bittiği son hadde kadar!...

İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar." (*Deniz Türküsü*, s.91)

Kendilik yolculuğundaki ben'in zaman algısı, içinde bulunduğu zaman/an olmalıdır. Çünkü "kendilik pratiğinde insanın zihnini gelecekle meşgul etmemesi gerektiği temel bir temadır. Gelecek zihni meşgul edendir" (Foucault, 2019, s. 390). Özgürlük ise kendiliğin ontolojik şartıdır.

Kendi Gök Kubbemiz'de ufuk kavramı *sonsuz ufuk* (*Açık Deniz*), *şark ufukları* (*Itrî*), *ufuklar* (*Bir Tepeden*), *şanlı ufuklar* (*İstanbul'un O Yerleri*), *hür ufuklar* (*Uçuş*), *deniz ufku* (*Deniz*) gibi farklı kullanımlarda karşımıza çıkar. *Deniz* şiirinde "Ummâna çıkar burda bugün beklediğin yol./ At kalbini girdaba, açıl engine, rûh ol!" (*Deniz*, s.128) dizelerinde geçen *ruh ol!* çağrısı ben'e kendilik yolculuğunda varacağı hedefi işaret etmektedir.

Yahya Kemal'in, *ruh ufku* olarak adlandırdığı Öteki ile kurduğu ilişki sonucu inşa ettiği kendilik kültüründe bir değer olarak *ses* üzerinde de durulması gerekir. *Kendi Gök Kubbemiz* şiirlerinde ses, kimi zaman aruz ölçüsünün kullanımı sebebiyle doğan ahenk; kimi zaman klasik musikinin bestelerine yapılan göndermeler (Abdülkadir-i Merâgî'nin *Segâhkâr*'ı, Itrî'nin *Nevâkâr*'ı ve Dede Efendi'nin *Ferah-fezâ Âyini*); kimi zaman da işitilen/işitildiği hayal edilen sesler (*Mohaç Türküsü*'nde *at kişnemesi* ve *nal sesleri*; *İstanbul'un Fethini Gören Üsküdar*'da *büyük top gürlemesi*; (*Eski Mûsıkı*'de tambur ve kemençe sesleri) olarak yer alır. Paul de Man, her sesin görelî bir kendilik olduğundan söz eder. "Hiçbir ses kendi başına bizim onu tanımlamamıza olanak tanıyan mutlak özelliklere sahip değildir: Ses yalnızca başka bir sesle ilişkili olarak yüksek ya da alçaktır, sert ya da yumuşaktır. Kendi başına bu özelliklerin hiçbirine sahip değildir" (Man, 2019, s. 156). Yine Man, müziğin sahasının zaman, resminse uzam olduğunu ifade eder (Man, 2019, s. 157). *Yahya Kemal ve Türk Musikisi* başlıklı yazıda Tanpınar Türk musikisinin üç büyük eser etrafında geliştiğini belirtir. Bunlardan birincisi Abdülkadir-i Merâgî'nin *Segâhkâr*'ı, Itrî'nin *Nevâkâr*'ı ve Dede Efendi'nin *Ferah-fezâ Âyini*. Tanpınar'a göre bu üç eser medeniyetin üç ayrı çehresini verdikleri gibi bütün bir tarihi de verirler:

"Her şeyi bulmuş gibi görünen birincisinde garip bir tokluk ve arkaizm sadece bir zenginliği gösterir. Belki nağmenin şalı bulunmuştur. Itrî'de eşyanın yerli yerinde oturduğu kurulmuş ve kendisini de idrâk etmiş âlemlerle karşılaşırız. Klasik bir sanattan beklenen her şeyle beraber. Üçüncüsünde, bir inkıraz devrinin bütün acısı, batan bir güneşin son ışıklarına benzeyen Nevâkâr, bu üç eserin arasında bir merkez gibidir" (Tanpınar, 1996, s. 378).

Yahya Kemal'in üç besteyi üç farklı zamanı işaret edecek şekilde kullanmış olması müzik ile zaman arasında bağ kurduğunu göstermektedir.

Foucault parfüm koklama, vicdan muhasebesinde bulunma ve müzik dinlemenin özne için birer arınma tekniği olduğunu belirtir (Foucault, 2019, s. 44). Yahya Kemal'in Türk müziği hakkında derin bilgi sahibi olduğu ve eski musikiyi dinlemekten zevk aldığı bilinmektedir. Müzik dinlemenin Yahya Kemal'in özne oluş sürecinde -Michel Foucault'nun kastettiği şekilde- bir arınma tekniği, kendi oluş mücadelesinde yorulan ben için bir dinlenme biçimi olduğu düşüncesindeyiz. Aşağıdaki metin *Eski Müsiki* şiirinden alıntıdır:

“Çok insan anlıyamaz eski mûsikîmizden/

Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden.

Açar bir altın anahtarla rûh ufuklarını,

Hemen yayılmaya başlar sadâ ve nûr akını

Ve seslenir büyük İtrî, semâyı örten rûh,...” (*Eski Müsiki*, s. 34)

Yukarıdaki alıntı metinde müzik ile zaman arasında ilişki kurulmuş, devir sona erdiğinde onu anlatan müziğin de değişeceği vurgulanmıştır. Ancak bizi temsil eden eserler birer “ruh ufku” olarak *kendi gök kubbemiz*de var olmaya devam edecektir. Zaman ve müzik (ses) arasındaki ilişki “Nice seslerle, gök ve yerlerimiz,/ Hüznümüz, şevkımız, zaferlerimiz,/ Bize benzer o kâinat akmış” (*İtrî*, s.12); “Baktım: Konuşurken daha bir kerre güzeldin,/ İstanbul’u duydum daha bir kerre sesinde.” (*Bir Tepeden*, s.14); “Zihnim bu şehirden, bu devirden çok uzakta,/ Tanbûri Cemil Bey çalıyor eski plâkta” (*Kar Musikileri*, s.40) dizelerinde de vurgulanmıştır.

Buraya kadar yaptığımız çözümlemelerde Yahya Kemal'in kendilik kültüründe *ufuk*, *zaman* ve *ses* kavramları arasındaki ilişkiyi çok titizlikle kurduğunu gördük. Bu bağlamda zaman konusunda içinde bulunulan zamanın önemini idrak etmiş bir sanatçı olarak Yahya Kemal'in *Rindlerin Hayâtı*, *Rindlerin Akşamı* ve *Rindlerin Ölümü* şiirlerinde divan şiir kültürüne ait rind tipine yer verişini üzerinde durmak faydalı olacaktır. Sanatçı “Görmek değil düşünmeğe bigâne kal! Bırak! ... Dindâr adam tevekkülü, rikkatle, herkese/ İâ’yı çarmıhında, uzaktan, hatırlatır./ Bir Arslan esniyor gibi engin vakar ise/ Rind'in belâya karşı kayıtsızlığındadır.” (*Rindlerin Hayatı*, s.85) dizelerinde -divan şiir geleneğine uygun olarak- rind tipinin kim ve nasıl olduğu ile ilgili bilgiler yer almaktadır. Rind, düşünmeğe ve belaya karşı kayıtsız, dindar adam tevekkülündedir. Yahya Kemal, daha sonra *Rindlerin Akşamı*'nda “*Dönülmez akşamın ufkundayız. Vakit çok geç;/ ... Gurûba karşı bu son bahçelerde, keyfince;/ Ya şevk içinde harâb ol, ya aşk içinde gönül!*” dizelerinde *akşam*, *gurup*, *son*, *çok geç* ve *harap olmak* sözcükleri ile bir sona ermeyi/bitişini vurgulaması oldukça manidardır. *Dönülmez akşamın ufku*, *rindlerin hayatının sona erişinin mutlak olduğunu* vurgular. *Rindlerin Ölümü*'nde *eski Şiraz* ve *serin serviler altında kalan kabir* ifadelerinde tılsımını kaybetmiş Doğu'nun artık eskidiğini, rindane hayatın da bu sebeple sona ermesi gerektiğine -bir hüznün atmosferi içerisinde- göndermede bulunur.

Sonuç

Michel Foucault, Yunan ve Roma dönemine ait metinlerden hareketle öznenin tarihsel süreçte kendini nasıl kurduğunu üzerinde çalışmalar yapar ve kendilik kültürünün özünde kendi ile ilişki sonucu kurulacağını ifade eder. Edebiyat tarihlerinde Yahya Kemal'in divan şiir geleneğinden yararlandığına ve modern Türk şiirinin kuruluşuna büyük katkı sağladığına çokça yer verilir. Bu yapılırken sanatçının bireyselliğine pek değinilmez. Biz bu çalışmada Foucault'nun kendilik kültürü ile ilgili tespitlerinden hareket ederek Yahya Kemal'in özne olarak kendini nasıl kurduğunu çözümlemeye çalıştık.

Öznenin kuruluşunda öncelikle ben ve Öteki arasındaki ilişkiye değindik. Yahya Kemal'in iki farklı Öteki algısı geliştirdiğini; bunlardan birincisinin uzlaşmaz Öteki olarak uzakta tutulduğu, ikincisinin ise iletişim kurmak suretiyle uzlaşılabilir bir Öteki olduğudur. İkinci tipteki Öteki, zaman ve olaylar içerisinde evrilerek ki aynı zamanda ben'i de değiştirerek varlığını sürdürür.

Yahya Kemal'in ikinci tip Öteki algısının ben ile ilişki biçimlerini a) Kendilik Kültüründe Tarih, b) Kendilik Kültüründe Din, c) Kendilik Kültüründe Mekân: İstanbul ve Rumeli (Üsküp, Rakofça..), d) Kendilik Kültüründe Zaman/An ve Ses (Musiki) olmak üzere dört alt başlıkta çözümledik. Tarih

meselesini ben'i toprağa ve zamana bağlayan, ben'e bilinç kazandıran bir şey olarak gördüğünü şiirlerden örneklerle açıklamaya çalıştık. Din konusunda ise sanatçının dini daha çok toplumsal bir değer olarak gördüğünü; mekân meselesinde zaman kavramında olduğu gibi mekân kavramında da imtidat düşüncesine uygun bir bakış açısı geliştirdiğini gördük. Son bölümde Yahya Kemal'in *içinde bulunulan zaman/anın* önemini vurguladığını, zaman ve müzik arasında bir ilişki kurduğunu, şiirlerinde tarihe yer veriyor olmasının zaman mefhumu ile değil, öznenin tarihsel bir bilinçle olayları anlamlandırma gayesiyle ilgili olduğunu tespit ettik. Ayrıca Yahya Kemal'in kullandığı gemi metaforunun Foucault'nun bu konudaki anlayışı ile uyumlu olduğunu; *ufuk* ve *ruh* kavramlarının da kendilik süreciyle ilgili olduğunu; sanatçının *maddi ufuk* ile Batı'yı eleştirdiğini, buna alternatif olarak manevî ufuk, dost ufku ve canan ufkundan oluşan bir *ruh ufku* metaforu geliştirdiğini söyleyebiliriz.

Son olarak Yahya Kemal'in kendilik kültürünü nasıl inşa ettiği konusunun tamamlanması için özellikle "canan ufku" biçiminde ifade ettiği sevgili ve kadın olarak Öteki ile kurduğu ilişkiyi de irdelemek gerekir. Ancak biz çalışmanın konusunun *Kendi Gök Kubbemiz* şiirleriyle kısıtlı olmasından dolayı bu konuya değinmediğimizi belirtmek isteriz.

Notlar

1.Sokrates'in konuşmalarında, Ksenophon ve Hipokrates'te, Albinus'tan başlayarak Yeni-Platoncu gelenekte, kişinin kendisine dikkat etmek zorunda olduğu; "kendine dikkat etmek" ilkesinin her zaman "kendini bilmek" ilkesinden önce geldiği, ikincinin birinciye tâbi olması gerektiği açıktır (Urhan, 2013, s. 400). Epikuros *Seneka'ya Mektup*'ta "Herkes, sabah akşam ve tüm yaşamı boyunca kendi ruhuyla ilgilenmelidir." düşüncesini sık sık yineler. "İlgilenmek" anlamını karşılamak üzere Epikuros "bir tür ruh terapisi" anlamına gelen therapeuin fiilini kullanır (Foucault, 2019, s. 11). Foucault'nun daha sonra kendilik ile ruh arasında ilişki kuracağına dikkat çekmek isteriz.

2. Aşağıdaki cümleler *Alkibiades* diyalogunda geçen kendilikle ilgili ifadelerden alıntıdır:

Sokrates: "Bir insan ne zaman kendisiyle ilgilenmiş olur? Kendisine ait şeylerle ilgilenirse kendisiyle de ilgilenmiş olur mu?" (Platon, 2010, s. 78)

Sokrates: "Ne olduğunu bil! 'yazısı Pytho (Delphoi'deki Apollon tapınağı) tapınağında bulunmuştur"(Platon, 2010, s. 80).

Sokrates: "Kendimizin ne olduğunu bilirsek kendimizle ilgilenme şansımız olabilir Alkibiades. Ama bunu bilmiyorsak o zaman kendimizle ilgilenmemiz söz konusu olamaz" (Platon, 2010, s. 81).

Kendilik kaygısının felsefi düşüncede ortaya çıkması *Alkibiades*'te olsa da "kendiyile ilgilenmek gerekir" önermesi, ilkesi Yunan kültüründe eski bir hükümdür. Lakedemonialı, bir Spartalı olan Aleksandrides'e çok toprakları olduğunu, neden kendilerinin ekip biçmeyip helotlara emanet ettiklerini sorunca Aleksandrides şu cevabı vermiştir: "Son derece basit, kendimizle ilgilenebilmek için" (Foucault, 2019, s. 30).

3. Kendiliğin zıt kutbu "stultitia" kavramıyla karşılanır. Foucault, Seneca'nın Lucilius'a 52. Mektubundan aldığı bir pasajda Seneca'nın düşüncenin huzursuzluğundan, insanın kendini çok doğal olarak içinde bulduğu kararsızlığından söz eder. Seneca düşüncenin bu huzursuzluğuna, kararsızlığına "stultitia" adını verir. "Stultitia" kendilik pratiğinin zıt kutbudur. Kendilik pratiğinin stultitia ile uğraşması gerekir ve amacı ondan çıkmaktır. Stultus, kendi için kaygılanmayan demektir (Foucault, 2019, s. 114).

"... Kendiliği iradeyi yöneltebilecek, kendini kendine iradenin nesnesi, özgür, mutlak, daimi ereği olarak sunabilecek nesne olarak kurmak ancak bir başkasının aracılığıyla olabilir" (Foucault, 2019, s. 117).

4.Antik Yunanda görülen kendilik kaygısı nosyonu (Olimposlu Methodos'ta, Kayserili Basilius'ta, Nissalı Gregoriusta -*"Musa'nın Hayatı"*, *"Kasideler Kasidesi"*, *"Ahiret Mutluluğu Üzerine Deneme"* gibi metinlerde-) Hristiyanlık'ta da görülür. Foucault, bu kendilik kaygısı nosyonunu *Kendine Özen Evlilikten Kurtulmayla Başlar* olan üçüncü kitapta ve *Bekâret Üzerine Deneme* 'de bulabileceğimizi söyler. Foucault'nun tespitlerine göre Nissalı Gregorius için evlilikten kurtulma (bekârlık) çileci hayatın ilk biçimidir (Foucault, 2019, s. 14).

5. Nihat Sami Banarlı, Yahya Kemal'in *Çocukluğum Gençliğim Siyâsi ve Edebî Hatıralarım* adlı kitabı için yazdığı *Takdim* yazısında Yahya Kemal, sağlığında kitabın basıldığını göremediğini ancak bu kitap için İzmit Kâğıt Fabrikasına, beğendiği bir kâğıdın siparişinde bulunduğunu ve kitabın bölümlerinden kitaptaki şiirlerin sıralanışı ve imlâsına kadar çok titizlikle çalıştığını belirtmiştir.

6. “Yahya Kemal Paris’te kaldığı on sene zarfında *Ecole des Sciences Politiques* ve Sorbonne’da bilhassa Albert Sorel, Albert Vandal, Emile Bourgeois’dan tarih okumuş ve Louis Renault’dan Hususi Beynelmilel Hukuku, Charles Dupuy’dan Umumi Beynelmilel Hukuku görmüştür. Fikirlerinin teşekkülünde bir zamanlar hayran olduğu Jaures kadar, milliyet fikirlerinin mürşitlerinden Albert de Munn’un da bu gençlik yıllarında tesiri olduğunu kendisi söyler. Yahya Kemal, dokuz sene süren bu tahsil zamanında Jean Moreas’ı şahsen tanımış ve bu şairin etrafında toplanan gençlerle dost olmuş” (Tanpınar, 2007, s. 112).

7. Anılarında annesinin bir resminden mahrum olduğu için büyük üzüntü duyduğunu şöyle ifade eder:

“Annemin resminden mahrumum. Onun bir resmi hayatımın en büyük yadigarı olurdu. Annemin simasını şimdi iyi hatırlayamıyorum. İslâm tesettürünün en şedit bir muhitinde doğduğu, yaşadığı ve öldüğü için bir resmini bırakmadan kayboldu” (Yahya Kemal, 2022, s. 5). Sanatçı, devamında annesi Nakiye Hanım’ın okuma yazma bilmediğini, çok kuvvetli bir mutekit olduğunu, vakar ve haysiyet bahsinde müfrit bir derecede hassas olduğunu ifade eder (Yahya Kemal, 2022, s. 5).

Annesinin ölümüyle yaşadığı acıyı ise o anda ölmek istediğini ifade ederek belirtir (Yahya Kemal, 2022, s. 11).

8. Rumeli’nin sıradan insanların Yahya Kemal’in özne olarak kendini kurmasında çok önemli bir yer taşıdığını hatıralarında onlara geniş yer vermesinden anlayabiliyoruz. *Nanam* başlığı altında annesinin dadısı olan ve kendisine de şefkat ve merhametle bakan kadından söz eder. “Nana’mı tanımasaydım Ernest Renan’ın naklettiği Hazret-i İsa’yı ve Balzac’ın tasvir ettiği Baba Gorio’yu iyi anlayamazdım. Tabiatın hangi nadir madeninden yaratılmıştı? Bunu bütün hayatımda düşüneceğim” (Yahya Kemal, 2022, s. 16). *Deli Ahmet!* başlığı altında sütanesi Halime’nin kardeşi ve deli lâkabını bir yeniçeri neferi gibi taşıyan Ahmet Ağadan söz eder. Onun fiziksel tasvirini ayrıntılı bir biçimde anlattıktan sonra “Cetlerimizin deli lâkabını kimlere verdiklerini onun şahsında anlamıştım. Deli Ahmet, zeki ve hoş bir adamdı; yalnız rint ve deryadildi. Yüksek sesle ve hiddetli gibi görünürdü. Bunun için sevimli telakki edilirdi” (Yahya Kemal, 2022, s. 18). “Deli Ahmet benim gözümle gördüğüm son yeniçeri idi” (Yahya Kemal, 2022, s. 20). *Uşak Hüseyin* başlığı altında Niş muhacirlerinden uşakları Hüseyin’i anlatır anılarında. Hüseyin Battal Gazi’yi okuyan, külhanbeyliğe ve kabadayılığa hevesli bir gençtir. Üsküp’ün birçok mesire yerlerini Tahta Ilıca’yı, Şeyh Suyu’nu, Çayır’ı Hüseyin’le gezerek öğrendim; külhanbeyliğe, kabadayılığa dair hevesli malûmatları ondan aldım” (Yahya Kemal, 2022: 22). *Dadım Zeynep* başlığı altında kendisi doğduğu zaman aileye alınmış Arnavut kızı olan Zeynep’ten söz eder. Hemen hemen onun elinde büyüdüğünü ifade eder (Yahya Kemal, 2022, s. 23).

9. Yahya Kemal Paris’e giderken hayranı olduğu Servet-i Fünun şiirine Paris dönüşünde karşı çıkacaktır. Tanpınar, Yahya Kemal’in bu değişimi sonucu Türk edebiyatına katkısını şu cümlelerle ifade eder:

“Servetifünun çok şekilciydi ve ayrıca dilden gafildi, yani dışardan gördüğünü tatbik ediyordu. Edebiyatsa herşeyden evvel dildir. Bugün edebiyatımız, Yahya Kemal’den beri demek istiyorum, çok değişti. Denebilir ki, artık dışardan gelen örnek değil, dilin kendi varlığı, san’atkârı yaratıyor. Sonra kendi hayatımızı görmeğe başladık. Servetifünun bir idealizasyondur, bugünkü san’at kendi insanımızın peşinde, kendi hakikatlerimizin peşinde, hiç olmazsa dilin peşinde” (Tanpınar, 1996, s. 325).

10. Bu, Deleuze ve Guattari’nin düşüncesiyle benzerlik gösterir. Deleuze ve Guattari, “ya/ya da” alternatifinin aksine “bir ya da hatta iki değil, n sayıda” kombinasyonların olduğunu öne sürer. Yani “eskiden olduğun şeyden ya da şimdi olduğun şeyden daima başka türlü-oluş söz konusudur: bu... ya da bu veya bu.... ya da bu” (Holland, 2013, s. 95-96). Walter Andrews da iki şeyden birini seçmek zorunda olmadığımızı ifade etmek için “kenara çekilmek” kavramını öne sürer. Michel Serres’in yerleşik kavramların kutupları arasında akan beyaz bir ırmağa benzettiği bir “üçüncü alan”ın olduğunu öne sürdüğü fikirden yola çıkan Andrews, bu ırmağın iki tarafı birleştiren bir unsur olmakla

kalmadığını, kıyıları tekrar tekrar yaratan aktif güç konumunda bulunduğunu belirtir (Andrews, 2004, s. 10). Pınar Aka'nın Yahya Kemal'in Türk modernleşmesine bakış açısının Deleuze ve Guattari'nin ortaya attığı "oluş" kavramıyla uyumlu olduğu; sanatçının ortaya attığı "imtidat" kavramını da "modern oluş"u "geleneksel oluş"la birlikte düşündüğü yönündeki tespiti kendilik ilişkisi açısından da geçerlidir (Aka, 2021, s. 18).

11. Anılarından alıntı:

"Lâkin Müslüman toprağının en harareti bir çerçevesinde ikamet ediyordum. Evlerimiz İshâkiye Camii'ne hemen bitişik gibiydi. Fatih devrinin metin Müslümanlığı bu camiinin mimarisine geçmiş gibiydi. Evlerimizin önünde geniş mezarlıklar vardı. Kapımızın önünde yüksek bir mezar taşı dikili dururdu, meçhul bir evliyaya atfolunduğu için oradan kaldırılmazdı" (Yahya Kemal, 2022, s. 41).

Yahya Kemal, annesinin dinî hassasiyetinin ailenin diğer fertlerinden farklı olduğunu, Ramazan akşamları ölümlerinin ruhuna *Yâsin* okumayı annesinden öğrendiğini, İshâkiye Camii'nin minaresinden Partal Hafız'ın ezanlarını dinleyişini, annesinin ölümü ile İsa Bey Camii'nde annesinin ruhuna hemen her akşam *Yâsin* okuduğunu çocukluk anılarında ayrıntılı biçimde anlatmıştır (Yahya Kemal, 2022, s. 39-41).

Kaynakça

- Aka, P. (2021). *Ses, anlam ve mazi etkilerin kavşağında Yahya Kemal şiiri*. (1. Baskı). İletişim Yayınları.
- Andrews, W. (2004). Stepping aside: Ottoman literature in modern Turkey. *JTL (Journal of Turkish Literature)*. Bilkent University Center for Turkish Literature Issue 1, 9-32.
- Armağan, Y. (2007). *Türk şiirinde modernizm*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Bilkent Üniversitesi.
- Bilgegil, Z. (1997). *M. Kaya Bilgegil'in makaleleri*. (2. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Burcu Yılmaz, E. (2012). Kendi Gök Kubbe'de kimlik kurucu bir değer olarak mekân. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 22(1), 18-30.
- Foucault, M. (2018). *Hakikat cesareti kendinin ve başkalarının yönetimi II college de France dersleri 1984*. (1. Baskı). (A. Beyaz, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- (2018b). *Hermenötiğin kökeni, kendilik hakkında-darmouth konferansları 1980*. (2. Baskı). (Ş. Çiltaş Solmaz, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- (2019). *Öznenin yorumbilgisi, college de france dersleri 1981-1982*. (2. Baskı). (F. Keskin, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- (2020a). *Kendini biçimlendirme teknikleri*. L. H. Martin ve H. Gutman ve P. H. Hutton (Haz.), *Kendini Bilmek*. (3. Baskı, s. 26-67) içinde. Profil kitap.
- (2020b). *Eleştiri nedir? kendilik kültürü*. (1. Baskı). (M. Erşen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- (2020c). *Bireylerin siyasi teknolojileri*. (L. H. Martin ve H. G. Patrick ve H. Hutton, Haz.), *Kendini Bilmek*. (3. Baskı, s. 189-211) Profil kitap.
- Gadamer, H. G. (2009). *Hakikat ve yöntem*. İkinci Cilt. (1. Baskı). (H. Arslan ve İ. Yavuzcan, Çev.). Paradigma Yayınları.
- Holland, E. W. (2013). *Deleuze ve Guattari'nin anti-oedipus'u*. (2. Baskı). (A. Utku ve M. Erkan, Çev.). Otonom Yayınları.
- Hutton, H. (2020). *Foucault, freud ve kendini biçimlendirme teknikleri*. L. H. Martin ve H. Gutman ve P. H. Hutton (Haz.), *Kendini Bilmek*. (3. Baskı, s. 158-189) içinde. Profil kitap.
- Kahraman, H. B. (1997). *Yahya Kemal Rimbaud'yu okudu mu?* (1. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Kovel, J. (2000). *Tarih ve tin*. (2. Baskı). (H. Pekinel, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

- Man, P. (2019). *Körlük ve içgörü çağdaş eleştirinin retoriği üzerine denemeler*. (2. Baskı). (F. B. Aydar ve C. Soydemir, Çev.). Metis Yayınları.
- May, R. (2003). *Yaratma cesareti*. (8. Baskı). (A. Oysal, Çev.). Metis Yayınları.
- Platon. (2011). *Alkibiades I-II*. (2. Baskı). (F. Akderin, Çev.). Say Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1996). *Yaşadığım gibi*. (2. Baskı). Dergah Yayınları.
- (2007). *Edebiyat üzerine makaleler*. (8. Baskı). Dergah Yayınları.
- (2020). *Yahya Kemal*. (15. Baskı). Dergah Yayınları.
- Urhan, V. (2013). *Michel foucault ve düşünce sistemleri tarihi arkeoloji, soykütüğü, etik*. (1. Baskı). Say Yayınları.
- Ünver, A. S. (1980). *Yahya Kemal'in dünyası*. (1. Baskı). Tercüman Tarih ve Kültür Yayınları.
- Yahya Kemal. (1992). *Kendi gök kubbemiz*. (? Baskı). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- (2022). *Çocukluğum gençliğim siyâsî ve edebî hatıralarım*. (11. Baskı). Fetih Cemiyeti Yayınları.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Doç. Dr. Sema ÖZHER KOÇ

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazar bu makalede "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmiştir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

“SAHNENİN DIŞINDAKİLER” ROMANINDA ANLATICININ YAPISAL UNSURLAR KARŞISINDAKİ TUTUMU

The Narrator's Attitude Towards Structural Features in The Novel "Sahnenin Dışındakiler"



Dr. Öğr. Üyesi Servet ŞENGÜL

Muş Alparslan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Muş, Türkiye.
s.sengul@alparslan.edu.tr



Dr. Seyfettin DEMİR

Muş Milli Eğitim Müdürlüğü Muş, Türkiye. seyfettindemir73@hotmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:

Öz

16.11.2022

Kabul/Accepted:

12.12.2022

Sayfa/ Page:

126-135



Modern dünyanın anlatım türü olan romanda olay örgüsünü şekillendiren bir hikâye ile hikâyenin aktarıcısı olan anlatıcı romanın önemli iki unsuru olarak dikkati çeker. Bazı yazarlar hikâyeyi romanın temel unsuru sayarlar, fakat bu durum anlatıcının söz konusu önem ve önceliğini değiştirmez. Anlatıcı olmadan romanı şekillendirmek ve inşa etmek mümkün değildir. Roman onun varlığıyla kurulur, kurgulanır. O olmadan olayları anlatmak, olayların akışında rol alan karakterleri tanıtmak mümkün olmaz. Anlatıcı, anlatı dünyasının hem ‘yapıcı’, hem de ‘yansıtırıcı’ unsurudur. Roman başta olmak üzere tüm anlatı metinlerinde anlatımın üslubu ve anlatıcının tavrı son derece önemlidir. Roman yazarı, anlatıcıyı ve onun bakış açısını, anlatıcının olaylar karşısındaki tavrını belirlemek zorundadır. Kurmaca âlemin önemli unsurlarından olan anlatıcı yaşama en yakın ögedir. Okuyucu olaylara, karakterlere, mekân ve zamana onun gözüyle bakar, olay ve durumları anlamaya çalışır. Anlatıcının yapısal unsurlar karşısındaki konumu ve duruşu okuyucunun da bakış açısını doğrudan etkiler. Bu çalışma Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Sahnenin Dışındakiler* romanında anlatıcının yapısal unsurları aktarma noktasındaki tutumunu ele alacaktır.

Anahtar Kelimeler: “*Sahnenin Dışındakiler*” romanı, yapısal unsurlar, anlatıcının tavrı.

Abstract

In the novel, which is the narrative type of the modern world, a story that shapes the plot and the narrator, who is the narrator of the story, draw attention as two important elements of the novel. Some writers consider the story the essential element of the novel, but this does not change the importance and priority of the narrator. It is not possible to shape and construct the novel without the narrator. The novel is constructed and fictionalized by its presence. Without it, it would not be possible to narrate the events and introduce the characters taking part in the course of events. The narrator is both a 'constructive' and a 'reflective' element of the narrative world. The style of narration and the attitude of the narrator are extremely important in all narrative texts, especially in the novel. The novelist has to determine the narrator and his point of view, the narrator's attitude towards events. The narrator, one of the important elements of the fictional world, is the closest element to life. The reader looks at the events, characters, place and time through his eyes and tries to understand the events and situations. The position and stance of the narrator against the structural elements directly affects the reader's point of view. This study will deal with the narrator's attitude in transferring the structural elements in Ahmet Hamdi Tanpınar's novel "*Sahnenin Dışındakiler*".

Keywords: The novel “*Sahnenin Dışındakiler*”, structural elements, the narrator's attitude.

Atıf/Citation: Şengül, S ve Demir S (2022). “*Sahnenin Dışındakiler*” Romanında Anlatıcının Yapısal Unsurlar Karşısındaki Tutumu, *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(8), 126-135

Giriş

Bir kurmaca anlatıyı meydana getirirken yazarın faydalanabileceği anlatı araçları, yazarın niyetine ve sanat anlayışına göre değişik şekillerde bir araya getirilir. Yazar, verili olan imkânlardan faydalanarak kurmaca bir dünya yaratır. Bu kurmaca dünyanın nihaî tasarımcısı kendisi olduğu için amacına göre istediği parçayı istediği yere yerleştirebilme özgürlüğüne sahiptir. Ancak yazarın bu keyfiliği roman ve hikâye gibi kurmaca anlatılarda geçerlidir. Rimmon-Kenan, bu ve buna benzer seçeneklerden faydalanılarak oluşturulan hikâyenin, anlatma eylemiyle temsil edildiğini söyler (Yener, 2016, s. 7). Her sanatkarın, eserini kaleme almadan önce dış dünyadan veya kendi iç dünyasından elde ettiği birikimlerini, düşüncelerini ve olayları aktaracağı edebî bir dünya inşa etmesi gerekir. Yazar inşa ettiği edebî dünyasında kendisini temsil edecek anlatıcıya gereksinim duyar. Bu bağlamda anlatıcı, yazarın kurgu âleminde yarattığı bir figür olarak karşımıza çıkar (Elmacı, 2021, s. 11).

Anlatmaya bağlı edebî türler denilince akla ilk gelen destanlarda da doğal olarak önce anlatıcının sesi duyulur. Bu anlatıcı son derece olağanüstü özelliklere sahip olmalı ve dinleyiciyi çok üst perdeden etkilemelidir. Yani destan türünde anlatıcı ilahi bir yapıya sahiptir (Hakyemzoğlu, 2019, s. 11). Hikâye anlatımında duyulan ve görülen olmak üzere iki tür konuşma yapılır. Bu konuşma türlerinin uyumu ise hikâyeyi inandırıcı kılar. Ses kullanımı, beden dili ve mimik kullanımı, duyguları ifade etmede güçlü bir araçtır. İyi bir hikâye anlatıcısı, sözlerini güçlendirmek için sesini ve bedenini kullanarak dinleyicilerle etkili bir iletişim kurar (Topbaşoğlu, 2021, s. 22). Modern dönemin yalnızca kurmaca anlatılarını ele alarak düşündüğümüzde bile roman ve hikâyedeki anlatıcının hayatî rolü hemen fark edilir. Çünkü roman ve hikâyede anlatıcı figür olmadan yapının iletilmesi imkânsızdır (Yener, 2016, s. 2). Hikâye unsuru zaman zaman tartışılabilir bile önem ve işlevi bakımından anlatıcı tartışılmaz bir konuma sahiptir. Anlatıcı daha çok anlatma esasına dayalı olan destan, masal, hikâye, roman vb. türlerde açık ya da gizli bir şekilde sesi duyulan bir varlıktır. Zaman içinde bu varlığın önem ve ağırlığı değişmektedir. Mesela anlatıcı dünden bugüne uzanan zaman içinde farklı konumlarda karşımıza çıkmaktadır. Destan, masal, mesnevi, hikâye, roman gibi anlatıma dayalı türlerde anlatıcı, toplumsal ve kültürel yapıda meydana gelen değişimlere paralel olarak değişik bir konum ve nitelikte görülür. Sanatçının, toplumu ve insanı anlatma konusunda tercih ve eğilimleri, anlatıcının konum ve işlevini de tayin etmiştir. Geçmişte her şeyi bilme, sezme, anlatma yeteneğiyle ilahi karakterli olan anlatıcı, bugün büyük ölçüde beşeri bir portreye sahiptir. Onun ilahi konumdan beşeri konuma gelmesinde edebî ve estetik beklentiler kadar, toplumsal ve kültürel beklentiler de etkili olmuştur (Tekin, 2004, s. 18). Kuramsal açıdan değerlendirildiğinde anlatıcının gelişiminin anlatıbiliminin gelişimine paralel bir yol izlediği söylenebilir. Yapısalcılıkla birlikte anlatıcı, odaklanma ve söylem gibi daha küçük birimlerine ayrılarak incelenir. Yapısalcılık sonrasına gelindiğinde anlatıcının tespiti ve değerlendirilmesi güçleşir. Anlatının belirsizlikleri barındıran kaygan zemini onun sadece teknik ayrıntılarla değil, tematik ilişkilerle, felsefi ve edebî bir birikimle, okurun çabasıyla aydınlatılmasını zorunlu kılar (Topçu, 2015, s. 6).

Anlatıcı ile anlatılan arasındaki mesafenin dengeli bir çizgide tutulmasında, dil ve üslubun biçimlenmesinde, nihayet romanın sağlıklı bir yapıya sahip olmasında seçilen ve uygulanan bakış açısının da önemi büyüktür. Bakış açısının seçimi sıradan bir tercih değildir. Anlatıda yer alan karakterlerin işlevleri, dil-üslup, mekân, zaman ve mesajla ilgili bir tercihtir. Yazar; konu, kişi, çevre ve eşyayı hakkıyla anlatmak ve tanıtmak için uygun bir anlatıcı seçmek zorundadır. Yazarın anlatımı bu bakış açısına göre şekillenir. Metni anlamak için okuyucunun da roman tekniğine dair kültürel arka plana ihtiyacı vardır. Bu bilgiler ışığında romanda anlatıcının yapısal unsurlara bakışına yönelik ilişki daha iyi anlaşılacaktır.

1. SAHNENİN DIŞINDAKİLER ROMANINDA ANLATICI VE DİĞER YAPISAL UNSURLAR İLİŞKİSİ

1.1. Romanda Ana Olay

Her romancının eseri, ister kendi zamanının meselelerini ele alsın, isterse bu meselelerden fildişi bir kuleye kaçışı temsil etsin, açıkça veya ima yoluyla yazıldığı zamanın sosyal olaylarının bir yorumudur (Stevick, 2004, s. 220). *Sahnenin Dışındakiler* romanında milli mücadele dönemine dair sosyal olaylar ele alınır. Romanda geriye dönüş tekniği kullanılarak romanın ana karakteri Cemal henüz bir çocukken olaylara girilir. Anlatı zamanı milli mücadele yıllarının başlangıcından öncesi, 1913 yılıdır.

Cemal çocukluğunu Sabiha adlı kendi yaşlarında bir kızla yaşamaktadır. Avrupa'dan yeni fikirlerle gelen İhsan; Cemal ve Sabiha'nın öğretmenliğini yaparken aynı zamanda, vaktini de bu iki gençle geçirmektedir. İhsan bu iki gençten yaşça biraz daha büyüktür. Avrupa'dan getirdiği bağımsızlık, vatan gibi farklı düşünceleri öğrencileri gibi bu iki yakın arkadaşına da aktarmaktadır. Sabiha akıllı olarak daha ileri bir seviyede olduğundan bu fikirleri rahatça anlarken Cemal henüz İhsan'ın anlattıklarını tam olarak anlayamamakla beraber yüksek bilgisinden dolayı ona hayranlık duymaktadır. Sabiha; Cemal'e ve İhsan'a aynı derecede sevgi duysa da Sabiha'ya âşık olan Cemal bir yandan da İhsan'ı kıskanmaktadır. Cemal'in babasının Anadolu'da bir kıyı kentine kaymakam olarak atanmasıyla birlikte sevdiklerinden ayrılıp taşraya giden Cemal, altı yıllık bir aradan döndüğü İstanbul'da hayatı tamamen değişmiş bulur. İhsan milli mücadelenin destekçilerinden ve önde gelen şahıslarından biriyken Sabiha da Muhtar adında ahlaksız biriyle evlenmiştir. İhsan'ı bulan Cemal onunla birlikte İstanbul hükümetine karşı isyancıların safında yer alır. Bir yandan da Sabiha'yı bulmaya çalışır. Sabiha'yı bulur, fakat yine kaybeder. Anadolu'da savaş tüm hızıyla devam ederken İstanbul'dakiler yani 'sahnenin dışındakiler', milli mücadelenin başarılı olacağına inanmazlar ve şahsi menfaatleri peşinde koşarlar.

1.2. Sahnenin Dışındakiler Romanında Anlatıcı

Anlatı metninin anlaşılmasında anlatıcının bakış açısı önemli bir görev ifa eder. Şerif Aktaş, anlatma esasına bağlı edebi metinlerde vaka zincirinin şeklinin, başlangıç ve bitiş noktasının, diğer zincirlerle kesiştiği ve ayrıldığı yerlerin, geniş ölçüde bakış açısına bağlı olduğunu söyler. Vaka zincirlerinde yer alan şahısların yaratılması ve tanıtılmasında, mekân olarak seçilen mahallin tanıtılması ve tasviri konusunda da üzerinde durulacak kavramlardan biri bakış açısidir, der (Aktaş, 2005, s. 76). Gerçekten de bakış açısı bir romanın oluşması için belki de en temel unsurlardan biridir. Kendini anlatıcı yoluyla eserdeki yapısal unsurlar üzerinde gösterir ve böyle ele verir. Bakış açısını yakalamak için öncelikle anlatıcıyı tespit etmek gerekir. Anlatıcının yapısal unsurlara bakışı, onları algılayışı ve aktarışı irdelenerek bakış açısı çözümlenebilir. *Sahnenin Dışındakiler* romanında anlatıcı birinci şahıs anlatıcı olan karakter anlatıcıdır. Bu anlatıcı, olayların içinde bizzat yer alan ve onlara bir roman kahramanı gözüyle bakan ve sadece gördüklerini aktaran bir anlatıcı tipidir. *Sahnenin Dışındakiler* romanının bütün yapısal unsurları karakter anlatıcının bakış açısıyla bize aktarılır.

1.3. Anlatıcının Olaylara Bakışı

Konunun kısa özetinde vurgulandığı gibi olay, Balkan Harbi sonrası bir zamanda İstanbul'da geçer. İstanbul yabancı askerler tarafından işgal edilmiştir. Her yerde bu yabancı askerlerin izleri ve kültürleri hissedilmektedir. Her bir Türk'ün hissettiği gibi çocuk yaşta olan Cemal de bu yabancı varlığından rahatsız olmakta rahatsızlığını kelimelere eklediği sıfatlarla ve soru cümleleriyle dile getirmektedir. Fransızların İstanbul'a yerleşmesi karakter anlatıcıyı aşağıdaki sözlerden anlaşıldığı üzere epeyce rahatsız etmektedir.

"Daha Babiâli yokuşunda, süngü takmış bir Fransız kıtasının, başlarında mahut Marseyez, muntazam bir yürüyüşle yukarıya doğru çıktığını gördüm. Bu ihtilal ve insanlık türküsü bir işgal müfrezesine hiç yakışmıyordu. İçim garip bir isyanla dolu ters yüzü döndüm ve bir tramvaya atladım. Fakat bindiğim tramvay onlara Çarşıkapı'da yetiştii. Bu sefer La Madolen'i dinlemeye mecbur kaldım. Sonradan yaptıkları harp edebiyatında o kadar adı geçen bu türkü tüylerimi diken diken etti. Bunlar haddizatında belki güzel şeylerdi. Fakat benim İstanbul'umda ne işleri vardı?" (SD, s. 12)

Karakter anlatıcı olarak Cemal, normal şartlarda belki de beğenilebilecek bir şey olan güzel kıyafetli askerlerin gayrimeşru bir şekilde İstanbul'a yerleşerek bu vatanın mensuplarına acı verdiğini aktarmaktadır. Aslında her bir anlatı bireyi gibi anlatıcı da bu durumdan oldukça rahatsızdır. "Beyazıt Camii ile Şehzadebaşı Camii" ve "yüzlerinden keder akan halk" sözleri, Müslüman halkın içine düştüğü olumsuz durumu ifade ederken anlatıcının da ıstırabını ve sitemini yansıtır.

"Bu tesadüf kendi memleketlerine olsaydı yahut buraya bir dostluk tezahürü için gelmiş olsalardı, ilk defa gördüğüm kıyafetleriyle ne kadar hoşuma gidecekti. Fakat şimdi Beyazıt Camii ile Şehzadebaşı Camii arasında, yüzlerinden keder akan bu halkın arasında sadece ıstırap veriyorlardı." (SD, s. 13)

Romanın anlatıcısı Cemal, İstanbul'da yaşamaktadır. Çocuk gözüyle İstanbul'un işgaline "opera-komik" vasfını yüklemektedir. İstanbul bu eleştiriyi hak etmektedir, çünkü yabancıların işgaline bu şehir hiçbir ses çıkarmazken Anadolu bu isyanı kabul etmemekte, ona direnmektedir. Burada eleştiri İstanbul'a yöneltilirken gizliden gizliye Anadolu'daki başkaldırı desteklenmektedir.

"Fakat garip bir şekilde ve çok çabuk bu işgal, belki de siyasi rekabetler yüzünden ve şüphesiz biraz da İtalyan mizacının tesiriyle bir opera-komik çeşni almıştı. Anadolu'da Milli Mücadele başlamasaydı elbette işler çok değişir, orada da medeniyet namına bizi terbiye etmeye başlardı. Fakat Anadolu silaha sarılmıştı." (SD, s. 14)

Cemal, zamanın anlayışını ve insanların eleştirmektedir; zira otuz, kırk sene önce insanların, olayın anlatıldığı zamana göre daha inançlı olduğundan bahseder. Oysa şimdi inanç kavramı çok zayıflamıştır. Her ne kadar inançlı da olsa giyim kuşamda zorbalık ona göre geri gidişi ifade eder. Süleyman Bey'in Viyana ve Bosna'da Avrupai terbiye almasına rağmen toplumsal baskıların yoğunluğunu dikkate alarak kızını çarşafa sokması onun eleştirisine uğrayacaktır. Ayrıca çarşaf onun gözünde bir nevi geri gidiştir.

"O gecedен hemen biraz sonra, Süleyman Bey Viyana ve Bosna ikametlerinde kadın ve genç kız terbiyesi hakkında edindiği fikirlerden vazgeçerek Sabiha'yı çarşafa soktu. Zaten mahallede hafif dedikodu başlamıştı. Gayet gariptir ki erkeklere ait her haddin ayrı ayrı dualarla, düğünlerle tespit edildiği eski örfümüzde, genç kızların çarşafa girmesi hadisesi çok sessiz sedasız geçerdi." (SD, s. 37)

Anlatıcının olaylara bakışında sürekli ilimden, fenden, Avrupai anlayıştan, akıldan yana olduğu görülür. Bu yüzden kültürümüzün duygulara dayalı, hamasi anlayışı değişik yerlerde eleştiriye tabi tutulur. Olaylara akılcı ve bilimsel bakılarak Osmanlı'nın yaşlandığı ve hantallaştığı açıkça dile getirilirken aslında hantallaşmanın sadece Osmanlı değil Şark medeniyetinin tamamı olduğu vurgulanır.

"Nazırları arasında, Sadrazam Sait Paşa'dan başka kırkını aşmış pek az adam bulunmasına rağmen devlet ihtiyardı. Arkasında sade kendi altı asırlık mazisi değil, bütün ihtiyar şark vardı. Yaşlılığı, tecrübeyi galiba zincirleme felaketleri görmeyi ve kabul etmeyi bir esas diye alıyordu. İsbetli tek bir hareket veya fikri olmadığını, her gün hadiselerin yumruğuyla yeni baştan bir daha öğrenen bir toplulukta, bu tecrübe kelimesinden ne kastedilirdi, bunu çok sonra anladım. Meğer bu tecrübe denen şey, bizim kitaplardan öğrendiğimiz manasından çok ayrı bir yerde kullanılmış." (SD, s. 46)

Sahnenin Dışındakiler romanında karakter anlatıcı olarak Cemal, olaylara sürekli eleştirel gözle bakar. Cemal'in basın özgürlüğünün olmadığını vurgulaması, muhafazakâr zihniyeti eleştirirken onun güvensizlikten beslendiğini dile getirmesi, çarşafı özgürlüğün, kadın özgürlüğünün önünde bir engel olarak dillendirmesi tüm bu eleştirilere örnek olarak verilebilir.

1.4. Anlatıcının Şahıslara Yönelik Tutumu

Anlatıcının aynı zamanda roman kahramanlarından biri oluşu şahıslara daha duygusal ve taraflı bir bakış açısıyla bakmasına neden olur. Anlattığı şahıslarla birebir ilişki içerisinde bulunması onları daha iyi tanıyıp aktarmasını sağlayabilir. Romanın anlatıcısı ve asıl kahramanı Cemal, diğer karakterlere göre, örneğin İhsan'a göre daha az taraflı gibi görünür. İhsan, her haliyle benimsediği ve savunduğu milli mücadeleyi yansıtırken Cemal, daha çok şahsi işleri peşindedir. Buna rağmen o da milli mücadeleyi destekler bir tavır sergilemektedir. Sabiha ise bu olaylardan muaf, kendi perişanlığından ve ailesinin trajedisinden şikâyetçidir.

Cemal; Atiye teyzesi ve Behçet Bey'in kendi iradeleri dışında evlenmeleri nedeniyle onları cansız, ruhsuz bir sopaya benzetmiştir. Aslında değnek benzetmesi anlatıcının kendisiyle alakalıdır.

"Büyük teyzeme gelince, hiçbir zaman sevmediği ve sevemeyeceği Behçet Beyle, Hünkâr'ın iradesiyle evlenmişti. Karı koca senelerce yan yana uzatılmış iki değnek gibi yaşamışlardı." (SD, s. 8)

Cemal, sonradan hocası olacak İhsan'ı kendi yaşam felsefesi ve anlayışıyla irdeleyip tavşan-kaplumbağa hikâyesindeki kaplumbağa şeklinde tarif eder.

"Büyük başlı, iri ve atletik vücutlu, dalgın bakışlı bir delikanlıydı. Şimdi iyi hatırlıyorum ki o yaştaki gençlerde tabii olan giyinme merakı yoktu. Evde kimin nesini bulursa sırtına geçirir, sokağa onunla da çıktığı olurdu. Yüzü gözü sivilce içindeydi ve en aşağı üç günlük sakalı vardı. Ağır ağır hiç acele etmeden varılacak yere behemehâl varmayı kafasına koymuş hikâyenin kaplumbağası gibi konuşuyordu. Öne doğru çıkık alını son derece sakindi." (SD, s. 17)

Mehmet Akif'in *Safahat*'inde tanıttığı insanların sefil hayatının hüküm sürdüğü bu iç karartıcı dönemde, belki de yazarının aksülameli olarak sefil ve toplumdan kopuk bir hayat yaşayan paşaları aşağıdaki şekilde anlatır.

"Bu paşalar dostsuz, misafirsiz, kendi hususi hayatları ve devletten gördükleri ikbal içinde, bir mahpus gibi yaşıyorlardı." (SD, s. 18)

Karakter anlatıcı devrin ikiyüzlülüğünün en iyi temsilcilerinden biri olabilecek Mürâi İbrahim Efendi'yi onu kanatlandırarak belki de kendisiyle alay etmek münasebetiyle okura aktarır.

"Yukarıda bahsettiğim Mürâi İbrahim Efendi'ye bile akşam saatlerinde yahut ikinci ezanında yolda tesadüf etseniz muhakkak o akşam veya ertesi sabah bir melek kanadı tedarik edip cennete doğru uçacak zannedersiniz. Hâlbuki o esnada İbrahim Efendi Küçükpazar'da, bir çıkmaz sokak içinde, asıl karısının ve çocuklarının haberi olmadan hatta ayrı isimle evlendiği ikinci karısını düşünüyordu. Fakat yanınızdan geçerken öyle bir Allah!.. deyişi vardı ki..." (SD, s. 21)

Romanın ileriki safhalarında Muhlis Bey'in vasfı anlatılarak onun ileride ciddi işlerde başrolde yer alacak ciddi tavrı önceden sezdirilmeye çalışılır. Onun bu intibai gerçekten de boşuna değildir.

"Mağrur, atletik cüsseli, soğuk bakışlı bir delikanlıydı. Kendisinden küçüklere hiç iltifat etmez, tesadüf ettiği kadınların arkasından başını çevirip bakmazdı. Mahallede tek sevdiği, konuşmaktan hoşlandığı İhsan Bey'di." (SD, s. 24)

Anlatıcı bir çocuk olmasına rağmen çok şey biliyor olduğunu yer yer sezdirir. Belki de bu onun çocukluğunun gerektirdiğinden başka bir şeydir.

"Dehaya hürmetsizlik olmasa Sündüs Hanım'ın konuşmasını insan Balzac'a benzetebilir derdim." (SD, s. 35)

Anlatmanın farklı şahıslara geçtiği bir noktada Sabiha görevi devralır. Yine farkında değilmiş gibi insanların niçin çıkmaz sokak veya sönmüş lambaya benzediğini anlamaya çalışır. Aslında hissettirmeye çalıştığı şey milli mücadele dönemi İstanbul'unda çıkar yol bulamayan insanların aldığı haldir.

"Görmüyor musun? Hepsi de çıkmaz sokak, sönmüş lamba gibi insanlar. Ah, bizimle konuşacak bir adam olsa, doğru dürüst bir adam. Bize bir cevap verse, anlatsa bunları..." (SD, s. 38)

Anlatıcı çevresindeki insanların yeknesaklığından sıkılır. Herkes, birbirine benzeyen iki tuğla gibidir. Hâlbuki hareketlenme gerektiren bir zaman vardır.

"Fakat sevmiyordum. Aynı fabrikadan çıkmış iki tuğla kadar birbirine benzeyen hocalar, kıyafet değiştirmiş zabıta memurları gibi aramızda dolaşan mubassırlar, kendi dar çerçevesinde adeta makam-ı sadareti taklit eden, bize ancak donanma için iane topladığı günlerde ikinci kat merdivenin başından hiç de övemeyeceğim bir şive ile nutuk veren ve yine Londra'da yapılan zırhlılar için numune-i imtisal olmak üzere başımızın üstüne doğru bir adet gümüş mecidiye fırlatan müdürümüz, hepsi bana, mecbur olduğum bir makinenin dişlileri gibi geliyordu." (SD, s. 47)

Romanın kahramanı olan anlatıcı bilgi yönüyle, genel kültürüyle oldukça dolu bir insandır. Felsefeye dair bilgisi insanı şaşırtacak derecede çoktur. Anlatıcı yer yer itibarı âlemin dışına çıkararak okuyucularla bağ kurar.

"Bilmem söylemeye hacet var mı? Kudret Bey'in burnu hayatında belli başlı bir trajedi unsuruydu. Kudret Bey okuyucularımızın anladığı gibi idealist bir insandı; burnu ise

inadına realist, hatta daha büyük bir ihtimalle *existentialiste* bir burundu. Evet, bunu yanılmamızdan korkmayarak iddia edebiliriz ki bu burun *existentialiste* bir burundu. Çünkü *existence*, yani varlık başlangıcından beri mevcut olan bir şeydir. Bu itibarla Kudret Bey'in Jean Paul Sartre, Jaspers, Gabriel Marcel gibi felsefe mektebinin muasır filozoflarından çok evvel doğmuş olması, yahut Heidegger ve Kierkegaard gibi onlardan daha evvelkilerini tanımış olmaması, hatta adlarını işitmiş bile olmaması burnunun tam bir *existantialiste* olmasına bir mani teşkil etmez." (SD, s. 93)

Sahnenin Dışındakiler romanında anlatıcı iyi-kötü kavramını irdeler ve devrindeki insanları eleştirel bir gözle bize aktarır. İleri safhalarda, adını anmasa bile, milli mücadelede Anadolu'yu kurtaracak adamdan yani Mustafa Kemal'den bahseder. Sonraları ise adını da verir. Bu, anlatıcının ona duyduğu güvenin yansımasıdır.

"Asıl iş orada, adam da orada... Bizi hâdiselerin elinden kurtaracak adam." (SD, s. 168)

Anlatıcının kaldığı bir pansiyon bize *Goriot Baba*'yı yahut *Ayaşlı ile Kiracıları*'nı ve oradaki karakterleri hatırlatır. Bu adeta acınacak, sefil, perişan bir hayattır.

"Karşımdaki odada şimdi nerede olduğunu bilmediğim, hatta yaşadığından şüphe ettiğim -çünkü memleketine dönmüştü- Azerbaycanlı Mehmet Selef Efendi otururdu. Kendisine Bey diye hitap edilmesini sureti katiyede meneden bu esmer, iri vücutlu, zeki adamın parasız kaldığı zamanlar, o zaman pek meşhur olan bir Azeri operetinin makamıyla 'Çamaşır parası bulamırım men!' diye şikâyetlerine bayılırdım. Diğer bir hususiyeti de evi addettiği pansiyonda herkesin odasına don gömlekle girmesiydi. Bu yüzden kapı bir komşusu bulunan ve Madam Elekcıyan'ın tek kızı Agavni'ye deli gibi âşık bulunan Yahudi delikanlısı ile aralarında kavga eksik olmazdı." (SD, s. 218)

İşgal yıllarında İstanbul'a yabancı ülkelerden her çeşit insanla beraber hayat kadınları da gelmiştir. Onların sürdürdükleri bu hayat anlatıcısı onlara karşı acıma hissine götürür.

"Bu iki kadının sürdürdükleri hayat, bana kadın dediğimiz mahlûkun, hayatın mutlak şekilde yarısı olduğu halde çektiklerini anlatmağa kâfiydi. Uzviyetlerinin, erkek iştihasının, yanlış kurulmuş hayatın, kendi bünye hususiyetlerinin cezasını, her gün, her saat ayrı bir işkence ile ödüyorlardı. Yüneşka, maddesini yanındakilerinin ellerine terk ederek İda, etrafındaki her şeye çılgın denebilecek bir isyanla kadın talihinin kötü tarafını yaşıyordu." (SD, s. 235)

İçinde bulunduğu hal, insanlar, olaylar, anlatıcısı her şeye karşı tiksintiye sevk eder. Bu, duygularına hâkim olamamanın belirtisidir.

"Giyindiğim zaman saatin dokuz olduğunu öğrendim. Birkaç defa kendime, acaba sarhoş muyum? sualini sormuştum. Hayır değildim, zaten çok az içmiştim. Sadece tiksiniyordum. İnsandan tiksiniyordum, tabiattan tiksiniyordum, eşyadan tiksiniyordum. Dışarıda lapa lapa yağmaya başlayan kardan tiksiniyordum. Varlığın türlü yüzlerinden tiksiniyordum." (SD, s. 241)

Bu savaş ve işgal yılları, tüm insanları yıkmış böylelikle onların hayatlarına yansımıştır. Herkesin hayatı viranedir. Anlatıcı, şahısların gözlerinde bile bu felaketi görmektedir.

"Ne garip, bu yaşayan adam, yaşayan ve eğlenen, düştüğü bataklıkta bir nergis tarlasında otlar gibi hazla dolaşan ve lezzet alan adam bir ölü gibi bakıyordu. Sade bir ölü gibi bakmıyordu. Baktığı her şeyi bu bakışla öldürecek gibi bakıyordu. Süleyman Bey bir mezarlık gibi ölümlü dolu idi. Bakışının dokunduğu her yerde irin dolu keseler patlıyor, sağlam uzuvlar çürüyor; ten, et olup kokuyor; kemik, un gibi ufalanıyor; insan eli leblebi gibi küçük kemik parçalarına dağılıyordu." (SD, s. 259)

1.5. Anlatıcı ve Mekân İlişkisi

Romanlarda karakterlerin ruh dünyası mekânlara yansıyan bakışlarıyla yorumlanabilir. Roman kahramanlarının yaşadığı mutluluklar veya bunalımlı haller onların tabiatı algılama biçimlerini olumlu veya olumsuz biçimde şekillendirir. Karakterlerin ruh halleriyle mekân arasında kurulan ilişki,

kahramanın ve doğal olarak sanatçının duygu ve düşüncelerinin doğru bir şekilde anlamlandırılmasına katkıda bulunur (Hisarcıklılar, 2016, s. 4). Kapalı yerler bireyin iç dünyasını dış mekânlara göre daha fazla yansıtan yerlerdir. Anlatıcı, karakter anlatıcısıysa hissiyatını doğrudan ifade etme şansına sahip olacaktır. Karakter anlatıcı olarak Cemal, Ege'nin küçük ama samimi ilişkilerinin olduğu bir kentten İstanbul gibi büyük bir şehrin kirliliğine yerleştiğinde ruh hali karamsardır. Cemal, 'yumuşak ve berrak bir deniz'in olduğu kentten ayrılarak yabancı harp gemilerinin olduğu İstanbul'a geldiğinde hüznüldür.

"Küçük şehir hastalığı dedikleri şey, beni ağır ağır sarıyor ve mumyalıyor gibiydi. Küçük şehir, küçük ev, rahat ve sakin hayat... Her gün görülen dostlar, dönüp dolaşıp üstüne gelinen mevzular, neredeyse bana ötesini, daha genişini unutturacaktı." (SD, s. 10)

Sahnenin Dışındakiler romanında Sultan Abdülaziz'den Sultan Abdülhamit'e, İkinci Meşrutiyet'ten Balkan Harbi'ne kadar ekonomik ve kültürel değişimin izleri anlatılmaktadır. Cemal, bu durumu paşaların yaşam alanı olan konakların, 'kutu gibi', 'iki bakla bir nohut' ve 'şöyle idaresi kolay' eve dönüşmesi tabiriyle anlatır. Orta sınıflı evlerde artık hizmetçi kadrosu da daralmaktadır.

"İmparatorluk küçüldükçe, orta sınıf şehirli evi de küçülüyor, hizmetçi kadrosu daralıyordu. Onun için bu üçüncü devirde ev hanımları, konak yavrusu denilen evleri tercihe başlamışlar ve meşrutiyete doğru ise 'kutu gibi', iki bakla bir nohut; şöyle idaresi kolay tabirleriyle tarif edilen ölçüye inmişlerdi." (SD, s. 18)

Cemal, babası tarafından Mekteb-i Sultani'ye verilmiş bir talebedir. Okulda geçirdiği güzel anılardan, farklı karakterlerdeki arkadaşlarından ve hocalarından bahseder. Fakat savaşın tüm gerçekliğiyle kendini hissettirdiği ve önünde İhsan ve Sabiha gibi iki idealistin olduğu yerde bu okul kendisini tatmin etmemektedir. Neyse ki eğitimini sağlam olarak aldığı bir yer vardır: Sokak!

"Bereket versin sokak vardı. Çocuğun tek yardımcısı sokaktır. Her yerde ve her nesil için çocuğu hayata sokak ayarlar. Büyükler orada evden, mektepten çok başka türlü ve daha tabii görünürler. Sokakta herkes kendisidir. Orada hayat sıcak bir ekmek gibi karşınıza çıkar. Orada iyice ayıklanmış, sentetik bir ilaç gibi süzgeçlerden geçmiş, aslının dışına çıkmış şeylerle karşılaşmazsınız. İnsanı, işi, hürriyet aşkını, sefaleti, merhameti çocuk orada tadar..." (SD, s. 50)

Sakine Hanım ve Cemal arasında geçen konuşmada söz Anadolu bahsindedir. Sakine Hanım, Anadolu'da birtakım olayların gerçekleştiğini ve bu olayların sadece bahisten ibaret olduğunu belirtir. Durumu bir türlü anlayamadığını anlatırken Cemal müdahale eder. "Alaiyeli Ahmet" in hikâyesini anlatarak Anadolu'yu ve oradaki insanları yüceltir.

"Anadolu kolay kolay anlaşılmaz... Anlaşılınca da kolay kolay tahammül edilmez. Çünkü Anadolu acıdır, dedim. Eliniz kesildiği zaman bir yere çarptığımız zaman duyduğunuz şey yok mu, işte onu çok büyültün, tahammül edilmeyecek hale getirin, işte Anadolu odur..." (SD, s. 195)

Artık İstanbul işgal edilmiş ve Anadolu'da milli mücadele başlamıştır. Anadolu'daki yenilgi veya zafer haberleri İstanbul'daki insanların suretlerine ve tavırlarına yansımaktadır. Bazen insanların ağızlarını bıçak açmazken aynı asık yüzlerin birkaç saat sonra neşe ile parıldadığına şahit olunur. İstanbul'unsa manzarası değişmiştir. Dünyanın her milletinden işgal askerleri, Karadeniz'den gelen vapurların içinden dökülen Beyaz Rus askerleri, İstanbul'u kadim İskenderiye'nin kozmopolit yapısına dönüştürmüştür.

"İstanbul, Kırım muharebesinden beri bu kadar çeşitli ve karışık bir manzara almamıştı. Fakat doğrusu istenirse Kırım Muharebesi'nin şehre getirdiği değişiklik de bunun yanında ehemmiyetsiz kalırdı. Örfü ve âdeti için çok kiskanç, muayyen hadleri geçişte hemen infilaka hazır, imparatorluğun hiyerarşisine ve haysiyetine hatta ihtişamına sahip Abdülmecit devri İstanbul'u ile çözümlü devrinin bu müdafaasız, kolları bağlı İstanbul'u arasında münasebet bile yoktu. Burada hayat bir bakıma göre ancak müsaade edildiği müddetçe bizimdi." (SD, s. 231)

İşgal altındaki İstanbul'un birçok semtinde artık yabancı erkekler, özellikle Rusya'nın değişik bölgelerinden gelmiş narin erkek ve kadınlar dikkati çekmektedir. Bu erkek ve kadınlar kendilerini "batan Çarlık gemisinden asalet unvanı kurtararak gelmiş" kişiler olarak tanıtmaktadırlar. Beyoğlu tanınmaz haldedir. Özellikle Tepebaşı ve Taksim arası, 'civcivli' eğlence merkezlerinin yoğun olarak bulunduğu yerlerdir.

"Yetmiş çeşit milletten insanın hep birden eğlendiği bu birkaç yüz metre uzunluğundaki cadde, kendi tevekkülünün ve ıstırabının gecesine kapanmış eski İstanbul'un yanı başında bugünün egzotik romanlarında hikâyesini okuduğumuz bir nevi Şanghay veya Singapur gibi asıl maddesine çok derinden yabancı, haşın, köksüz ve gürültülü parlıyordu. Fakat İstanbul'un neresi eğlenmiyordu? Üsküdar iskelesinin hüznü manzarası birden bire bir şehri olmuş, Kadıköy iskeleden başlayan bir yığın eğlence yeri ve barla dolmuştu. Mühürdar Bahçesi -o zamanlar Moda bugünkü gibi parlamamıştı- çalgısıyla, eğlencesiyle İstanbul'un en uzak yerlerinden müşteri çekiyordu.

Fakat bu eğlenen İstanbul'un yanı başında çok bahtsız, mustarip bir İstanbul daha vardı. Daha harp içinde el değiştirmeye başlayan servet, içtimai hayatın nizamını bozmuş, beş altı sene evvel müreffeh sanılan ve eski payitahtın asıl hayatını yapan bütün bir orta sınıfı harap etmişti. Umumi Harp içinde çıkan yangınlarda evi barkı yananların çoğu hala medreselerde idi." (SD, s. 232)

1.6. Anlatıcı ve Zaman

Aristo'dan Einstein'a birçok düşünür zaman hakkında fikir beyan etmişlerdir. Aristo'ya göre zaman mutlak ve parçalanamaz bir kavramdır. Zaman ve bu dünya arasında inkâr edilemez bir ilişki vardır. Newton insandan ve nesneden bağımsız zaman kavramına inanır. Milton zamanın düşüncenin kalıplarında gezen soyut bir varlık olarak düşünülerek aşılması gerektiğine inanır. Einstein'sa zamanın mutlak olmadığını, kişiden kişiye göre değiştiğini iddia eder. Anlaşılacağı üzere zamana dair farklı görüşler yer almaktadır.

Edebi metinlerde zaman fiziki zamandan farklıdır. Kurmaca metin reel dünyadan ilhamını alır, fakat kendi zamanını kendisi kurmayı yeğler. Romanda zaman, hikâye veya anlatı zamanı şeklindedir. Hikâye zamanı, gerçek zamanın fizikselliğinden ayrı şekilde olay zamanı, anlatma zamanı, yazma zamanı ve okuma zamanı kavramlarını içerir. Anlatı zamanı yeni ilişkileri beraberinde getirir. Metnin dışındaki zaman, yazarın ve okuyucunun zamanıdır. Metnin zamanı ise art, eş ve ön zaman kavramlarıyla ifade edilebilir (Şengül, 2021, s. 393). Anlatıcının anlatıdaki zamanı ifade ediş biçimi öyküyü anlamak bakımından değer ifade edecektir.

Anlatıcı, romanda önceleri israfın hüküm sürdüğü bir Abdülaziz devrinin olduğunu ve bu israfın yansımalarının mahalleden anlaşıldığını ifade eder. Fakat 93 Harbi sonrasında işler tersine dönmüştür. Hem Abdülhamit devri vardır hem de eski şaşaaadan ve debdebeden eser kalmamıştır. Dönemin paşalara da yansıyan baskıcı yönünü vurgulamak üzere "mabeyn kedisi" tanımı kullanılır.

"Artık ne Abdülaziz devri paşalarının kapısı herkese açık konakları, ne bir ucu israfı varan, fakat şehirli halkını pek kıskandırmayan debdebe ve kalabalığı, ne de ağızlarından düşmeyen şöhretleri kalmıştı. Onların yerini, daha ziyade bir mabeyn kedisini andıran iki Abdülhamit paşası almıştı." (SD, s. 18)

Hikâyenin geçtiği zamanda ebeveynlerin çocuklarına dikkat çekmesi için kafiyeli isimler verdikleri aktarılır. Nuri Bey de kızlarına "Necla, Mücella ve İncila" adlarını koyar. Zamanın ruhunun anlaşılması ve modanın öneminin karakterlere tesiri açısından anlatıcının bu yönü dile getirmesi önemlidir.

Abdülhamit'in tahttan indirilmesi toplumun çoğu tarafından sevinçle karşılanmıştır. Oysa gidişat zamanla kötüye meyletmektedir. Kurtarıcı olarak görülen Talat ve Enver Paşalar ülkeyi savaşa sokmak üzeredirler. İhsan, Avrupa'da birtakım fikirler ve idealler üzere yaşadığını fakat realitenin farklı olduğunu anladığını söyler. Ülke insanı için her şey zamanla kötüye gitmektedir.

"Öyle değil mi ya? Ben Avrupa'ya giderken bu mahalle böyle miydi? Hepimiz aşağı yukarı aynı merdivenin basamakları üzerinde imişiz gibi yaşıyorduk. Hâlbuki dönüşümde

yahut bugün mesela, artık eski yerde değiliz. Hayat şekillerimiz birbirimizden ayrılıyor. Bir kısım insanlar çok değişiyor. Bir kısmı olduğu yerde kalıyor. Büyük bir iktisadi buhrana girmek üzereyiz! Bu köylümüzü, şehirlimizi ne hale getirecek? Biliyor muyuz? Hiç bilmiyoruz ki..." (SD, s. 118)

İleriki sayfalarda Cemal ve Sabiha arasında sahip olmak istedikleri meslek üzerine bir konuşma geçer. Sabiha aktörlük mesleğini seçmek istediğini belirtir. Zira monoton bir hayatı bulunan tek kişi olmaktansa aktör olarak farklı hayatları yaşamak istediğini ifade eder. Cemal'e göre bu zor bir durumdur. Çünkü toplumun bayan aktörlere müsaade etmeyeceğini söyler. Sabiha zamandaki ve kültürdeki değişimin hızını aşağıdaki gibi özetleyerek emeline kısa sürede ulaşabileceğini aktarır.

"Her gün bir şey değişiyor. Dün Pakize Hanım 'Bu çarşafarla on sene evvel kadınlar sokağa çıksaydı kıyamet kopardı!' diyordu. Hem kimin çarşafı için biliyor musun? Annemin!" (SD, s. 122)

Sonuç

Modern zamanların bir anlatı türü olan romanın kendine özgü bir yapısı ve kurgusu vardır. Bu yönüyle roman birtakım unsurlarla inşa edilen kurmaca bir yapıya sahiptir. Roman belli bir mantığın ve belirli değerlerin desteğiyle inşa edilen bir yapıdır. Bu yapının vücut bulmasında kuşkusuz birtakım ögeler rol oynamaktadır. Roman öğelerinin başında anlatıcı ve bakış açısı gelmektedir. Bu öğeler romanın vazgeçilmez unsurlarıdır. Romanın diğer öğeleri olan olay, kahramanlar, zaman ve mekân kavramları anlatıcının bakış açısına göre şekillenir. Dolayısıyla yazar romanını kaleme almadan önce, anlatımı gerçekleştirecek kişiyi, bu kişinin konumunu ve yine bu kişinin olaylara hangi noktadan ve nasıl bakacağını belirlemek zorundadır. Bir yazar romanının oluşmasında rol oynayan öğelerin hakkını iyi vermeli, yazacağı romanda ahengi sağlamak için bu öğelere belirli işlevler kazandırmalıdır. Bu durum tüm öğeler için geçerlidir. Ancak anlatıcı ve bakış açısına çok daha önem vermeli, bunları özenle işlemelidir. Bir eserde diğer unsurların telafisi belki mümkündür, ancak anlatıcı ve bakış açısı için aynı şeyi söylemek zordur. Bu iki unsur romanın iskeletini oluşturur ve roman bu öğeler üzerine inşa edilir. Bu unsurlar romancıyı özenli olmaya zorlar. Anlatıcıya çeki düzen verir. Bu hassasiyet ve özen yazarına nitelikli eserler kazandırır. Çünkü sanat bir nevi hayata bir bakış, hayatı yorumlamak ve estetize etmektir. Kurmaca âlemin yaratılmasında bakış açısının rolü büyüktür. Kurmaca âlem, üzerinde yaşadığımız dünyadan alınan unsurlarla kurulur. Anlatıcı bakış açısına göre tespit edilir. Kısaca bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde, metin halkalarının ve bu halkaların meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman ve şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen yanıtıdır.

Sahnenin Dışındakiler romanında romana ait tüm yapısal unsurlar karakter anlatıcıların gözüyle değerlendirilir. Bu noktada ana karakter ve anlatıcı Cemal'dir. Cemal, olayların içinde şahsen yer alır. İstanbul'dakilerin milli mücadeleye bakışları ve zafere dair inançtan yoksun oluşları nedeniyle Cemal'in yaklaşımı eleştireldir. Sahne Anadolu ve milli mücadeledir, İstanbul'dakiler ise "sahnenin dışındakiler"dir. Cemal İstanbul hükümetine karşı Anadolu'daki isyancıların safında yer alır. Zira İstanbul yabancı askerler tarafından işgal edilmesine rağmen hükümet tepkisizdir. Örneğin Fransızların İstanbul'a yerleşmesi anlatıcılığı yani Cemal'i epeyce rahatsız etmektedir. Müslüman halkın içine düştüğü olumsuz durumda anlatıcı ıstırabını ve sitemini dile getirir. Anlatıcı, olaylara ilmi yönden bakarken duyguya dayalı hamaseti eleştirir. İçinde bulunulan zaman da Cemal'in eleştirisine tabidir. Zamanla yaşananlar insanların inancını zayıflatmıştır. Romanda geriye dönüş tekniği kullanıldığından anlatıcı, bugüne dair birçok şeyi geçmişle kıyaslayarak eleştirir. Şahıslar tavırları nedeniyle anlatıcının eleştirisine uğrarken İhsan, milli mücadeleyi desteklemesi nedeniyle daha az eleştiriye uğrar. Cemal şahısların gözlerinde savaşın yıkıcı felaketini görmektedir. Romanda karakterlerin ruh halleriyle mekân arasında ilişki kurulur. Anlatıcı İstanbul'u hüznü kenti olarak görür. Bu kent yabancı askerler tarafından kirletilmiştir. Sonuç olarak denilebilir ki anlatıcı romanın yapısal unsurları karşısında bir tavra sahiptir. *Sahnenin Dışındakiler* romanında anlatıcının tavrı milli mücadeleyi desteklemek üzerine kurulduğundan taraf olanlar yüceltilir, pasif konumda olanlar ise olumsuz yargılarla dile getirilir.

Kaynakça

- Aktaş, Ş. (2005). *Roman sanatı ve roman incelemesine giriş*. (2. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Elmacı, E. B. (2021). *Necip Mahfuz'un miramar ile Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı adlı romanlarında anlatıcı ve bakış açısı*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Hakyemezöğlü, M. (2019). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında anlatıcının konumu ve işlevi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi.
- Hisarcıklılar, E. (2016). Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde kahramanların ruh hallerinin tabiat algısına etkisi. *Current Research in Social Sciences*, 2 (1) , 1-9.
- Stevick, P. (2004). *Roman teorisi*. (2. Baskı). (S. Kantarcıoğlu, Çev.). Akçağ Yayınları.
- Şengül, S. (2021). *Metin Kaçan'ın Ağır Romani'nda zaman kurgusu*. V. Şahin (Ed.), *Romanda zaman* (1. Baskı, s.391-413) içinde. Akçağ Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2005). *Sahnenin Dışındakiler*. (6. Baskı). Dergâh Yayınları.
- Tekin, M. (2004). *Roman sanatı 1*. (4. Baskı). Ötüken Yayınları.
- Topbaşoğlu, N. (2021). *Hikâye anlatıcılığının yaratıcı hikâye yazma becerisinin gelişimine katkısı*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Uşak Üniversitesi.
- Topçu, H. (2016). *Anlatıcı sorunsalı ışığında Türk romanına dair bir değerlendirme*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Yener, C. (2016). *Ahmet Mithat Efendi ve Orhan Pamuk'un romanlarında anlatıcılar tipolojisi: Müşâhedât, Felâton Bey ile Râkım Efendi; Yeni Hayat ve Kar*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Dr. Öğr. Üyesi Servet ŞENGÜL

Diğer Yazarlar / Other Authors: Dr. Seyfettin DEMİR

Yazar Katkı Oranı Beyanı/Author Contribution Rate: Araştırmacılar çalışmaya eşit oranda katkı yapmışlardır.

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Çatışma Beyanı / **Conflict Statement:** Yazarlar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkilerinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmalarının olmadığını beyan etmişlerdir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazarlar bu makalede "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazarlar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmişlerdir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

AYKUT ERTUĞRUL'UN "ON EMİR" ÖYKÜSÜNDE POSTMODERN UNSURLAR VE METİNLERARASILIK

Postmodern Elements and Intertextuality Aykut Ertuğrul's Story "The Ten Commandments"



Nihan Nilay ÇELİK

Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü, Doktora Öğrencisi, İstanbul, Türkiye.
nnilaycelik80@gmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
09.10.2022

Kabul/Accepted:
25.12.2022

Sayfa/ Page:
136-151



Öz

Aykut Ertuğrul'un ilk öykü kitabı "*Keyfekader Kahvesi*" (2011) on altı öyküden oluşmaktadır. Kitaptaki öyküler postmodern unsurlarla birlikte metinlerarasılık açısından da incelenmeye uygun niteliktedir. Yazarın postmodern anlatım tekniklerini, özellikle de metinlerarasılığı, metnin yapısını ve anlamını kuran başat unsurlar olarak kullanması, "On Emir" adlı öykünün çalışmaya konu olarak seçilmesinde öncelikli ölçüt kabul edilmiştir. Ertuğrul, söz konusu öyküsünde bilincin normal akışını dışlayan bir anlatım oluşturmuş; klasik/yansıtmacı anlatımdan farklı olarak kişi, zaman, mekân, anlatıcı gibi unsurları ortak bilincin penceresinden aktarmak yerine kahramanın bilincinden sızan düş ve gerçeğin iç içe geçtiği kaygan bir zemin üzerinden yansıtmış, metninde postmodern edebiyat tekniklerini ustalıkla kullanmıştır. Bununla birlikte öykünün postmodern edebiyata ait anlatım özelliklerinin iskeletini, Kur'an ve Tevrat'ta geçen Hz. Musa kıssası ile Tevrat'ın temelini oluşturan On Emir arasında parodi, pastiş, gönderme, dönüştürüm tekniklerinin kullanılmasıyla kurulmuş metinlerarasılık oluşturmaktadır. Yapılan çalışmada, "*On Emir*" adlı öyküdeki postmodern edebiyat unsurları ve metinlerarasılık incelenmiştir. Yazarın öyküsünü etkileyici ve güçlü kılmak için anlatıcı/yazar olarak yalnız kendisini merkeze koymadığı, okuru da metinle zihinsel ve entelektüel bir ilişki kurmaya yönelttiği, okuru kendi yorumuyla metni anlamlandırma, yeniden yaratma sürecine dâhil ettiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Aykut Ertuğrul, postmodern edebiyat, öykü, metinlerarasılık, On Emir

Abstract

Aykut Ertuğrul's first story book "*Keyfekader Kahvesi*" (2011) consists of sixteen stories. The stories in the book are suitable to be examined in terms of intertextual relations along with elements of postmodern literature. The author's use of postmodern narrative techniques, especially intertextuality, as the dominant elements that establish the structure and meaning of the text, has been the primary criterion in choosing the story "The Ten Commandments" as the subject of the study. Ertuğrul has created a narrative that excludes the normal flow of consciousness in his story; Unlike traditional narration, instead of reflecting elements such as person, time, place, and narrator from the window of common consciousness, he reflected the dream and reality leaking from the hero's consciousness on a slippery ground, and used postmodern literary techniques in his text skillfully. The skeleton of the narrative features of the story belonging to postmodern literature, the Prophet mentioned in the Qur'an and the Torah. It creates intertextuality between the story of Moses and the Ten Commandments, which form the basis of the Torah, by using parody, quotation, reference, and transformation techniques. In the study, postmodern literary elements and intertextual relations in the story "*The Ten Commandments*" were examined. In this study, it has been determined that Aykut Ertuğrul did not put himself in the center as a writer in order to make his story impressive and powerful, but also led the reader to establish a mental and intellectual relationship with the text, and included the reader in the process of making sense of the text and recreating it with his own interpretation.

Keywords: Aykut Ertuğrul, Postmodern literature, short story, intertextuality, Ten Commandments

Atıf/Citation: Çelik, N. N. (2022). Aykut Ertuğrul'un "on emir" öyküsünde postmodern unsurlar ve metinlerarasılık, *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(8), 136-151.

Giriş

Rönesans, Reform ve Aydınlanma Hareketi modern düşüncenin doğuşuna kaynaklık etmiş, bu gelişmeleri takip eden Sanayi Devrimi insan hayatını kolaylaştıran teknolojik ve bilimsel gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Böyle bir ortamın ürünü olan modernizm, insanın mutluluk ve özgürlük arayışının doğrusal olarak ilerleyen bir akış içinde, kesintisiz bir gelişmeyle süreceğine dair umutların karşılığı olmuştur. Ancak modernizm bir süre sonra beklenenin tersine toplumun üzerinde olumsuz etkilere ve tahribata yol açmıştır. Örneğin modernizmin refah ve özgürlük vaadi, dünya barışını egemen kılma amacı; hem peş peşe yaşanan dünya savaşları hem de giderek artan işsizlik, yoksulluk, sürekli tüketerek daha iyi bir yaşam kalitesine ulaşmayı özendiren bir yaşam biçiminin dayatılması, buna bağlı olarak gelişen işsizlik korkusu, gevşeyen sosyal ve toplumsal bağlar, yabancılaştırma, yalnızlaşma, duyarsızlık gibi sorunlar nedeniyle ulaşılması neredeyse olanaksız hedeflere, hayal kırıklıklarına dönüşmüştür. İnsanın hem bilime hem de insanî değerlere olan güveninin tamamen sarsıldığı bu dönemi ve beraberinde yaşanan bu sancılı dönüşümü, Hakan Sazyek şöyle değerlendirir:

“İnsanı, insan aklını yüceleştiren modernite aslında insanı baskı altına alıyor, gerek taşrada gerekse batılı ülkelerde yaşayan insanlar -değişik boyutlarda olmak üzere- insanî değerlerin dışına itiliyor, hayatlarını yaşamada belirleyici olma konumundan uzaklaştırılıyor, kısacası özgürlüklerini büyük ölçüde yitiriyorlardı. Söz konusu süreç, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernitenin/modernizmin ve onu filizlendiren Aydınlanma Çağının hemen her ögesinin, ilkesinin eleştirel bir değerlendirme kapsamına alınmasına zemin hazırladı” (Sazyek, 2002, s. 493).

Aynı makalede Sazyek, bu ortamın aynı zamanda postmodernizmin başlangıcı olduğunu vurgular. Gencay Şaylan’a göre ise postmodernizmin temel özelliği “*modernite olarak tanımlanan dönemin sona ermesi ile onu izleyen bir dönemin ortaya çıkmasıdır*” (Şaylan, 2006, s. 35). Buna göre postmodernizm, modernizmin doğrularını eleştiren, ondan ayrı değerlendirilmesi gereken bir süreç değildir. Bir bakıma postmodernizm varlığını modernizmin insanın yaşamında ve değer yargılarında ortaya çıkardığı aşınmayı problem hâline getirmesine borçludur. Sazyek de postmodernizmin, *öncelikle modernizmin rasyonalist temelini, ‘akılcılığına ve aydınlanma felsefesine dayanan bilgi ya da bilgilenme sistemine ve bu sistem içinde ortaya çıkan kurum, idoloji ve her türlü avangart oluşumu eleştirme, olumsuzlama etkinliği’* (Sazyek, 2002, s. 510) olduğunu belirtir.

20. yüzyılın ilk yarısında başlayarak süregelen bilim, teknoloji, ulaşım ve iletişimde gelişen devrim niteliğindeki değişimler, insana vazgeçilmez konfor alanları açarken onu yalnızlaştıran hatta kişisel ve toplumsal güvenliğini tehdit eden bir güç hâline de gelmiştir. Bu çelişkili durum karşısında insan, modernizmin dayattığı ve doğru olarak işaretlediği tüm yargıları sorgulamıştır. Bu sorgulamalarla hem kendisine hem de topluma yabancılaştırmış, yaşadığı yabancılaştırmayı modern aklın yollarıyla aşamamıştır. Jean François Lyotard bu hâli postmodern durum olarak niteler ve bu durumu çözümlediği kitabına da aynı adı verir. Lyotard “*Postmodern Durum*” da bu hâli bilginin tek ve doğru güç olmasından çıkması, kendisine kuşkuyla bakılan bir meta hâline dönüşmesiyle ilişkilendirir (Lyotard, 2000, s. 14). Bu gelişmelerin kültür, bilim ve sanat üzerindeki etkilerini Yıldız Ecevit şu sözlerle belirler:

“Bu sıra dışı gelişmeler zinciri, özellikle aydınlanmacı modernizmin mutlak doğrularının -ya da meta-anlatılarının- üstüne bir sünger çeker. Pozitivist değerlerin üstünlüğündeki bir hiyerarşide var olan karşıtlıkların oluşturduğu temel üzerinde yapılanmış geleneksel Batı kültürünün ana taşıyıcılarının yerle bir edildiği bir gelişmedir postmodern. Bu yeni yaşam biçiminde astronomi-astroloji, bilim-büyü/maji, bilimsel tıp-alternatif tıp, teknoloji-çevrecilik vb. bir arada yaşam bulur.

Önceleri, karşıtlıklardan pozitivist/yasallaşmış olanlarının üstünlüklerini sürdürme çabası içinde şiddetle karşı çıkılan alternatif değerler, bir süre sonra yerleşik kültürel düzende onay bulmuş olan saygınlığı tartışılmaz disiplinler tarafından da kullanılmaya başlanır. Yüzyılın sonlarına doğru, klasik Batı müziğinin sıra dışı yorumcuları piyanist kardeşlerin Bach’ı caz ritmiyle çalmalarını artık kimse yadırgamaz olmuştur. Geleneksel Türk müziğinde kesin sınırlarla birbirinden ayrılmış olan klasik/sanat/halk/arabesk/türkü türü eğilimlerin aralarındaki sınırın neredeyse silinmiş olması bu gelişmenin bir uzantısıdır. Batı pop müziğinin ana eğlence aracı olduğu diskotekler/barlar, artık türküler ve oyun havalarının aynı ölçüde sevildiği mekanlardır. Mutlak doğrulara, kesin değerlerin tek başınalığına yer olmayan bir ortamdır bu” (Ecevit, 2001, s. 58).

Söz konusu ortamda anlam ve gerçeklik, çelişkili kabul edilen durumların, karşıtlıkların, farklılıkların bir ölçüte ve değere dayanmadan, sınırlanmadan aynı anda ve ortamda birlikte var olmasıyla belli ilkelerle açıklanan olgulardan çıkar ve betimlenebilen olgulara evrilir. Bu yapılanma için Ecevit'in değerlendirmesi şöyledir:

"20. yüzyılın ikinci yarısından sonra postmodern tanımı altında topladığımız eğilimde insan, modernistlerde olduğu gibi, yaşanmakta olan kaosun çatlaklarından sızacak bir ışık, her şeye karşın var olduğunu düşündüğü bir anlam aramaktan vazgeçmiştir yaşamda; karşıtlıkları/çelişkileri kabullenmiş, geleneksel görüşün hiçbir biçimde bir ortak paydaya alamayacağı değerleri/ölçütleri yan yana getirmeyi öğrenmiştir. Ancak burada vurgulanması gereken, karşıtlıkların bu birlikteliğinin, daha önceki felsefelerde olduğu gibi bir bireşime (senteze) ulaşarak değil de, kendi özgül değerlerini olduğu gibi koruyarak gerçekleşmesidir" (Ecevit, 2001, s. 65).

Postmodern eğilimlerin ışığında gerçek ve anlamla kurulan ilişki rasyonel aklın merkezinden çıkarılır. Bu doğrultuda mutlak doğruların hâkimiyetine dayanan, sınıflayan ve sınırlayan gerçeklik anlayışı, postmodern düşüncede yerini çoğullanmış ve çeşitlilik gösteren bir gerçeklik yaklaşımına bırakır. Sonuç olarak insan postmodern düşünceyle merkezsiz bir dünya kurmayı tercih eder.

1. Postmodernizm ve Edebiyat

Postmodernizm, çeşitli ve farklı alanlarda kullanılan bir kavram olduğu için doğal olarak sanat ve edebiyatı da derinden etkilemiştir. Postmodern durumun hâkim olduğu bir ortamda toplumun bir yansıması olarak edebiyat, kısa sürede postmodernizmle ilişki kurmuş, bu ilişkiyle yapısına ve varlık gösterdiği alanlara alışılmışın dışında unsurlar katmıştır. Postmodernizmin sanatın bir kolu olan edebiyata nasıl şekil verdiğini açıklamak için öncelikle modern sanat eserlerinin genel özelliklerine yakından bakmak gerekir. Gencay Şaylan "*Postmodernizm*" adlı çalışmasında bu özellikleri dört maddede toplamaktadır:

"Birinci olarak üzerinde durulması gereken nokta, özgürlük ve özgünlük olarak tanımlanabilmektedir. Bu özgürlük ve özgünlük, sanatsal ifadenin her yönünü (biçim, içerik ya da form gibi) kapsayacaktır. Modern sanat anlayışının üzerine oturduğu ikinci özellik yansıma ve misyon olarak tanımlanmaktadır. (...) Bu misyon, eleştiri ya da övgüyü içeren bir anlatım olur ama sonuç olarak bir anlatım ya da bir başka deyişle mesaj söz konusu olmaktadır. Modern sanatın üçüncü özelliği, kısaca, kültürün ve sanat ürünlerinin metalaşması olarak tanımlanabilmektedir. Modern sanat anlayışının dördüncü özelliği ya da öncülü seçkinci olması sayılabilir. (...) Modern sanat anlayışında, sanat her ya da ortalama insanda bulunmayan bir yaratıcılık yeteneğinin yansıması olarak düşünülmektedir." (Şaylan, 2009, s. 105).

Sıralanan bu dört özellikten de anlaşılacağı üzere modern sanat eseri dış gerçeklikle bağlantılarını sürdürüren bir bakış açısına sahiptir. Dolayısıyla modern sanat eserlerinin kapsamında olan modern metinler de "*Sanatçı, ancak akıl ve bilimle kavranabilecek gerçekliği başarı ile yansıttığı ölçüde estetik gereğini yerine getirmiş olacaktır*" (Şaylan, 2009, s. 64) düşüncesiyle kurgulanır. Söz konusu algıyı yıkmak ve ona muhalif olmak için üreten postmodernist sanatçıların eserleri ve metinleri modernist düşünceyi alaşağı etmeye odaklanmıştır. Buna göre Şaylan, postmodern metinlerin özelliklerini ise şu şekilde açıklar:

"Kendisini postmodern sanattan yana sayanlar, modern sanatın misyon düşüncesine, geçmişi yıkmaya yönelmesine, özgün olma tezine ve seçkinciliğine karşıdır. (...) Sanat yapıtında misyon olmayacaktır, çünkü artık yaşamda misyon yoktur. (...) Postmodern sanat için bir mekansallık ya da yerellik ön plandadır. Bir başka deyişle, postmodern sanat anlayışı içinde tarihin akışı, gelişme ve bunun evrenselliği yoktur; hatta her türlü evrensellik iddiası anlamsız oldukları gerekçesi ile dışlanmaktadır. Postmodern sanat estetiği için, şu anda burada ölçütü esas alınmaktadır. Batı benmerkezciliğinin yadsınması ve bir tür üçüncü dünyacılığın öne çıkarılması anlamına gelmektedir" (Şaylan, 2009, s. 123-124).

Son bir yüzyılda dünyada yaşanan hızlı gelişmeler, düşünce yapısındaki bu değişikliklerin asıl nedenidir. Dönemlerin ve devirlerin kendi sanat anlayışlarını da beraberinde getirdiği düşünülürse postmodern eserlerdeki eleştirel tutumun temelinde gerçek ve sanat arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanması olduğu Yıldız Ecevit'in şu tespitleriyle açığa çıkar:

"20. yüzyıl sonrası edebiyatın, daha önceki çağların edebiyatlarıyla oluşturduğu köktenci karşıtlık da; içlerinde bilimsel/teknolojik/düşünsel/ sosyolojik/psikolojik/ekonomik bileşenlerin bulunduğu yeni bir

yaşam bilincinin/biçiminin, kendisine bu yeni gerçeklik içinde akabileceği yeni bir yatak arayışının sonucudur. Yeni sanat, geleneksel görüşün savladığı gibi gerçeklikten uzaklaşmış değildir; oluşmakta olan bu çok farklı gerçekliğe koşut bir yaşam alanı oluşturmaya çalışmaktadır kendine yalnızca. Yeni sanat, yeni bir gerçekliğin ürünüdür, yeni bir gerçekçilik anlayışının estetik düzlemdeki yansımasıdır” (Ecevit, 2001, s. 31).

Postmodern sanat anlayışındaki bu eleştirel tutum, edebî metinlerin biçim ve içerik unsurlarının yeniden şekillenmesine neden olmuştur. Postmodern anlayışla yazılmış eserlerde, somut zaman ve mekân unsurlarından, baştan sona tutarlı bir olay örgüsünden ve onu besleyen bir temadan söz etmek mümkün değildir. Örneğin, kapalı bir sisteme dayanan başlangıcı ve sonu belirli bir olay örgüsü postmodern eserlerde görülmez. Bu eserlerde amaç okuyucuyu gerilim ya da merak içinde bırakmak veya herhangi bir gerçeği açıklığa kavuşturmak değildir. Dolayısıyla neden-sonuç ilişkilerine dayalı vak’a zincirleri yerini birbiriyle organik bağlar taşımayan, rasyonel aklın dışındaki zihinsel süreçlerden beslenen farklı bir anlatı düzenine bırakır. Olay örgüsünün parçalanmışlığını insanın gerçeğe ne denli yabancılaştığının bir yorumu olduğunu Yıldız Ecevit “Anlamakta güçlük çektiği bir dünyayla kendisini özdeşleştirmekte zorlanan, ona yabancılaşan insan, yabancılaşmayı sanatsal boyuta taşır, onu bir kurgu tekniğine dönüştürür” (Ecevit, 2001, s. 36) sözleriyle ifade eder.

Postmodern eserlerin anlatı düzeninde yaşanan bu köklü değişim, olay örgüsünü mantıksal akışa bağlayan zaman unsurunun da kırılmasına yol açar. Bu kırılmanın altında modern eserlerdeki zaman kavramına dayanak olan Newton fiziğinin zamanın kesinlik ve benzersizliğine göre düzenlenen dün-bugün-yarın ayırımının geçerliliğini yitirmiş olması vardır. Newton fiziğinin önerdiği doğrusal zaman anlayışı yerini Stephen W. Hawking’in “Zamanın Kısa Tarihi” adlı çalışmasında açıkladığı keşiflerle kanıtlanan Einstein’ın görelilik kuramının önerdiği zaman anlayışına bırakır. Hawking zaman kavramındaki bu köklü değişimi ortaya koyan şu açıklamaları yapar:

“Uzay ve zaman artık değişime açık niceliklerdir: bir cisim devinince ya da bir kuvvet etkisini gösterince uzayın ve zamanın eğriliği değişir. Öte yandan, uzay-zamanın yapısı cisimlerin devinimini ve kuvvetlerin işleyişini etkiler. Uzay ve zaman bu etkileme ile kalmayıp evrende olup biten her şeyden de etkilenir. Uzay ve zaman kavramları olmadan nasıl evrendeki olaylardan söz edemiyorsak, genel görelilikte de evrenin sınırları dışında bir uzay ve zamandan söz etmek anlamsızdır” (Hawking, 1987, s. 65).

Ecevit, zaman anlayışındaki bu keskin kırılmanın postmodern eserlere yansımaları “Romantikler ve modernistlerin, aralarında bir ilinti olması gerekmeyen an parçacıklarının yan yana diziminden oluşan parçalanmış zaman kurgusundan, tüm zamanların tek bir anda yaşanmasına kadar geliriz yüzyıl sonu edebiyatında” (Ecevit, 2001, s. 198) sözleriyle ifade eder. Zamanla birlikte en fazla değişikliğe uğrayan bir diğer anlatı unsuru mekândır. Modern düşüncenin belli bir amaca hizmet eden, işlevsel ve dış dünyanın sınırlarına bağlı mekânları, postmodern eserlerde belirsiz ve değişken bir yapıya bürünür. Böylelikle postmodern eserler için zaman ve mekân anlatının üzerine inşa edildiği bir yapı taşından kurgunun bir parçasına hatta kimi zaman anlatının dokusunu oluşturan imgesel, oyunsu bir parçaya dönüşmüştür. İsmail Çetişli, zaman ve mekân unsurunun postmodern eserlerde nasıl konumlandığını gerçek kavramıyla ilişkilendirirken şu açıklamayı yapar:

“Mekânlar, gerçek dünyadan alınmış bir yer olabileceği gibi, bir başka metinden alınmış bir yer veya muhayyel bir yerde de olabilir. Aynı durum olay örgüsü ve zaman için de geçerlidir. Üstelik yazar veya anlatıcı, okuyucunun kendini tam romana verdiği bir anda ortaya çıkar ve bu olayların, insanların, mekân ve zamanların gerçek olmadığını söyleyiverir” (Çetişli, 2019, s. 177).

Klasik anlayışla oluşturulan metinlerin merkezinde bulunan ve olay örgüsünün taşıyıcısı olarak karşımıza çıkan kişi, modern eserlerde kabuk değiştirir. Bu eserlerde kişiler, dışarıya yansıttıklarıyla tanımlanamayacak kadar karmaşık bir yapıya sahiptir. Değerleri, duyguları ve var oluşunu ortaya koyuş biçimiyle bir birey olarak konumlandırılır. Nurullah Çetin modern eserlerdeki kişi unsuruyla ilgili şu belirlemeleri yapar:

“Modern romanın figürleri için bazen tip ve karakter incelemesi çok anlamlı olmaz. Bunun gibi figürün malı mülkü, işi gücü, soyluluğu, sosyo-ekonomik durumu gibi özellikleri pek vurgulanmaz. Ve figürü anlamada başvurulan önemli unsurlar olarak algılanmaz. Modern romanın kişilerinin anlaşılmasında onların yalnızca özgürce ortaya koydukları duygu, düşünce ve fiilleri esas alınmalıdır” (Çetin, 2011, s. 143).

Postmodern eserlerdeyse kişi artık merkez konumunda değildir. Kişi, postmodern metinlerde güvenilir değildir, ideal özelliklerden ve modern toplumun dayattığı normlardan oldukça uzak nitelikler taşır. "Postmodernizm ve Toplum Bilim" adlı kitabında P.M. Rosenau bu metinlerdeki kişiler hakkında şu değerlendirmeleri yapar:

"Olumlayıcıların ileri sürdüğü gibi postmodern bir öznenin dönüşü söz konusuysa da, bu özne daha önce sürülmüş olan özne olmayacak, tek bir biçim ya da kişilik almayacaktır. Dönen özne 'bilinçli, amaçlı ve duygulu bir birey' olamayacaktır. Modernistler, ampiristler ve pozitivistler tarafından tanınmayacak merkezless bir özne, 'ortaya çıkmakta olan' bir özne olacaktır. Tarihin 'Büyük Adamlar'ı üzerinde değil marjinallerdeki gündelik hayat üzerinde yoğunlaşmış, yeni bir kimliksizliği olan postmodern bir özne olacaktır" (Rosenau, 1998, s. 105).

Açıklamadan da anlaşıldığı gibi postmodern eserlerin kişisi modern dünyanın kendisine biçtiği her kalıbı, yüklediği görevleri ve beklentileri reddeder. Bu reddetme yalnız kişilerin metin içindeki durumlarında kendisini göstermez, kişiler metinde kurgunun bir parçası olduklarını belli ederek de modern düşüncenin insana yüklediği anlamları boşa çıkarır. Postmodern yazarların kişi kavramına getirdiği bu yenilik, metni aktaran sesin yani görüş/bakış açısı unsurunun da değişmesine yol açar. Postmodern eserlerde modern dünyanın dayattığı tüm düzen ve hiyerarşinin sorgulandığı gerçeği metinlerdeki kurmaca-gerçek, kahraman-okur, anlatıcı-okur-yazar ilişkilerindeki sınırları da belirsiz kılar. Örneğin, yazar metinde anlatıcıyken birden kahramana dönüşebilir ya da metnin içinde farklı kimliklerle dolaşabilir. Dolayısıyla klasik ya da modern eserlerde tek bir anlatıcının bakış açısına dayanan merkezî anlatım yerini çoğul bakış/görüş açısına bırakır. Bilgin Güngör, "Anlatıyı Yapıdan Okumak" adlı çalışmasında çoğul bakış/görüş açısını hakkında şu açıklamayı yapar:

"Çoğul görüş açısı dile getirilenlerin niteliğinden dolayı bir belirsizlik ortamı doğurur. Şöyle ki olayların ve durumların farklı 'göz'lerle, farklı görüş açılarından gösterimi, bunların 'kesinliği' konusunda soru işaretleri doğurur. Okur, farklı noktalardan anlatının içerisine girdiği veya kurgusal gerçekliğin çok yönlülüğünü algıladığı sırada söz konusu gerçeklik üzerinde net bir yargıya sahip olamaz" (Güngör, 2021, s. 35).

Anlatıcı-yazar-kahraman kimliklerinin birbirine geçtiği postmodern söylemle kurulan metinlerde okuyucuya metnin bir kurmaca olduğu sıklıkla hatırlatılır. Hatta metnin yazılışı ve oluşum aşamaları okuyucuya açıklar. Postmodern anlayışın gerçek kavramını sorgulayan tutumuna uygun olarak gerçek ve kurgunun iç içe olduğunu vurgulayan bu anlatım tekniği üstkurmaca tekniğidir. Yavuz Demir, "Zaman Zaman İçinde/Roman Roman İçinde: Müşâhedat" adlı çalışmasında üstkurmaca tekniğinin kullanımı ve işlevi hakkında şu bilgileri vermektedir:

"Üstkurmaca (metafiction) en bilinen tanımıyla 'roman teorisini' roman yazma pratiği içinde gösterme işidir. (...) Üstkurmaca kavramı yeni olmasına karşın uygulaması oldukça eskiye dayanır; diğer bir ifadeyle bunu romanın kendisi kadar da eski kabul edebiliriz. (...) Üstkurmacayı irdelemek, romana kimliğini kazandıran hususların farkına varmaktır. Bunu yapmaktaki temel amaç ise kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkiye dair sorular üretebilmektir. Yazılan roman sistematik olarak dikkati bu noktaya çeker; okur kurmacanın içerisinden geçerek, oluşturulan kurgu metindeki yapıyı anlamaya çalışır. (Demir, 2002, s.16)

Postmodern sanatçıların sıklıkla başvurduğu bir teknik olan üstkurmaca hakkında İsmail Çetişli ise şu açıklamaları yapar:

"(...) yazar, -daha önceki dönemlerin tam tersine-eserin bir kurmaca olduğunu ısrarla belirtir. Böylece okuyucuya demek ister ki, roman ne iç ne de dış gerçekliği yansıtabilir; o bir kurmaca metindir. Zira onlara göre tek ve herkes için geçerli evrensel gerçeği kavramak mümkün değildir. Kavradığımızı kabul etsek bile, bu gerçeği dile anlatmak veya dile hapsedmek mümkün mü? O hâlde romanın görevi ve konusu, kendi var oluşunu ve bu var oluş sürecini birtakım dil oyunları ile anlatmaktır. Buna metafiction (kurgu ötesi/üstkurmaca) denir" (Çetişli, 2019, s. 179).

Postmodern eserlerde görülen ana kurgu tekniklerden biri de metinlerarasılıktır. Bu özellik klasik/yansıtmacı, modern ve postmodern metinlerde sıklıkla görülmektedir. Ancak her bir metinde farklı biçimlerde kullanılır. Klasik/yansıtmacı eserlerde yazar; konuyu kültürel birikimiyle zenginleştirmek, okuyucunun metne belli bir birikimin perspektifinden yaklaşmasını sağlamak amacıyla referans aldığı metinler, yaptığı anıştırmalarla metinlerarası ilişkileri kurar. Modernist eserlerde ise yazarın kendi metinleri ile diğer metinler arasında kurduğu ilişkiler, görünen gerçekliği

sorgulamak hatta onu şüpheli bir hâle getirmek amacı taşır. Bu işlev ve amaç değişimi hakkında Hakan Sazyek şu ifadeleri kullanır:

“Dış gerçekliği bire bir yansıtma gibi bir amacı olmayan modernist metin için artık bilgisel olma özelliği de söz konusu değildir. O, yansıtmacı romanın, hayatın bilinen yönlerini hayatın gösterdikleriyle anlatma tutumu yerine hayatın bilinen yönlerini hayatın göstermedikleriyle işlemenin peşindedir. Bu dolaylılık, bu mesafeli oluş, modernist yazarın metinlerarasılığı çoğunlukla motif, imge, yapı gibi estetik düzlemde uygulamasını sağlar” (Sazyek, 2002, s. 517).

Postmodern metinlerde bu ilişkiler, metinlerarasılık olarak yeni bir görünüm kazanır. Gerçeğin ve anlamın çoğullandığı postmodern metinler, anlamın üretiminde sınır tanımadığı gibi önceden belirlenmiş kalıpları da kabul etmez. Metinlerarasılık, postmodern söylemle kurulmuş bu metinlerin sonsuz anlam olanakları yaratması için geçerli bir zemin ve hareket alanı sağlamak amacıyla kullanılır. Böylelikle postmodern eserler rasyonel gerçeği yansıtan metin olmayı aşarak gerçek ile kurgunun birlikte aynı düzlemde birden fazla gönderme ile yeniden kurulduğu alanlara dönüşür. Metinlerarasılık postmodern eserlerde çoğulculuğu sağlayan bir unsur olarak da değerlendirilir. Dilek Doltaş postmodern eserlerde metinlerarasılığın kullanılmasının ardında yatan bu düşünceyi şu sözlerle açıklar:

“Kıscacası biçimi ve içeriği ne olursa olsun bir grup postmodern yazara göre her metin sözcüklerden oluşur. Sözcükler de durağan, nesnel gerçekler olmadıkları için, ancak kendi oluşturdukları gerçeklerden, yani kendilerinden söz ederler. Okur, okuma eylemi sırasında, kendi belleğinde, onlara gerçeklik ve anlam kazandırır; dolayısıyla sözcüklerin anlamları bir açıdan bakıldığında öznel ve geçicidir. Anlamın meydana gelişi okurun kişisel birikimi, özgeçmişi ve ruhsal durumu ile sözcüklerin ürünü olduğu söyleme ve onların kullandığı diğer metinlerin yüklemelerine dayanır. Bu nedenle bir grup postmodern düşünür-eleştirmene göre anlam ancak metinlerarası atıflar yoluyla geçici ve kişisel düzeyde belirlenebilir” (Doltaş, 2003, s. 35).

Kubilay Aktulum da “*Metinlerarası İlişkiler*” adlı çalışmasında postmodern sanatçıların metinlerarasılık tekniğini kullanma biçimini ve nedenini Doltaş’ın tespitiyle paralel bir yaklaşımla açıklar. Yansıtmacı ve modern metinlerin okurda oluşturduğu beklentilerle varsayımları postmodern metinlerin metinlerarasılık yoluyla aşmaya çalıştığını palimpsest kavramını vurgulayarak ifade eder:

“Postmodern eleştiriye göre, bir yazar ister istemez, yazdığı sözcükleri bir başkasının sözcükleri üzerine oturtur, söylemini başka bir söyleme, metnini başka metinlere bağlar. Bu da bir sözcüğün her zaman bir yığın başka sözcüğü, bir söylemin başka bir söylemi, bir metnin de yine başka bir metni çağıracağı anlamına gelir. Birbirleriyle çakışan palimpsestler, yazarın ve okurun belleği, deneyimleri metindeki son anlam tabakasını belirlemek için sürekli etkileşim içerisindedirler. Bu da tüm yazıların aynı anda, bir arada bulunduğu anlamına gelir. Öyleyse bir metnin çizgiselliği düşüncesi yanlış bir imge, özgünlük ise bir ‘kuruntudur’ (Aktulum, 1999, s. 221).

Üstündeki el yazmasından temizlenerek tekrar tekrar kullanılmış bir parşömen ya da ruloya verilen isim olan palimpsest, bu niteliği ile metaforik bir anlam kazanır (Dillon, 2017, s. 27). Sarah Dillon’un “*Palimpsest: Edebiyat Kuram ve Eleştiri*” adlı eserinde Gérard Genette’in “*Palimpsestes*” kitabından aktardığı şu bölüm kavramın metinsel ilişkiler bağlamında nasıl metaforlaştığını anlatmaktadır:

“Metinsel ilişkiler alanında nesnenin ikiyüzlülüğü eski bir analogi olan palimpsest yoluyla temsil edilebilir. Aynı parşömenin üzerinde bir metin diğerinin üstüne bindirilebilir ve biri diğerini saklamaz, bilakis kendini aradan göstermesine izin verir. (Akt. Dillon, 2017, s. 120).

Açıklamalardan da anlaşıldığı üzere *Gérard Genette*’nin bu metaforlaştırması ile palimpsest, postmodern eleştirmen ve kuramcılar için yüzeydeki metnin arkasında bulunan, silinen ya da kazınan metni açığa çıkarma işinden esinlenerek giriştikleri bir ilişki kurma biçimi olarak metinlerarasılığın temelini oluşturur.

Metinlerarasılık; olay örgüsü, kişi, yer, zaman, mekân, anlatıcı ve bakış açısı gibi temel anlatı unsurlarının iç içe geçtiği postmodern metinlerin üstkurmacaya dayanan oyunsu yapısını besleyen bir damar olarak da kullanılmaktadır. Bu bağlamda Yıldız Ecevit, metinlerarasılığın postmodern metinlerdeki kullanım alanı, amacı ve yöntemlerini şu sözlerle açıklığa kavuşturur:

“(…) üstkurmaca yazarı çoğu kez, kendi ürettiği öykülerin yanı sıra, daha önce başka yazarlar tarafından üretilmiş metinleri de malzeme olarak kullanır romanında; onlardan yola çıkarak yeni

metinler üretir. Kimi kez eski ürünlerden alıntılar yapar, çoğu kez de onları parodi, pastiş düzleminde yansıtır metnine. Somut gerçekliğin yerini metnin dünyası almıştır. Belki de, içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağcıl yazarın, bütünleşmekte zorlandığı gerçekliği yansıtmayı bırakıp, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metnin dünyasına sığınması, onlardan yola çıkılarak ikinci elden yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması demektir bu" (Ecevit, 2001, s. 28).

Önceki edebiyat anlayışları ve yönelimlerden farklı olarak metinlerarasılık, postmodern edebiyatta bilgiyi, gerçeği, doğruyu arayan okurun uzandığı bir el olmaktan çıkar. Sanatçı, postmodern eserlerde Sazyek'in de belirttiği üzere "Dış ya da psikolojik gerçekliği yansıtmak/irdelemek gibi bir amacı olmayan yazar metinlerin sanal gerçekliği içinde 'anlatı ormanlarında (...) gezinti'ye çıkar" (Sazyek, 2002, s. 518). Bu gezintide karma ve çoğulcu bir rota izleyen yazar için metinlerarasılık; parodi, pastiş, ironi, alıntı/montaj, kolaj, alaycı dönüştürüm, öyküsel dönüştürüm, edimsel dönüşüm gibi teknikleriyle metnin oyunsu ve üstkurmacaya dayanan yapısını tamamlayan güçlü bir parça hâline gelir.

2. Postmodernizm, Metinlerarasılık ve Bir Öykücü Olarak Aykut Ertuğrul

1981 yılında Almanya'da doğan Aykut Ertuğrul, hem öykü yazarı hem yayıncı olarak edebiyat dünyasında yer alan yazarlardandır. 2009-2011 yılları arasında "Yumuşak Ge" dergisini çıkaran Aykut Ertuğrul, 2010-2011 yılları arasında "Gerçek Hayat" dergisinin editörlüğünü yaptı. Öyküleri ve öykü üzerine yazdığı yazıları Yumuşak Ge, Avantgarde, Aşkar, Hece Öykü, Dergâh, İtibar, Post Öykü, Sabit Fikir, Mahalle Mektebi gibi dergilerde çıkan yazarın ilk öykü kitabı "Keyfekader Kahvesi" 2011 yılında yayınlandı ve aynı yıl "Ömer Seyfettin Öykü Ödülü"nü aldı. İkinci öykü kitabı "Mümkün Öykülerin En İyisi" 2013'te yayımlanan Ertuğrul'un bu kitabı Türkiye Yazarlar Birliği tarafından en iyi hikâye kitabı seçildi. 2104'te "İki Dünyanın Ustası", 2018'de "Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu" adlı öykü kitaplarını yayınladı. Oldukça üretken bir yazar olmakla birlikte öykü türünün sınırlarını ve etki alanını genişletmek adına gelenek ve çağdaş öykü arasındaki ilişkiler ağı üstüne de düşünen Aykut Ertuğrul, 2016 yılında "Korkut Ata Ne Söyledi" (Güray Süngü ile birlikte), 2018 yılında "Acaib'ül Mahlûkat" adıyla kolektif öykü çalışmalarını hazırladı. 2019'da çıkan "Kusurlu Rüya-Tuhaf Zamanlarda Öykü" adlı poetika kitabıyla insanın hikâye yazma serüvenini irdeleyen Ertuğrul, "Bellek ve Başka Tuzaklar" başlığı altında topladığı denemelerini 2020 yılında kitaplaştırdı. Oldukça üretken bir yazar olan Ertuğrul'un kültürümüzün öz anlatılarını metinlerarası ilişkilerden yararlanarak özgün öykülere dönüştürdüğü "Evrenin Yatışmaz Yapısı ve Diğer Öyküler" adlı kitabı ise 2022'de okurlarıyla buluştu.

Kendi deyimiyle "vârisi olduğumuz (ya da/fakat unuttuğumuz) mirası, geleneği, öyküyü anlama denemeleri yapan" (Ertuğrul, 2019, s. 7) Ertuğrul, bu yüklü anlatı geleneğini modern dünya insanının serüveni ile ortak bir dilde buluşturmayı yazarlığının temel sorunsalı hâline getirmiş bir öykücü olarak ön plana çıkar. Ertuğrul'a göre insan mitler, masallar, efsaneler, kıssalar ile beslenmiş kolektif bilincin taşıyıcısıdır. Bu güçlü bağa karşılık modern dünya insana varlığını ve evrendeki anlamını yalnız kanıtlanabilir biçimde akılla ve rasyonel düşünceyle açıklamayı dayatmıştır. Modern çağın bu beklentisiyle bireyin aidiyet duygusu ve var oluş sorunsalı hakkındaki düşüncelerinin derin bir köksüzlüğe, yabancılaşmaya dönüşmesini yazar hikâyenin serüveni üzerinden şu tespitlerle vurgular:

"Bireyin ve makinenin yükselişi insanlığın evrene, varlığa bakışını değiştirdi. Başka şeylerle birlikte yaşama duygusu, yerini onları yok sayma, reddetme ve reddedemediklerini de fethetme duygusuna bıraktı. Hikayenin merkezinde insan vardı artık. Önce kupkuru bir gerçekçilik hakim oldu hikâyeye, her şeyin akılla açıklanabileceği inancı vs. Bütün hikaye, duyularımızla algıladıklarımız ve kanıtlanabilir olandan, kanıtlardan ibaretti artık. Geride kalan her şey kötü, zayıf, ilkeldi." (Ertuğrul, 2020, s. 1)

Çağdaş insanın varoluşsal krizini kendisini inşa eden asıl unsurun geleneksel anlatılarla şekillenen kültüründe olduğunu fark etmesiyle aşabileceğini düşünen Ertuğrul, bunun kendimize özgü yeni öyküler kurmakla mümkün olduğunu şu sözlerle ifade eder:

"İnsan, kendisini hikâye ederek inşa eder. Hikâye ederek kendi varoluşunu kavrar, idrak eder. Tersinden söylersek kendisini, kim olduğu bilgisini anlattığı hikâyelere ekler ve bu sezgisel bilgiyi kendinden sonrasına böylece aktarır (...) Mit ve efsaneler ise sözlü kültürlerde hikâyenin (ve dolayısıyla aktarımın) yüzlerce yıllık yatağı olmuşlardır. Denilebilir ki tüm insanlık bilgimiz, tecrübemiz, dünya tasavvurlarımız ayrı ayrı ve ortak biçimde kendi kültürlerimizin mit ve efsanelerinde çekirdek halde kendine yer bulur (...) Hikayenin temel meselesi de dolayısıyla insan ile

insan, insan ile Tanrı, insan ile makine, insan ile toplum, insan ile insanüstü varlıklar arasındaki ilişkidir. Mitler de öyküler de romanlar da filmler de bu soruların peşindedir; ve bu yönüyle evrenseldirler ama söylediğimiz gibi mitler, aynı zamanda bu sorulara her kültürün verdiği kendine has cevapları ve bu çabanın enerjisini uhdesinde barındırır. Onu bizim için tükenmez ve zorunlu bir kaynak yapan da budur. Kendimizi anlayabilmek için kendi hikayemizi anlatmamız gerekir, kendi hikayemizi anlatmak için kendi mitlerimize, efsanelerimize, kendi yanlış anlamalarımıza, kendi adımıza çıktığımız yolculuklara, kendi yanlışlarımıza, kendi savaşlarımıza, kendi tutarsızlıklarımıza, kendi tespitlerimize, kendi evimize, kendi kavramlarımıza ihtiyacımız vardır" (Ertuğrul, 2020, s. 2).

Ertuğrul'a göre modern dünyanın, rasyonel aklın verileriyle tanımladığı gerçek ve bu gerçekle kurulan anlam insanın var oluş sorunsalını çözmesi bir yana onu ruhsal savruluşlara ve birtakım açmazlara sürüklemiştir. Postmodern sanat anlayışının temel çıkış noktalarından biri olan bu bakış açısını metinlerine yansıtan Ertuğrul, öykülerinde modern aklın ötelediği ve olağanüstü diye nitelendirdiği unsurlarla günümüz insanını oldukça doğal bir biçimde yan yana getirmekten çekinmez. Sanatçı için insanın doğasında zaten olağan ile olağanüstü bir aradadır. Modern akıl, evrenle uyumlanmış bu birlikteliği rasyonel aklı ileri sürerek karşıt bir ikileme dönüştürmüş ve insanı köklerinden çok uzaklara sürmüştür. Bu noktada Ertuğrul öykülerinin fantastik olarak nitelenmesini anlamlı bulmadığını da şu sözlerle gerekçelendirir:

Bazı şeyler üzerimize yapıyor ondan kurtulmak da kolay olmuyor, neden fantastik demediğimi beni tanıyanlar, yazdıklarımı okuyanlar biliyorlar üç aşağı beş yukarı, ama kısaca tekrar etmiş olayım. (...) Muhammed Enis'i cin çarpmış dendiğinde -Allah korusun-, kimse "oo ne kadar da fantastik" demezdi. Geçmiş olsun denir ve çok doğal karşılanırdı bu. Cinlerin bu dünyadaki varlığı fantastik değil gayet gerçektir, biz buna inanırız. Cinlerin varlığı ile çay kaşığının varlığı arasında bir fark yoktur. Her an sağımızda ve solumuzda yazıcı meleklerle yaşamıyor muyuz? Bunu reddeden anlayış modern dünyanın, modern düşüncenin anlayışıdır. Modern dünya, dokunulabilir bir gerçeklikten bahsediyor, sonra onun üstünü anlatanlara fantastik diyor. Kabul edilebilecek bir anlayış değil. Peki neden "fantastik" yazıyorum veya niye bu işlerle uğraşıyorum? Bizi inşa eden mitlerin bizi inşa eden masalların, bizi derken bütün bir kültürü kastediyorum, önemli olduğunu ve hikâyelerde de yaşamaya devam etmesi gerektiğini düşünüyorum. Çünkü son tahlilde yine geleceği inşa edecek olan şey anlattığımız hikâyelerdir" (Ertuğrul, 2018, s. 1).

Aykut Ertuğrul'un modern insanın düştüğü açmazları ve aslına yabancılaşmasını anlamlı bir var oluş çabasına dönüştürmek, insanın kendi hakikati üstünde etraflıca düşünmesini sağlamak için geleneksel anlatılarla kurduğu bağ, onun öykülerini metinlerarası ilişkilerin kendiliğinden kurulduğu bir zemine dönüştürür. Öykülerinde metinlerarasılığın farklı uygulama ve kullanım biçimlerine yer veren yazar üstkurmaca, parodi, pastiş gibi tekniklerle metinlerinin anlam dünyasını derinleştirir. Bununla birlikte yazar için ne postmodernizm ne de metinlerarasılık sanatsal bir amaç değildir. Nitekim, öykülerindeki postmodern unsullarla ilgili "Bunlar öyküde anlam ve etkileyciliği güçlendiren oyunlar yani ikisi de." açıklamasını yapan Ertuğrul, sözlerinin devamında postmodernizmle kurduğu ilişkiyi şöyle dile getirir:

"Postmodernizm biraz karışık geliyor bana. Modern aklın reddi mi? Tamam. Gerçeğin göreceliği mi? Hakikat kimsenin tekelinde değildir mi? Tamam. Halihazırda yürürlükte olan sanat algısının, iktidarlarının reddi mi? Tamam. Parodi, pastiş, ironi, oyun? Tamam. Sanatçının kutsanmasına hayır? Tamam. Hakikat/doğru yoktur mu? Orda dur, demek bir müslüman için postmodernlik de bir yere kadarmış" (Ertuğrul, 2013, s. 1).

İnsanı inançlarıyla kurduğu asıl ve büyük hikâyelerin doğal bir parçası olarak özüne döndürmek için yazan sanatçı, "Keyfekader Kahvesi" adlı ilk öykü kitabında kıssalardan, mitlerden, efsanelerden seçtiği temalar, motifler, kişi ve olaylarla modern insanı düştüğü çukurlar, çıktığı yokuşlar, içine gömüldüğü hesaplaşmalar hatta esiri olduğu teknoloji, bir türlü kurmayı başaramadığı sosyal ilişkiler kısacası türlü trajik halleriyle aynı zeminde buluşturur. Bu çalışmada incelenmek üzere seçilen "On Emir" öyküsü ise yazarın her yönüyle irdelediği modern insanın anlam arayışıyla bir kriz yaşayan huzursuz bilincini, gerçek-rüya düzleminde yansıtması bakımından karakteristik özellikler taşımaktadır. Hikâye, bu yönüyle Ertuğrul'un öykü anlayışında insana dair ele aldığı /alacağı temel problemlerin erken habercisi, pusulası olarak değerlendirilmelidir.

3. Postmodern Edebiyat Unsurları ve Metinlerarasılık Bağlamında "On Emir" Öyküsünün İncelenmesi

Metinlerarasılık içerisinde ana metnin alt metinle başlıklar, alt başlıklar, ön ve son sözler, ara başlıklar, uyarılar, notlar yoluyla kurduğu bağlantılar yan-metinsellik olarak adlandırılmaktadır. Yan-metinsellikle kurulan bağlantıları kavramsallaştıran kuramcı Gérard Genette, bu unsurların metnin yorumlanmasındaki önemini -Aktulum'un aktarımıyla- özellikle vurgulamıştır:

"Yan-metinsel unsurlar hep metin- dışı unsurlar olarak görülür, çoğu zaman asıl metinden ayrılırlar, oysa metnin alımlanması ve yorumlanmasındaki rolleri kimi zaman o denli önemlidir ki yan-metinsel unsurların bazıları metnin ayrılmaz parçaları olurlar. Özellikle de başlık ve alt- başlıklar çoğu zaman asıl metne sıkı sıkıya bağlıdır (...). Yan-metin, okurun ilgisini çektiği gibi okumasını da bir ölçüde yönlendirir; çoğu zaman okurun tanıdığı varsayılan öteki yapıtlara göndererek, onlarla ilgili kökensel, biçimsel ve izleksel ipuçları verir" (Akt. Aktulum, 1999, s. 86).

Yazar, "*Keyfekader Kahvesi*"nin altıncı öyküsüne "*On Emir*" (Ertuğrul, 2020, s. 51) başlığını vererek yan-metinsel bir unsurla okurun metinlerarası ilişkiler ağını nasıl kurması, metni yorumlarken hangi yolu takip etmesi gerektiğini göstermiştir. Seçilen başlık okuru hem içerik hem de kurgu bakımından öykü üzerinde düşünmeye yöneltir. Hz. Musa'nın İsrailoğullarını Firavun'un zulmünden kurtardıktan sonra kavmine tebliğlerde bulunduğunu Kur'an-ı Kerim'de anlatan ayetler bulunmaktadır. Söz konusu tebliğler Kur'an-ı Kerim'de doğrudan on emir olarak adlandırılmaz. Bu tebliğler Tevrat'ta "*On Emir*" adıyla geçmektedir. Tebliğlerin içeriği ve kapsamına da iki ayrı metinde yer verilmiştir (Harman, 2007, s. 347). Dolayısıyla yan-metinsel unsurla başlatılan bu ilişki, ana metni yorumlamak için okura alt metin olarak Tevrat'ta bulunan "*On Emir*"i işaret etmektedir.

Metinlerarasılığı metnin merkezine yerleştiren yazar, öyküsüne klasik/yansıtmacı metinlere benzer bir girişle başlar. Öykü kişisi okuru, öykünün anlatıcısı olarak karşılar. Bir sineğin ısırmasıyla uyandığını söyleyen anlatıcı kendisini mahşerî bir kalabalığın ortasında bulmuştur. Zaman ve mekân bilgisi açıkça verilmediği gibi öykü kişisi/anlatıcının da bunlardan haberi olmadığı anlaşılmaktadır. Anlatıcı bulunduğu mekâna ve zamana karşı duyduğu yabancılığı şu sözlerle okuyucuya duyurur: "*Savunmasızım, çırılçıplak hissediyorum. Gözlerine ışık tutulmuş. Tavşanlar gibiyim. Kapana kısılmışım*" Anlatıcının devamında "*Kapana mı kısılmışım?*" (Ertuğrul, 2020, s. 51) diye soran öykü kişisi/anlatıcı kendi durumunu yansıtan bu ifadeyi yadırgar. Öyküyü aktardığı dolayısıyla da kurduğu düşünülen, anlattıkları doğru ya da gerçek kabul edilen anlatıcı, metnin sadece kurgusal bir parçası olduğunu bu yadırgama ifadesiyle okura sezdirir. Anlatıcı ile okur arasında kurulan anlatıcının aktardıklarını doğru/gerçek varsaymaya dayanan ön kabul ilişkisi, ortaya çıkan bu şüpheli tutumla boşluğa düşürülür. Kapana kısılmanın hayvanlara özgü bir durum olduğu kendisinin de hayvandan farkı olmadığını "*Kaçacak yeri kalmayan, köşeye sıkışan her hayvanın yapacağını yapıyorum ben de Kan döküyorum*" (Ertuğrul, 2020, s. 51) sözleriyle ifade eden anlatıcı şimdiye kadar onu bir insan olarak değerlendiren okuyucuyu yeniden şaşırır. Nitekim, anlatıcının bir sinek ısırığıyla uyandırılan ve bulunduğu ortama adeta düştüğünü hisseden bir yabancı mı yoksa sinekler tarafından durmadan rahatsız edilen bir hayvan mı olduğu belirsizdir. Bu belirsizlik okuyucunun zihninde öyküyü kimin anlattığına dair soru işaretleri oluşturur.

Anlatıcı, bu aşamada kendisi hakkında net açıklamalar yapmaz ancak aktardıklarından bir "öteki" olduğu anlaşılmaktadır. Yazar öyküyü "öteki", "tekinsiz yabancı", "başkalık" olarak nitelendirilebilecek bir öykü kişisinin doğruluğu tartışmalı anlatımıyla başlatmıştır. Bu başlangıç, metindeki gerçek ve düş sınırı belirsiz kılar. Postmodern metinlerde sıklıkla karşılaşılan gerçek ve düş arasındaki bu belirsizlik, klasik/yansıtmacı bir anlatının başında uyulması beklenen standartlaşmış koşulları reddeden yaklaşıma uygundur. Yazar, aynı zamanda hikâyenin başından itibaren zaman, mekân, kişi ve anlatıcı unsurlarını kaygan bir zemin üzerine kurarak okuru belirsiz ve bir o kadar da tekinsiz atmosferde tedirgin bırakmaktadır. Necip Tosun "*Modern Öykü Kuramı*" adlı çalışmasında postmodern metinlerin bu özelliğini şu satırlarla açıklar:

"Modernist düşünceleri belli bir biçime oturtmaya, kavramsallaştırmaya çalışırken postmodernistlese dil üzerindeki kuşku bütünü büyütmeyi, güvenilirliği sarsmayı amaçlarlar. Tek düşünce hâkimiyetine karşı, çoğulculuğu, çeşitliliği önemserler (...) Bu farklılığın zenginliği tek düşünce hâkimiyetinin sıradanlığına indirgenemez. Bu nedenle 'ötekilik', 'başkalaşım' önemlidir (...) Postmodern anlatılarda nedensellik yoktur, her şey boşluktur, boyutsuzdur, ele avuca gelmez, cisimleşmez.

Gerçek ve düş ayırt edilemez, dil bir yanılsama aracı olarak kullanılır, masalsı, karmaşık bir hâle sokularak 'giz' duygusu sürekli beslenir" (Tosun, 2021, s. 76-77).

Öyküde dış gerçeklik; parçalanmış, birtakım uğultulara dönüşmüş anlamsız sesler olarak temsil edilir. Anlatıcı, insanları kimin haykırdığı belli olmaksızın sağa sola koşuşturan sözcüklere benzetir. Ve sorar: "*Sizi kim haykırıyor?*" (Ertuğrul, 2020, s. 51). Karmaşık düşüncelerini iç monolog tekniğiyle sergileyen öykü kişisi için dış dünya da anlamlı bir bütünlükten yoksun gözükmektedir. Öykü kişisi topluma, kalabalığa hatta hayatın olağan akışına karşı yaşadığı bu anlamsızlık ve dışardalık hissini Firavun'a karşı inancını ve toplumunu savunan, bunun için Firavun'un büyücüleri karşısında peygamberliğini kanıtlaması istenen Hz. Musa'nın (Harman, 2020, s. 207-213) durumu ile özdeşleştirilir: "*O gün Musa Aleyhisselam'ın karşısına çıkan öfkeli büyücü bozuntularıyla etrafım sarılmış gibiydi*" (Ertuğrul, 2020, s. 51). Bu ifadelerle birlikte öykünün başlığından itibaren kurulan metinlerarasılık Hz. Musa kıssasına yapılan gönderge ile geliştirilir. Hz. Musa kıssası ve On Emir, öykünün kurgusal zeminini oluşturan alt metin olarak kullanılmaya tamamen hazır hâle getirilir.

Bir sokak kedisinin kendisine yaşmasıyla bulanık zihnindeki sislerin bir ölçüde dağılması, kendisini kanlı canlı bir varlık olarak duyumsamasıyla öykü kişisi, insan olduğunu fark eder ve bir parça sakinleşir. O sırada kaynağı belli olmayan bir ses duyar. Bu ses öykü kişisine nasıl davranması gerektiğini anlatan talimatlar vermeye başlar. Talimatlar emir cümlesi biçiminde, kısa ve kesin ifadelerle verilir. Anlam bakımından da öykü kişisinin davranışlarını, hareketlerini yönlendirecek niteliktedir. Öykü kişisine neredeyse tebliğ edilen emirler on tane'dir. Emirlerin taşıdığı yapısal ve anlamsal özellikler, Tevrat'ta geçen On Emir'in metinlerarasılığın yöntemlerinden biri olan pastişin kullanılmasıyla taklit edildiğini gösterir. Margaret A. Rose, "*Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*" adlı çalışmasında pastiş konusunda bir otorite olarak işaret ettiği Leif Ludwing Albertsen'in görüşlerini aktararak pastiş yöntemini şu sözlerle açıklar: "*Albertsen'e göre pastiş bir eserin hem biçim hem de içeriğinin yeniden taklit edilmesini kapsar*" (Akt. Rose, 2016, s. 104). Aktulum da postmodern metinlerde kullanılan pastiş yöntemini bir yazarın bir başka yazar ya da metnin biçimini "*kendi biçimimiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin*" (Aktulum, 1999, s. 133) ortaya çıkarmak olarak açıklar. Pastiş yöntemiyle metne yerleştirilen bu emirler aynı zamanda postmodern metinlerde karşılaşılan çoksesliliği sağlamıştır. Şimdiye kadar metnin merkezinde bulunan anlatıcı/öykü kişisinin metin içinde özgür iradesiyle hareket etmesi verilen emirlerle kısıtlanmıştır. Kısacası postmodern metinlerde sıklıkla karşılaşılan anlatıcı-kışi-yazar hiyerarşisi alt üst edilmiş, karakterden emirler yoluyla kendisine biçilen davranışları sergilemesi beklenmiştir. Bu emirleri anlatıcı konumuna yerleşen yazarın dile getirme olasılığı da öyküyü pastiş yoluyla üstkurmacaya açmakta, yazarın kurgusal bir dünyada, yarattığı atmosferde öykü kişisini nasıl yönlendirdiğini okuyucuyla paylaştığını düşündürmektedir.

On Emir'in ilki "*Vücudunu kontrol et! Sağlıklı ve giyinik olduğundan emin olduğundan emin ol*" cümlesidir (Ertuğrul, 2020, s. 52). Bu cümle, öykü kişisinin çıplak olabileceğini, sağlıklı ilgili bir sorun yaşama olasılığı taşıdığını okura düşündürmekle birlikte anlatıcı olarak metne katılan sesin öykü kişisini doğrudan yönlendirmeye başladığını da gösterir. Öykü kişisi bu talimatlara tanrısından emir almışcasına olumlu bir şekilde cevap verir. Emirleri uygular. Ses talimatları sürdürür. İkinci emirde öykü kişisine yavaşça ayağa kalkmasını önce küçük sonra da büyük adımlarla yürümeye çalışmasını söyler. Bu isteğe karşılık öykü kişisi, boylu boyunca uzanmak isterken zorlukla yürümeye çalışır. Bulunduğu yerden ayrılan öykü kişisi, artık emirleri veren sesin yönlendirdiği bir akışın parçası durumundadır. Öyküdeki bu dönüşümle birlikte postmodern metinlerde sıklıkla görülen kahraman merkezli yapılanma aşındırılmış olur.

İlk emirde sağlığının yerinde olduğundan emin olması istenen öykü kişisine verilen üçüncü emir ilacını alması yönündedir. Bu emir, öykü kişisinin metnin başından beri rüya ve gerçek arasındaki ince çizgide olmasının, normalde zorlayan zihinsel yapısının bir hastalıktan kaynaklandığı olasılığını gündeme getirir. Üçüncü emri yerine getiren öykü kişisinin yanına sokakta yaşadığı anlaşılabilir yaşlı bir adam yaklaşır. Yaşlı adamın perişanlığını gören öykü kişisi, kendisinin neye benzediğini düşünür ve merak eder. Bir an için bu yaşlının kendisi olabileceği sanısına kapılır. Elini kaldırır karşısındakinin aynı hareketi yapmadığını aksine korktuğunu anlayınca rahatlayıp yaşlı adamı daha dikkatli inceler. Adamın gözlerinde hayal kırıklığı ve sefaleti görür. Modern hayatın dayattığı yaşama biçiminden

dışlanmış, ötekileşmiş bu iki insanın aniden karşılaşması modern insanın kendisine olduğu kadar birbirine karşı da ne kadar yabancılaştığını göstermek bakımından oldukça anlamlıdır.

Dördüncü emir, yaşlı adamın öykü kişisinden sigara istemesinin hemen peşinden seslendirilir: "Kimseyle konuşma, kimseden bir şey alma, kimseye bir şey verme!" Öykü kişisi bu emire "İyi de neden?" diye itiraz eder, cevap nettir "İtaat et!" (Ertuğrul, 2020, s. 53). Adının Musa olduğunu öğrendiğimiz öykü kişisi ile kurguyu kendi buyruklarına göre düzenleyerek hem Musa'nın zihninde hem de metinde egemen güç olmaya çalışan ses ilk kez etkin bir diyaloga girer. Musa, kendisini neredeyse düşmüş bulduğu önceden tasarlanmış, kuralları belirlenmiş, gerçekliğini ve geçerliliğini başından beri sorguladığı bu düzlemde kendi seçimlerini yapmak ister ve emre itaat etmez. Emreden sese "Kes be!" (Ertuğrul, 2020, s. 53) diye karşılık verir. Musa ve emirleri veren ses arasında gelişen bu diyalog postmodern unsurların metinde nasıl yer aldığına cevap veren üstkurmaca kullanımlarından biridir. Postmodern metinlerde, metnin bir kurmaca olduğu modernizmin sıkıya sıkıya sarıldığı insan aklının her şeyin üstesinden gelebilme gücü ve gerçeklik kavramına ironik bir gönderme yapmak için özellikle vurgulanır. Rosenau "Postmodernizm ve Toplum Bilimleri" adlı çalışmasında postmodernizmde üstkurmaca yoluyla öznenin nasıl tahrir edildiğini anlatır. Rosenau, öznedeki bu değişimin postmodern metinlerdeki kişilere ve onların davranışlarına yansıdığına eleştirel bir tutumun ortaya çıktığını McHall'den yaptığı şu alıntıyla açıklar:

"İnsan bilimleri alanındaki postmodern yazarlar özneyi alıkoyduklarında da özne, bilinçli ve kendi kurmacalığı'nın farkındadır. Bu özneler komik yaramazlıklar yaparlar. Yazarın sesini dinlemeyi ya da onun otoritesini tanımayı reddederler. Bu özne-karakterler yazarlarından kaçmak, ona meydan okumak ve direnmek için ellerinden geleni yaparlar. Yazarın istemediği, hatta **belki de** kendilerine yasakladığı şeyleri yaparlar. Bu özneler bazen de bir metne yazılmış olmanın onlara ne kadar acı ve pişmanlık verdiğinden dem vururlar" (Rosenau, 1998, s. 86).

Musa'nın emirlere ve emirleri veren sese başkaldırdığı bu kısa bağımsızlık eylemi pek başarılı olmaz. Nereden, nasıl ve kim tarafından verildiği tamamen belirsiz bu buyruklara zihnindeki ve ruhundaki tüm isyanlara rağmen hayatta kalmak için uymaya devam eder. Musa'nın yaşadığı bu çatışma modern insanın her gün karşı karşıya kaldığı kendi olamama sorununu yansıtan bir okumayı mümkün kılar. Böyle bir okuma, postmodern unsurlarla kurulmuş öykü için şu derin anlamı çıkarmayı olanaklı kılar: Modern insanın da uyum sağlamak için olağanüstü çaba sarf ettiği, içindeki sesleri güç bela susturup normal tutturmaya çalıştığı bu düzen, tıpkı bu metin ve onu oluşturan tüm unsurlar gibi kurgusalıdır.

Musa'nın dördüncü buyruktan sonra emirleri veren sesle yaşadığı çatışma ve diyalog, kurmaca ile gerçeklik arasındaki paradoksal ilişkiyi sergilemenin yanında anlatıcının karakter ve olaylar üzerindeki egemenliğini de üstkurmaca yoluyla metin düzleminde tartışmaya açmış olur. Aynı zamanda metinlerarası ilişkilerin arka planda derinlemesine işlediği de yine bu çatışma ve diyalog etrafında görülmektedir. Buna göre öykünün alt metni olan On Emir, Hz. Musa'ya Rab tarafından gönderilmiş evrensel nitelikli ahlaki kurallardır. Bu kurallar, Hz. Musa'nın tebliğlerinden uzaklaşıp geleneksel inançlarına, eski alışkanlıklarına dönen İsrailoğullarını hidâyete ve rahmete çağırır (Harman, 2007, s. 347-350).

Kutsal kaynaklı On Emir, insanlara eskinin yerine yeni bir düzen ve değerler sistemi teklif eder. Diğer taraftan öyküdeki emirler, kutsal kitaptaki emirler gibi toplumdaki aksaklıkları gidermeyi hedeflemez. Bunun yerine öykü kişisi Musa'yı öteki kabul eder ve onu gündelik hayattaki akışa uydurmaya çalışır. Musa Peygamber'e ilahî kaynak tarafından tebliğ edilen On Emir, alışkanlıklara ve hazır inanç kalıplarına meydan okuyan çağı için neredeyse devrim değeri taşıyan bir içerikle yüklüdür. Metinde kim olduğu tartışmaya açık bırakılan kaynak tarafından tebliğ edilen emirler ise öykü kişisi Musa'ya kurulu düzene sorgusuz uymasını telkin eden komutlardan oluşur.

Alt metin olan ilahî kaynaklı On Emir ile öyküde kurgulanan on emir arasında kurulan karşıt anlamlı bu bağlantı metinlerarası ilişkiler açısından ele alındığında Aktulum'un " (...) yansılama bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir." (Aktulum, 1999, s. 117) tanımıyla açıkladığı parodiyi işaret eder. Parodinin metinlerarasılık kapsamında farklı amaçlarla kullanıldığını tespit eden Oğuz Cebeci, "parodi edilen şeyden yola çıkılarak çağdaş hayata ilişkin alaycı, eleştirel ya da sırf 'oyun güdüsünü tatmin eden' göndermelerde bulunan" parodilerin varlığından söz eder (Cebeci, 2017, s.90). Araştırmacı, bu tür parodileri şu sözlerle tanımlamaktadır:

"Bu durumda, parodisi yapılan 'metin' parodinin hedefi olmaktan çıkmış, bir aracı hâline gelmiştir. Bu noktada, parodiye ilişkin yeni bir ön tanımın daha yapılabileceği kanısındayız: 'Parodi, parodistin özgül zihinsel/duygusal durumu çerçevesinde, başka metinler üzerinden belirli sempatilerini ya da antipatilerini yansıttığı dolayısıyla ele aldığı göndermede bulunduğu şeyi korumaya ya da yıkmaya yöneldiği tür olarak tanımlanabilir.'" (Cebeci, 2017, s.90)

Metindeki on emir, modernlik olarak sunulan yaşam biçiminin bireyi özüne ve değerlerine yabancılaştırmasını, bireyin modern hayatın gerekliliklerini kutsal emirler gibi kabul etmesini eleştirmek için kurgulanmıştır. Böylelikle Tevrat'ta geçen On Emir asıl hedef olmaktan çıkarılmış, modern çağ ve insana yapılan eleştirel göndermelerin parodileştirilerek aktarılmasında aracı kılınmıştır. Bu tür parodilerin kullanım amacını Aktulum, "(...) soylu, ciddi bir konu olabildiğince, sıradan bir konuya (gerçek ve güncel) yakın bir biçimde uyarlanır." (Aktulum, 1999, s. 118) sözleriyle vurgulamıştır. İncelenen metinde de parodi unsuru paralel bir amaçla kullanılmış, kutsal tebliğler olarak Tevrat'ta yer alan On Emir, insanın çağcıl ve gerçek bir sorununu göstermek üzere yergiye dayalı bir tonda yeniden yazılmıştır.

Modern çağın ve modernizmin inandığı asıl şey insan ve onun akıl gücüdür. Modern çağın peygamberi insandır. Bu bakış açısı postmodern düşünce tarafından kıyasıya eleştirilmiştir (Çetişli, 2019, s. 168-169). Ertuğrul, bu eleştirel bakış açısına modern insandan beklenen aydınlık bilinç yerine bulanık bir bilinç taşıyan, bu bilinçle de metne ve hayata tutunmaya çalışan öykü kişisine Musa adını vererek geniş bir yer açmıştır. Alt metinde işlendiği üzere Musa Peygamber'in bozup yeniden kurduğu düzene karşılık öykü kişisi Musa'nın iç konuşmaları, aldığı emirler, bu emirlerin işlevi, emirlere uyarken yaşadığı sıkıntılı hatta hastalıklı durum modern çağın peygamberi insanın yaşadığı yıkımı alt metin ve ana metindeki kişilerin isimlerinin aynı olması üzerinden yine parodi yoluyla yansıtmaktadır.

Beşinci emirde Musa'dan cebindeki adres yazılı kağıdı taksi şoförüne uzatması istenir. Taksi şoförü Musa'nın betimlenmeyen ama metin boyunca sezdirilen görünümünden şüphelenir. Ona parası olup olmadığını sorar. Dikiz aynasından yolcusunu süzer. Musa, iç monolog yoluyla gözetlenmekten nefret ettiğini okuyucuya iletirken altıncı emir, Musa'ya ne yapması ve nasıl davranması gerektiğini söyler: "Cebindeki parayı çıkarıp soföre göster. Gülümsemeyi unutma" (Ertuğrul, 2020, s. 54). Gülümseyerek parayı gösteren Musa'dan taksici biraz korkar, metnin başından beri görünüşünden bir türlü emin olamayan Musa "Gülüştümde bir tuhaflık mı var?" (Ertuğrul, 2020, s. 54) diye içinden geçirir. Biraz daha başını oynatsa dikiz aynasından kendisini görecektir ancak bunu yapmak istemez. Musa'nın görünümünü ve davranışlarını garipseyen şoför, çekincelerinin giderilmesinden sonra öykünün kurgusuna yeni bir kişi olarak katılır. Şoför yol boyunca Musa'ya günlük dertlerini, sorunlarını, sosyal ilişkilerini, izlediklerini, duyduklarını anlatmaya başlar. Şoförün günlük yaşamın telaşlarını aktardığı bu anlatımlar, Musa'nın ayrıksılığını, tuhaflığını, uyumsuzluğunu daha da belirginleştirir. Musa sohbebe katılmaz emirleri veren ses de "Kimseyle konuşma, kendini belli etme" (Ertuğrul, 2020, s. 54) diyerek onu uyarmaya devam eder.

Yolculuk boyunca Musa'nın bulunduğu ortama alışması ve uyum sağlaması neredeyse sakınılması gereken bir durum olarak ortaya konur. Musa, bulunduğu yere ait değildir ve olmamalıdır. Yedinci emir, tam da bununla ilgilidir ve Musa'nın anlatılanlara kendisini kaptırmaması için ne yapması gerektiğini açıklar: "Camdan dışarıyı seyret, zihnine üşüşen hayallere aldırma." (Ertuğrul, 2020, s. 54) Musa bu emir karşısında şaşırır. Çünkü zihninden hayaller yerine taksinin hızla ilerlediği yollardaki görüntüler bir nehrin akışı gibi geçmektedir. Musa'nın zihni bu defa iç monologla değil yollarda hızla değişen görüntülerin akisleriyle düşüncelerini eş zamanlı olarak yansıtan bilinçakışı tekniği ile okuyucuya açılır:

"Binalar, insanlar, sözcükler, akıyor (...) Nehir akıyor, akıyor, akıyor. Aynı nehirde iki defa. Binalar eğilip bükülüyor. Uzun sarı saçlı bir kadın görüyorum, yanında ona benzeyen beş yaşlarında bir kız çocuğu. Yürüyorlar. (...) Onlar yürüdükçe biz ilerlemiyoruz gibi oluyor. Kadınlı küçük, güzel kızı izliyorum, başka hiçbir şey görmez oluyor gözlerim" (Ertuğrul, 2020, s. 55).

Musa en nihayetinde insandır. Her ne kadar kendisini olağan, günlük hayattan ve dış dünyadan soyutlamaya çalışsa da dışarıdaki kadın ve beraberindeki kız çocuğunun görüntüsü onu derinden etkiler. Musa'nın yaşadığı bu duygusal etkinin nedenleri okuyucuya açıklanmaz. Metnin sustuğu bu sahnede boşlukları doldurmak okuyucuya bırakılır. Nitekim, öykünün başından beri okuyucu zihninde taşıdığı sorulara yoruma dayalı yanıt ve anlamlar vermesiyle metni neredeyse yeniden inşa etmiştir.

Bu açıdan bakıldığında öyküdeki on emir yalnız Musa'ya değil metni anlamlandırma sürecinde okuyucuya da eşlik etmektedir. Okur tarafından sürdürülen bu yaratıcı eylem, öyküdeki bir başka postmodern unsur olarak öne çıkmaktadır.

Ecevit, okurun yaratıcı bir unsur olarak metne katılmasını "Çağdaş edebiyatın okuru metnin bir parçası olmuştur artık, metni oluşturan öğelerden biri durumuna gelmiştir. O olmaksızın metnin tek başına var olması olası değildir" (Ecevit, 2006, s. 79) sözleriyle açıklamıştır.

Öykünün birçok noktada okuyucuda soru işaretleri bırakan kapalı bir yapısı olmakla birlikte yazar, metinlerarası ilişkileri kullanarak metnin yeniden kurulması için okuyucuya açık alanlar bırakmaktadır. Ancak Ertuğrul, yazar/anlatıcı işlevini postmodern metnin yapısına uygun olarak daha ileri taşımaz. Metne anlam yüklemek ya da onu anlamlandırmak okuyucunun sorunsal hâline gelir. Böylelikle öykü, metni kendi içinde kapalı bir sistem olarak değil, okurun metni açık ve kapalı göstergelerden yararlanarak metinden çeşitli anlamlar üretebileceği bir keşif alanı olarak değerlendiren alımlama estetiği kuramına uygun okumalarla anlamsal olarak defalarca üretilebilecek bir yapı sergiler. Ecevit, postmodern metnin alımlama estetiği kuramına uygun okumalara açıklığını ve beraberinde getirdiği bakış açısı değişikliğiyle ilgili şu tespitleri yapar:

"Metnin tek/doğru ve mutlak bir yorumu yoktur, anlamlandırma edimi tümüyle öznel düzlemde gerçekleşir, görecedir, bu nedenle okur sayısı kadar anlam vardır. Bu anlayış, yüzyıllardır edebiyat araştırmacılığının odağına oturmuş olan yorumsamacılığın da (Hermeneutik) sonu demektir" (Ecevit, 2006, s. 79).

Musa'nın kadın ve küçük kızı bütün dikkatiyle izlerken yaşadığı yoğun duygularla eş zamanlı olarak sekizinci emir gelir: "Kafanı çevir!" (Ertuğrul, 2020, s. 55). Musa bu emre uymaz, kadın ve kız çocuğunu gözden kaybolana kadar izler. Gözleri dolar, göğsü sıkışmaya başlar. Musa'nın sınırları giderek gerilir. Taksi şoförü, yolcusunun sessizliğine aldırmaaksızın konuşmaya, bir belgeselde izlediklerini, anılarını, komşularını kısacası aklına ne gelirse anlatmayı sürdürür. Musa, "Az kaldı dayan. Ne yaparsan yap, taksiciye dokunma" (Ertuğrul, 2020, s. 55) telkiniyle sakinleştirilmeye çalışılır. Bu sırada metnin başında onu rüya ve gerçek arasındaki sınırdan bir ısırlıkla uyandıran sinekler yeniden ortaya çıkar. Musa'nın bilinci giderek bulanmaya, akli karışmaya başlar. Taksicinin söylediklerini artık anlamaz, kendisinin de ne dediği anlaşılmaz. Dokuzuncu emir tam da bu anda belirir: "Taksi şoförüne dokunmak yasak!" (Ertuğrul, 2020, s. 56). Musa giderek kendisini kaybeder ve bir süre sonra dış dünya ile ilgili algıladığı tek şey etrafında dönen sineklerin vızıltısı olur:

"Gözlerimden nehirler akıyor. Aynı nehir...Boğazımda koca bir yumru. Saç diplerim kaşınıyor. Kaşıyorum. Kaşınıyor, kaşıyorum. Kaşıyorum, kaşıyorum. Bir sinek daha mı? Sinek vızıldıyor, saçlarım kaşınıyor, gözlerimde karıncalar. Nehirler coşuyor, köpük köpük akıyor. Ağzımın içinde nehirler akıyor, köpüre köpüre. İçim dışım karınca, içim dışım su. Sarışın kadınla güzel kız yoklar. Yok olmasınlar! Sinek vızıldıyor" (Ertuğrul, 2020, s. 56).

Taksi şoförü, yolcusunun durumunu fark eder, kısa bir şaşkınlıktan sonra etraftan yardım ister. Öykünün son bölümü Musa'nın uyanmak üzere olduğu andan itibaren başlar. Musa uyanmaya çalışırken "Hızır, Hızır kızmaz!" (Ertuğrul, 2020, s. 56) sözlerini içinden geçirir. Bu kısa iç konuşma öykünün metinlerarası ilişkiler ağına yeni bir alt metin katar. Yazar, Kur'an'da Kehf Sûresi'nin 60-82. âyetleri arasında konu edilen Hz. Musa ile Hızır Aleyhisselâm kıssasına (Esed, 2009, s. 725-730) açık bir göndermede bulunur. Bu kıssanın özeti ise aşağıdaki gibidir:

"Hz. Mûsâ, müfessirlerin Hızır olduğunu söyledikleri bu kişinin ilminden faydalanmak için yapacağı yolculukta ona arkadaş olmayı teklif etmiş, o da sabırsızlık gösterip yaptıklarının sebebini sormaması şartıyla bunu kabul edeceğini belirtmiş, Mûsâ'nın buna rızâ göstermesiyle yolculukları başlamıştır. Arkadaşı önce bindikleri gemiyi delmiş, arkasından bir çocuğu öldürmüş, daha sonra da uğradıkları kasabanın halkı kendilerini misafir etmediği halde orada yıkılmak üzere olan bir duvarı düzeltmiştir.Sözünde durmayıp sürekli bu yaptıklarının sebebini soran Mûsâ'ya, arkadaşı artık beraberliklerinin sona erdiğini söylemiş, ilk bakışta yanlış gibi görünen davranışlarının gerçek sebeplerini anlatmıştır" (Üzüm, 2022, s. 188-189).

Kıssaya göre Hızır Aleyhisselâm, Hz. Musa ile beraberliğine Hz. Musa'nın başta konulan kurallara uymaması ve sözünü tutmaması nedeniyle son verirken öykü kişisi Musa'nın Hızır olarak sözünü ettiği doktor da Musa'ya "Ne yaptın sen yine, bu kaçınıcı firar Musa? Ne yapacağız seni bilmiyorum?"

diyerek benzer nedenlerle sitemde bulunur. Ancak kıssa ile öyküdeki temel fark şudur: Kıssaya göre Hz. Musa, Hızır tarafından uzaklaştırılırken öykü kişisi Musa, Hızır diye gösterdiği doktordan ve hastaneden kaçmıştır. Metinlerarasılıkta "alt metnin anlamında meydana gelen izleksel dönüşümlere" (Aktulum, 1999, s.147) anlamsal dönüşümler adı verilmektedir. Kıssanın metinde bu değişikliklerle yer alması alt metinde gerçekleşen anlamsal dönüşümü göstermektedir. Anlamsal dönüşümler temelde iki tekniğe dayanır:

"Örgesel dönüşüm bir örgenin bir başka örgenin yerine konmasıdır (Örneğin, tutkusal bir örgenin yerine siyasal bir örgeyi koymak). Değersel dönüşüm ise çık ya da kapalı bir biçimde bir eylem ya da eylemler bütününe bağlanmış olan (örneğin bir roman kişisini belirleyen eylemler, tutumlar, duygular, nitelermeler dizisinin yıkılması) değerin ya da değerler dizgesinin bütünüyle yıkılıp yerine başkası(ları)nın getirilmesidir" (Aktulum, 1999, s. 148).

Öyküdeki anlamsal dönüşüm değersel dönüştürümle sağlanmıştır. Kıssaya göre Musa Peygamber, Hızır Aleyhisselâm'ın yaptıklarını beşerî aklıyla anlamaya çalışmış, şahit olduklarını rasyonel gerçekliklere, verili aklın olanaklarına göre yargılamış ancak bu yargılarıyla bir sonuca varamamıştır. Sonrasında Hızır Aleyhisselâm'ın olan bitenin aslına ilişkin açıklamaları, insan zihninin yalnız görünenlere göre gerçeği ve doğruyu anlama gayretinin onun idrâk gücünü sınırladığını ortaya çıkarmıştır. Musa Peygamber, bu süreçte kaçmayı düşünmemiş, insan ve onun idrâk gücü ile ilgili oldukça önemli bir farkındalık kazanmıştır. Pusulasını kaybeden, neyin gerçek neyin doğru ya da akıllıca olduğu hakkında topyekün bir karmaşanın içine düşen, kurulu düzene her geçen gün daha da yabancılaşan modern insanının bir yansıması olan öykü kişisi Musa ise ne Hızır'ın yanında ne bir parçası olması beklenen düzen içerisinde varlığını anlamlı kılabilcek bir idrâk kazanabilmiştir. Bu kurguyla Musa Peygamber ve Hızır Aleyhisselâm kıssasında işaret edilen insanın akıl/idrâk gücünün sınırlılığına ilişkin değerler dizgesi metinde dönüştürülmüştür. Ertuğrul, insanının anlam arayışını; yalnız gerçeklik, akıl ve rasyonel düşüncenin kutsandığı bir alanla sınırlayan modern akla ait dayatmaları söz konusu dönüştürümle eleştirmiştir.

Öykünün sonunda Musa doktora "Hızır gibi yetiştiniz doktor!" diyerek seslenir (Ertuğrul, 2020, s. 56). Bu sesleniş öyküdeki metinlerarasılık açısından değerlendirildiğinde şu soruyu da beraberinde getirir: Hızır Aleyhisselâm, Musa Peygamber'in içine düştüğü çelişkileri aydınlatmıştır ancak öykü kişisi Musa'nın Hızır dediği doktor, Musa'nın buhranına çare olacak mıdır? Kuşkusuz, bu sorunun cevabı postmodern unsurlarla yazılmış metinlerde bulunan özelliklere uygun olarak metinde verilmez. Postmodern unsurlar içeren bir metin olan bu öykünün yazılış amacı da yansıtmacı/klasik metinler gibi sorulara cevap bulmak değil soruların da cevapların da insanın içine düştüğü trajik durumun ironik bir yansıması olduğunu sergilemektir. Öykünün bitiminde Musa'nın içinden yükselen şiddetli gülme isteğine karşı koyamaması ve nihayetinde "Sinek başımın üstünde uçuyor vızır vızır. Binalar, insanlar, sözcükler akıyor. Bir nehrin kenarında oturuyormuşum gibi. Nehir akıyor, akıyor, akıyor. Gürül gürül gülüyorum." sözleri insanoğlunun içinde debelendiği bu ironik duruma bir göndermedir. Tam da bu esnada onuncu emir gayet açık ve net bir şekilde dile gelir: "Gülme!" (Ertuğrul, 2020, s. 56).

Sonuç

Aykut Ertuğrul, "Keyfekader Kahvesi" adlı ilk kitabındaki öykülerinde modern insanının kaybettiği kimliğini ararken öz bilincini yapılandıran değerleri yeniden keşfetme çabasını, insan-toplum, insan-insan ve en nihayetinde insan ve Tanrı çatışması etrafında ele almıştır. Postmodern anlatı unsurlarını başarıyla uygulayan ve kendisini keşfetmek isteyen insana referans noktası olarak önce öz kültürünün hikâyelerini gösteren yazar, bu bağlamda metinlerarasılığı anlatılarında oldukça işlevsel bir şekilde kullanmıştır. Çalışmaya konu olan ve "Keyfekader Kahvesi"nde yer alan "On Emir, yazarın hikâye anlatma gerekçelerini ve yöntemlerini belirgin olarak yansıtan tipik bir ilk metin örneğidir.

Yazar, bu metninde insanlığın özellikle de çağdaş insanın temel problemlerini postmodern metinlere özgü unsurları kullanarak irdelemiştir. Ertuğrul'un sonraki öykülerinde de sıklıkla ele alacağı bu problem varlık, anlam, gerçeklik olgularının kutsal ve ilahî kavramlarıyla kurduğu ilişkinin insanın kendini anlamlandırma macerasındaki yerini belirlemeye yöneliktir. Yazar, incelemeye konu olan

öyküsünde kutsal kaynaklı bir metinden yola çıkarak, insanın sorgusuzca kabul ettiği, kaynağı akıl olduğu söylenen düzenin, bireyi kendisine ve aidiyet hissetmesi beklenen topluma karşı nasıl yabancılaştırdığını postmodern anlatım teknikleri olan metinlerarasılık, üst kurmacayı, parodi, pastiş ustalıkla kullanarak gösterir.

Yazar, öykünün anlam dünyasını temellendirirken Tevrat'ta yer alan, kutsal ve ciddi bir metin olan On Emir'i yeniden inşa eder. Bu inşa sürecinde modern dünyanın işlemeyen hatta insanı çıkmaza sürükleyen dayatmalarını temsil eden parodik bir kurmaca bir on emir dizisi oluşturur. Bu on emir dizisinde pastiş tekniğiyle kutsal metinlerin üslubunu kullanır böylece modernliğin kutsallaştırılmasına dayanan metnin parodik yönünü dil ve anlatım açısından da besler. Modern akla dayanılarak koyulan kuralların, tanımların, ve sınırların insanın aslını oluşturan ve özünü besleyen kutsal kaynakların eğreti bir taklidi olduğunu parodi ve pastiş metnin içine sarmal bir biçimde yerleştirerek başarıyla ifade eder.

Modern çağın peygamberi kabul edilen insanın içine düştüğü trajik buhranın onu acınacak hâle getirişi ise öykü kişinin yaşadığı dünyaya ait olamadığı gibi bu metnin de kahramanı olamamasıyla somutlanır. Bu durum, metne kahramanın, anlatıcının veya yazarın merkezde olmadığı çoksesliliği ve üstkurmacayı doğal olarak taşır. Yaşadığımız çağ ve onun getirdikleri kadar metinlerin de birer kurmacadan ibaret olduğu üstkurmaca yoluyla sergilenir. Üstkurmacanın kullanımıyla metnin yapısı ve anlam dünyası arasındaki ilişki bütünlük kazanır.

Metinlerarasılık ve postmodern anlatım teknikleri beslenen okuyucu, metin ile kurduğu ilişkide öykünün anlam dünyasının derinliklerini kendiliğinden keşfeder. Öykü, böylelikle okura anlatılar aracılığıyla kendi bireyliğini ve varlığını inşa edebileceği bir deneyim alanı da açmış olur.

On Emir, tüm bu özellikleri düşünüldüğünde günümüz insanına içinde var olma savaşı verdiği egemen düzeni sorgulamak ve insan olarak kendisini anlamlandırmak için özünü kuran hikâyelere doğru yola çıkma gerekliliğine dair bir çağrıdır. Bu çağrı, Ertuğrul'un sonraki öykülerinde ve öykü üzerine yaptığı çalışmalarda da değişik şekillerde okurla buluşacaktır. Öykü bu yönüyle de Ertuğrul'un öykülerini, öykü anlayışını ve dünyasını üstüne kurduğu temellerin ilk yapıtaşlarını içeriyor olması bakımından oldukça karakteristik bir metin olma niteliğini taşımaktadır.

Kaynakça

- Aker, B. (2013). <https://www.yenisafak.com/hayat/muslumanin-postmodernligi-bir-yere-kadar-509374> adresinden 12.08.2022 tarihinde alınmıştır.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası ilişkiler*. (1. Baskı). Öteki Yayınevi.
- Cebeci, O.(2017). *Komik edebi türler/parodi, satir ve ironi*. (2. Baskı). İthaki Yayınları.
- Çetin, N. (2013). *Roman çözümleme yöntemi*. (13. Baskı). Öncü Kitap.
- Çetişli, İ. (2019). *Batı edebiyatında edebî akımlar*. (19. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Demir, Y. (2002). *Zaman zaman içinde/roman roman içinde: Müşâhedat*.(1.Baskı). Dergâh Yayınları.
- Dillon, S. (2017). *Palimpsest edebiyat, eleştiri, kuram*. (F.B. Aydar, Çev.). (1.Baskı). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve eleştirisi tartışmalar/ uygulamalar*. (1. Baskı). İnkilâp Yayınları.
- Ecevit, Y. (2006). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. (4. Baskı). İletişim Yayınları.
- Ertuğrul, A. (2019). *Kusurlu rüya/ tuhaf zamanlarda öykü*. (1. Baskı). Ketebe Yayınları.
- Ertuğrul, A. (2020). *Keyfekader kahvesi*. (2. Baskı). Ketebe Yayınları.
- Ertuğrul, A. (2020). *Bellek ve başka tuzaklar*. (1. Baskı). Ketebe Yayınları.
- Esed, M. (2009). *Kur'ân mesajı*. (7. Baskı). İşaret Yayınları.
- Güngör, B. (2022). *Anlatıyı yapıdan okumak*. (1.Baskı). Ketebe Yayınları.

- Harman. Ö. F. (2020). Musa. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/musa-peygamber>. adresinden 22.08.2022 tarihinde alınmıştır.
- Harman. Ö. F. (2007). On emir. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/on-emir>. adresinden 22.08.2022 tarihinde alınmıştır.
- Hawking. S. (1987). *Zamanın kısa tarihi*. (1. Baskı). Milliyet Yayınları.
- Lyotard. J.F. (2000). *Postmodern durum*. (1. Baskı). (A. Çiğdem, Çev.). Vadi Yayınları.
- Özel. E. M. (2018). <https://www.gercek hayat.com.tr/roportaj/gelecegi-anlattigimiz-hikayeler-insa-edecek/>. adresinden 28.08.2022 tarihinde alınmıştır
- Rose, A. M. (2016). *Parodi: antik, modern ve postmodern*. (C. Dikme, Çev.), Hece Yayınları.
- Rosenau. P. M. (1998). *Postmodernizm ve toplum bilimleri*. (T. Birkan, Çev.). Ark Yayınları.
- Sazyek. H. (2002). Türk romanında postmodernist yöntemler ve yönelimler. *Hece Dergisi- Türk Romanı Özel Sayısı*, 6 (65-67), 493-509.
- Şaylan. G. (2006). *Postmodernizm*. İmge Yayınları.
- Tosun. N. (2021). *Modern öykü kuramı*. Ketebe Yayınları.
- Üzüm. İ. (2022). Kehf Sûresi. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kehf-suresi>., adresinden 02.09. 2022 tarihinde alınmıştır.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Nihan Nilay ÇELİK

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazar bu makalede "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmiştir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

BIOPOLITICS OF BODY IN ALDOUS HUXLEY'S *BRAVE NEW WORLD*

Aldous Huxley'in Cesur Yeni Dünya Romanında Bedenin Biyopolitikası



Dr. Öğr. Üyesi Barış AĞIR

Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Osmaniye, Türkiye.
barisagir@hotmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Abstract

Geliş/Received:

22.11.2022

Kabul/Accepted:

25.12.2022

Sayfa/ Page:

152-161



Aldous Huxley is a well-known English writer who has had a major influence on the subsequent writers directly or indirectly. A prolific writer of a variety of books including novels, short stories, essays, screenplays, and travel books, Huxley is especially famous for the novel *Brave New World* (1932). The novel depicts the World State in 632 A. F. (after Ford); it is controlled by Mustapha Mond, and people are born through artificial wombs. Since the novel was published, it has attracted much attention not only in the field of literature but also in the field of biology. Hailed as one of the most outstanding dystopian novels, the novel provides precise delineations of a racist and totalitarian regime, the World State, characterized by the advanced biotechnology, overpowering hedonism as well as deliberately devised emotional numbness. It is obvious that life, especially the biological existence of people, becomes not only the cornerstone but also the prey of politics—biopolitics. Michel Foucault's term, biopolitics, is the basis of the biopolitical frame, within which, *Brave New World* is closely examined in this paper. The novel reflects a biopolitical aim which is to shelter and improve life through the biological regulation with advanced bio-science as well as biotechnology. In this respect, this study intends to carry out a detailed analysis of biopolitics reflected in *Brave New World*, represented by biological regulation pertaining to life making and setting, medicalization, and sexuality.

Keywords: Biopolitics, body, regulation, medicalization, sexuality.

Öz

Aldous Huxley, sonraki kuşak yazarlar üzerinde doğrudan veya dolaylı olarak büyük etkisi olan tanınmış bir İngiliz yazardır. Romanlar, kısa öyküler, denemeler, senaryolar ve seyahat kitapları da dahil olmak üzere çeşitli türlerde eserler üretmiş bir yazar olan Huxley, özellikle *Cesur Yeni Dünya* (1932) romanıyla ünlüdür. Roman, F.S. (Ford'dan Sonra) 632 yılında geçmekte ve Mustapha Mond tarafından kontrol edilen ve insanların yapay rahimlerden doğduğu Dünya Devleti'ni tasvir etmektedir. En seçkin distopik romanlardan biri olarak kabul edilen roman, ırkçı ve totaliter bir rejimin, gelişmiş biyoteknoloji, bunaltıcı hazcılık ve kasıtlı olarak tasarlanmış duygusuzluk ile karakterize edilen Dünya Devleti'nin belirgin tasvirlerini sunmaktadır. Yaşamın, özellikle de insanların biyolojik varoluşunun, siyasetin -biyopolitikanın- yalnızca mihenk taşı olmakla kalmayıp aynı zamanda avı haline geldiği aşikârdır. Michel Foucault'nun biyopolitika kavramı, bu çalışmada *Cesur Yeni Dünya*'nin incelendiği biyopolitik çerçevenin temelini oluşturmaktadır. Roman, biyoteknolojinin yanı sıra ileri biyobilim ile biyolojik düzenleme yoluyla yaşamı korumaya ve iyileştirmeye yönelik biyopolitik bir amacı yansıtır. Bu bağlamda, bu çalışma, *Cesur Yeni Dünya*'da yansıtılan biyopolitikanın, hayat kurma ve düzenleme, tıbbileştirme ve cinselliğe ilişkin biyolojik düzenleme ile temsil edilen ayrıntılı bir analizini yapmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Biyopolitika, beden, düzenleme, tıbbileştirme, cinsellik

Atıf/Citation: Ağır, B. 2022). Biopolitics of Body in Aldous Huxley's *Brave New World*, *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(8), 152-161.

Introduction

Aldous Huxley is a well-known English writer who has had a major influence on the subsequent writers directly or indirectly. A prolific writer of a variety of books including novels, short stories, essays, screenplays, and travel books, Huxley is especially famous for the novel *Brave New World* (1932). The novel depicts the World State in 632 A. F. (after Ford); it is controlled by Mustapha Mond, and people are born through artificial wombs. Since the novel was published, it has attracted much attention not only in the field of literature but also in the field of biology. Nowadays, readers may be surprised at Huxley's prediction of biotechnology, but at the same time, the alarm has been also raised about biotechnical means to subjugate the populace by any possible totalitarian regime as well as a new kind of tyranny that controls people through rewards instead of punishment. In this respect, this study intends to carry out a detailed analysis of biopolitics reflected in *Brave New World*, represented by biological regulation pertaining to life making and setting, medicalization, and sexuality.

The term "biopolitics" emerged in the intellectual setting of the philosophy of life in the early twentieth century and it was coined by Rudolf Kjellen, who had an organist point of view towards the state, regarding it as a "living organism" (qtd. in Lemke, 2011, p.10). According to him, social struggles or civil unrest occur for the same reason as the individuals' struggle for survival. The state also fights for its own existence and growth. Thus, having taken cognizance of the tension manifested by the state, which demonstrates a quality similar to the natural phenomena of life, he is inclined to designate such "*special science of biology as biopolitics*" (p.10) with a rough analogy serving as the point of departure. In other words, this early biopolitics raised by Kjellen provides a way of understanding the state as a "living creature" (p.10). Subsequently, a racist denotation was generated because of the spread of the expression, "*the people's body*," which implies an "*authoritarian, hierarchically structured, and racially homogeneous community*" (Lemke, 2011, p.11). The whole population becomes the target that the accompanying eugenic control seeks to manage, to improve the living organism's viability. In addition, some marginalized or minor groups, conceptualized as the complaints of social or political problems, are turned into the victims; thus, their elimination results in a healthy living organism.

Biopolitics languished for years and it was not activated until Michel Foucault's reconstruction in the 1970s when he stressed the importance of the transformation of power from sovereign power, whose power over life is shown through death, to disciplinary power and then biopower, which intervenes to make life (1978, p.143). It is Michel Foucault's reinterpretation of the term in the 1970s that revives biopolitics. What Foucault lays emphasis on is a kind of transformation of power. In ancient times, sovereign power was granted the right to dispose of life through deduction as "*a right of seizure: of things, time, bodies and ultimately life itself*" (Foucault, 1978, p.136). However, the decision of life and death did not become a sovereign's right until his authority was threatened either by external enemies or internal offenders. For such reasons, sovereign power is defined as "*the right to take life or let live*" (Foucault, 1978, p.136). However, this form of power, according to Foucault, did not remain superior; it underwent a profound shift in the nineteenth century such that the sovereign power was replaced by its counterpart, which took pains to "*administer, optimize, and multiply*" life, "*subjecting it to precise controls and comprehensive regulations*" (Foucault, 1978, p.137). This dominant form of power is biopower, a power which makes live and let die. Foucault alternately employs the terms "biopolitics" and "biopower" without neatly distinguishing them; a plausible understanding is academically agreed on that in one respect, biopolitics denotes a kind of politics whose ruling model is oriented towards biopower.

This newborn biopower evolved with its two poles since the seventeenth century: (a) disciplinary technology centering upon the individual body or "*an anatomo-politics of the human body*" and (b) "*regulatory controls: a biopolitics of the population*" (Foucault, 1978, p.139). This disciplinary technology centers upon the bodies, treating them as a useful and docile machine from which force is produced and extracted. Power is not exercised by the sovereign but penetrates into institutions, such as the army, the prison, the school as well as the hospital. An automatized operation of disciplinary mechanism is guaranteed by a host of means including hierarchical surveillance, normalizing

judgement, and examination. In the meantime, the body force is maneuvered to the largest extent through artful distributions of space and time, and force composing.

It is the regulatory technology emerging in the second half of the eighteenth century that functions as another pole of biopolitics. Distinct from disciplinary technology, this one is directed at the living man, or “*man as a living being*” (Foucault, 1978, p.144). What merits attention is that a biological turn results in being the central focus, applied to a new entity “population”, a multiplicity of human beings as a whole, and aiming at a series of biological processes such as birth and death, reproduction, the fertility of a population, and illness. Inevitably, such a turn spurs an exodus of medical forms, with public hygiene as their preoccupation. Besides, regulatory technology also include the victims of senility, accidents, disability, and several other anomalies, as well as the aftermath of environmental problems. Regulatory technology of life is organized and handled by the State and should demonstrate a commitment to establish a sort of so-called “homoestasis” or “equilibrium” of the whole population and to maintain an average through regulations of general biological processes, together with the elimination of various accidents and risks only if its end can be met: to protect, improve, and optimize life.

Importantly, there exists no absolute dichotomy between these two poles: “*the body-organism-discipline institutions series, and the population-biological processes-regulatory mechanisms-State*” (Foucault, 2003, p.250). It is their articulation and cooperation that jointly deal with a variety of biological phenomena within people. The birth along with the dominance of biopolitics is not “*a transformation within politics alone*” (Lemke, 2011, p.35), which is accompanied by the development of Western capitalism as well as science and knowledge in relevance to biology and medicine, hence the gradual formation of its two poles: a discipline which ensures and increases the docility of the bodies; biological regulations which plot to improve people’s availability. Consequently, life is completely turned into a prey of hungry power in the age of biopolitics, which intervenes to make live. Death is basically abandoned as a demonstration of the power’s failure of control.

Sexuality is introduced to the territory of biopolitics as a significant element of vital strategic meaning located at the pivot of its two poles. Firstly, it concerns discipline, as sexuality can be deployed as its target with regard to surveillance, control, and distribution of force and energy. For another, it cannot be more obvious that sexuality is a key matter inscribed in the motley assemblage of biological regulation due to the natural attributes of men who exist in the sense of biology. Accordingly, a whole host of processes, for instance, birth, birthrate, and genetic disease, are all effected by it.

To conclude, for Foucault, biopolitics represents a transformation of power and a rupture with the formal sovereign power because this new power is a positive and productive one, which does not operate through completely negative and repressive means. Its advent is connected with the rise of the capitalist mode of production for which controlled insertion of bodies is necessary. The development of the two poles of biopolitics—biological regulation and physical discipline—contributes to various economic processes because they can improve the usability and docility of people. This study interprets the respective manifestations of biopolitics in *Brave New World* from the perspective of Foucault’s biopolitical framework: biological regulation and physical discipline.

1. The Biological Regulation of Population

A great number of detailed depictions of reproductive technology are available in *Brave New World*, and they give expression to biopolitics’ one pole: regulatory technology of life, the regulation of biology-related processes. Focusing on the whole population, the World State “produces” life, “multiplies” life, and “arranges” life to the utmost degree. The motto of the World State, “*Community, Identity, Stability*” (Huxley, 2004, p.1), coincides with the objective of biopolitical government: to make live, improve life, and try to establish an overall equilibrium which can generally make life better. Since *Brave New World* was published, readers have been startled by Huxley’s accurate predictions of biological and scientific development in the future. He devoted a major section providing a professional delineation of the modern reproductive technology in the World State in the year A. F. 632, where people are not born through viviparous reproduction any longer. This section focuses on life making (i.e., the reproductive mode and life setting including physical and other ideological conditioning with the help of biological means such as hypnopedia and death condition).

A kind of external fertilization is adopted in the World State: firstly, ova are extracted from voluntary fertilizers through surgical operation, then they are instilled into the spermatozoa-contained liquid to be fertilized. The fertilized eggs of Alpha and Beta (better ones) are subsequently bottled, besides which plenty of poorly grown eggs are checked to divide and proliferate through Bokanovsky's process. This process—which Tomakin, the director of Hatchery and Conditioning Centre is so proud of—enables a progress of eight to ninety-six human beings out of just one egg. Additionally, Podsnap's technique is indispensable to the modern reproductive process; it can accelerate the ripening of ova, producing “*at least a hundred and fifty mature eggs within two years*” (Huxley, 2004, p.5).

After the fertilizing process, the eggs go through a series of physical conditionings in the Social Predestination Room. Based on the collected information from the Bottling Room, the predestinators plan and design the quantity and quality of the socialized people that different fields demand. Various kinds of physical stimuli would act on different eggs in order to make them adjust to work and life in the future. For instance, chemical workers would stand the ravages of deleterious chemicals, and the rocket-plane engineers would go through the constant rotation for a better sense of balance. Additionally, in Neo-Pavlovian Conditioning Rooms, lower-caste infants would form instinctive hatred for books and flowers through violent physical stimulus, in order to fulfill some political and economic targets of the World State.

The aforementioned means of reproduction and setting are biopolitical, as it is obvious that politics has already infiltrated the biological and medical fields, and the State controls “*characteristics of birth, death, production, illness*” (Foucault, 2003, p.243). Such regulation is deployed to prolong the citizens' life and improve their quality of life while protecting the security of the whole population.

The adoption of such advanced biotechnologies is out of political necessity; they serve as major instruments of the repeatedly emphasized principle of social stability. According to Mustapha Mond, the establishment of the World State manifests itself. The unrest due to the early “*Nine Years' Wars*” together with various civil wars lead to a total social transformation, resulting ultimately in stability. Force is avoided, and the era of biopolitics arrives. A transformation of power occurs, and the new biopower takes over, aiming at making life, protecting life from death, or even intervening to make life through national regulation. “*The slower but infinitely sure methods of ectogenesis, Neo-Pavlovian conditioning and hypnopedia*” (Huxley, 2004, p.43), therefore, become the best policy. On the one hand, these biotechnologies help to maintain social stability through external effects. More births within fewer years are the State's preoccupation, and population stabilization can, thus, be assured. A large newborn population along with the basic consideration for national health become the fundamental elements symbolizing peace, strength, and prosperity for a country, especially one which witnesses high casualties during wars. The elimination of love for books and flowers is beneficial to the government's conditioning, thus preventing children's awakened freewill and idleness. Additionally, such mass production of people is also the best foundation for economic development. Just one Bokanovskified egg can grow into the staff a factory requires; the State also makes a series of policies to stimulate the public's consumption. These double goods enhance both the labor force and the purchasing power, thus maximizing benefits. The development of the economy is assured by “*the controlled insertion of bodies into the machinery of production and the adjustment of the phenomena of population to economic processes*” (Foucault, 1978, p.141). On the other hand, the World State's biotechnology is designed to exert specific internal influences, aiming to avoid the possible adverse factors to social stability. The IVF (in-vitro fertilization) and the bottled babies mean that there exist no concepts of mother, father, or relatives. People are no longer tied or limited by each other. Emotional sufferings and their derivatives such as “*misery*,” “*perversion from sadism to chastity*,” and “*madness and suicide*” (Huxley, 2004, p.33) are impossible experiences for citizens, hence leading to a calm and content society. This kind of emotion elimination can produce leaders who are “*men as steady as the wheels upon their axles, sane men, obedient men, stable in contentment*” (p.36).

Apart from the life making and setting methods, several other technologies function for citizens' growth. Years of hypnopedia during sleep makes children's minds filled with the state-mandatory ideologies, carrying out a lifelong regulation of what they think, speak, and do. Various courses are designed so that every cell in the society can enjoy its own position and perform its own functions

without an unbalanced mentality or riots. If everyone acts as he pleases, there would be no concept of social stability. Instead of serving as a tool of intellectual education, hypnopedia (sleep-teaching) functions as an ideology-shaper, moralizing and socializing children. Death conditioning should be also counted as an auxiliary method of emotional control. Fear of death together with the subsequent unstable emotion may be the source of lawless behavior. As a result, the World State attempts to dispel the side effects caused by death and to create a pleasant atmosphere. With the help of the biological regulation such as transfusion of young blood and hormones, which enable the aged to escape from senile symptoms, citizens easily accept the concept of death; it is no longer a threatening nightmare to them.

The World State takes its inspiration from human beings' childhood fantasy of intervening in and manipulating life and death. The advanced biotechnology enables the State *"to modify and control the capacities and activities of men by direct intervention and manipulation of their bodies and minds"* (Kass, 1971, p.779). In such a "brave new world," control over human life and death, design of human capacities, and better social order can be achieved through biological development, leading people *"out of the realm of mere slavish imitation of nature into much more interesting world of human invention"* (Huxley, 2004, p.10). Although the World State realizes the optimization of life quality and the security of the citizens to the largest degree, a dark side of such biopolitical regulation also shows its signs when the world's *"entire operation is run"* with *"smoothness and efficiency"* (Booker, 1994, p.2). The countercharge is doomed to be made from these technological advances, with which we attempt to control nature.

All the highly developed biotechnologies and conditioning devalue life to some extent, hence the neglect of some individuals' lives. It is widely accepted that a thing is valued in proportion to its rarity. The more difficult to achieve it, the more value it owns. The highly developed biotechnologies make it easy to "produce" and "process" life. While Bokanovsky's process and Podsnap's technique reduce the time that ova need to ripen and generations dedicate to produce offspring, the holiness of reproduction vanishes into thin air together with all emotional and moral qualities. Debased as just a quick result, a thousandth of what it should mean and own, life is no longer valuable as a gift from nature. Such neglect of an individual's life can be best demonstrated by the director's words:

Mr. Foster, and you will see that no offence is so heinous as unorthodoxy of behavior. Murder kills only the individual—and, after all, what is an individual? [...] We can make a new one with the greatest ease—as many as we like. Unorthodoxy threatens more than the life of a mere individual; it strikes at Society itself. (Huxley, 2004, p.128)

The underlying negative aspect of biopolitics is exposed such that *"a sort of homeostasis by achieving an overall equilibrium that protects the security of the whole"* (Foucault, 2003, p.249) is the real target rather than each individual because *"the social body persists although the component cells may change"* (Huxley, 2004, p.84). Consequently, the citizens do not enjoy love or care, even if emotional disorder bothers them; soma takes total responsibility. Ironically, biotechnology which is originally developed for the human good turns out to reduce life to the lowest position. People are degraded as biological masses whose physical growth would better be quick as a "cow", which is the cost of the triumph over nature.

Depersonalization becomes another dominant side effect of this brave new world. The World State operates like a big machine of which *"increasing control over the product is purchased by the increasing depersonalization of the process"* (Kass, 1971, p.784). Monotonicity, repetitiveness, and mechanical atmosphere prevail in it. John the Savage is terrified of the twins, as these identical twins from one Bokanovsky group are just like *"aphides and ants," "identically small, black and hideous"* (Huxley, 2004, p.54-55). There are only more than ten kinds of appearances for around seven to eight hundred people. Like maggots, they make John violently retch with *"a sinking sense of horror and disgust"* (Huxley, 2004, p.183). Such procreation is a possible ruse of totalitarian power; overpopulation and its rapid growth will pose threat to resources, economy, social stability, and human well-being; thus, a centralized government is needed, hence the appearance of totalitarian thoughts.

2. The Medicalization of Bodies

Medicalization is a term used to denote “a process by which nonmedical problems become defined and treated as medical problems, usually in terms of illness and disorder” (Conrad, 2007, p.4). Aiming at a large range of human behaviors due to mental or physical problems in the medical jurisdiction, this term is usually involved with “deviance” such as alcoholism, domestic abuse, and hyperactivity disorder. In this section, the medicalization of bodies refers to the World State taking advantage of medical means (especially the taking of medical substances) to “augment the body or performance” (Conrad, 2007, p.70). Under such circumstances, the medicalization in the World State is a useful tool of biopolitics. It contributes to making people “feel better than good” (Fukuyama, 2002, p.46) and to achieving “the growth” and “reinforcement” of “bodies” and “population” through various “methods of power capable of optimizing forces, aptitudes, and life in general without at the same time making them more difficult to govern” (Foucault, 1978, p.141).

To begin with, the basic means of medicalization in the World State is the use of biomedical advances for the self-improvement of human beings. A series of medical substances are adopted to keep people young physically, such as gonadal hormones, young blood, and magnesium salts, balancing incretion and stimulating metabolism. The citizens are also obliged to receive V.P.S. (Violent Passion Surrogate) treatments to fill their bodies with adrenals once a month. All these medical treatments help enhance the quality of life.

Besides, the psychopharmacological substance soma citizens take plays an important role in the biopolitical control of the World State. It serves as a shot in the arm for the citizens and an effective stabilizer for the State. As the perfect drug, the taker will be lost in joyful, narcotic, and hallucinatory experiences, free from side effects of excessive drug taking such as headaches and stomach distress. The prevailing soma is also a spokesman for the World State, stating that everyone is happy.

It has a great vogue in the World State: First, soma functions as a daily necessity. When people have meals in the dining hall, it is served with coffee. After work, the workers can get their soma ration. For them, it is like a flavoring agent, allowing them to relax in the intervals of work. Next in importance, soma can soothe people with fear. The female protagonist Lenina Crowne extremely relies upon it, for soma can help people get rid of all emotional troubles. When the protagonist Bernard Marx questions the value of the State regarding real freedom, Lenina is terrified and advises him to take soma to calm down. The same happens when they arrive at the New Mexican Reservation. On seeing the filthy living conditions, the appearance of the aged people, and viviparous relationships, she feels disgusted, as they are extinct and despised in the civilized city. A soma-holiday is the best consolation she can get. From the instances mentioned above, a conclusion can be drawn that soma, in terms of emotional perspective, serves for stability. It is in charge of killing the dreadful ideas or emotions in the cradle and maintaining the perfect illusion. For the World State, all emotional passions are dangerous and unnecessary because they cause endless disorders, requiring extensive use of time and energy that just go to waste. These outgrowths result in a fatal influence on the efficiency and stability of the huge machine. Thirdly, soma not only effectively acts on the physical and emotional experiences of individuals, but it is also one successful scheme of the World State's political blueprint that is used to control citizens, just as Huxley himself explains in *Brave New World Revisited*:

But this most precious of the subjects' inalienable privileges was at the same time one of the most powerful instruments of rule in the dictator's armory. The systematic drugging of individuals for the benefit of the State (and incidentally, of course, for their own delight) was a main plank in the policy of the World Controllers. The daily soma ration was an insurance against personal maladjustment, social unrest and the spread of subversive ideas.” (Huxley, 2000, p.55)

For instance, in the concert held in Westminster Abbey Cabaret, the saxophonists provide the best synthetic music. Love for the bottle that people grow up in is the subject of the show. Having taken two doses of soma, more than four hundred couples dancing are intoxicated by crazy music. The “high” brought on by soma is just like the catalytic agent paralyzing people's will; consequently, the content of the song is more easily implanted in them. Similar to the physical stimulus used in Neo-Pavlovian Conditioning Room, soma-taking during the concert creates an instinctive acceptance in terms of their little bottle in the narrow sense and the

reproductive mode together with all its possible political and moral implications in a broad sense. Even more dramatic is the scene of Bernard's Solidarity Service Day; there are twelve people in a solidarity group. Hailed as the loving cup, soma is passed around. They sing the Solidarity Hymn, advocating losing identities and the greater being of all. When soma starts to work, people's "eyes shone, cheeks were flushed" (Huxley, 2004, p.70), and they have hallucinations that the great Ford comes. This activity sounds like a carnival of pagans but is a collectivism-worship designed by the government taking advantage of soma. When John the Savage interrupts the soma-ration with indignation, rebukes, and throws it away, the Deltas become furious. The policemen utilize soma vapor and teaching to heal the angry heart.

All in all, soma is developed as an "overt instrument of social control" (Fukuyama, 2002, p.46), contributing to core values of the World State: stability and community. The citizens are gradually "nudged toward that androgynous median personality: self-satisfied and socially compliant" (Fukuyama, 2002, p.52). Just as Huxley concluded in his *Brave New World Revisited*, soma habit is one of the "most powerful instruments of rule in the dictator's armory. The systematic drugging of individuals for the benefit of the State (and incidentally, of course, for their own delight) was a main plank in the policy of the World Controllers" (Huxley, 2000, p.55).

Such medicalization realizes the biopolitical aim that everyone is happy and content, does not suffer from pains, and various kinds of desires can be satisfied to the utmost degree. Nonetheless, there are obvious threats that biotechnological advances pose to humanity:

Neuropharmacological wave of the biotech revolution has already come crashing down around us. It has already produced a pill that looks like soma and a pill for socially controlling children, pills that appear to be far more effective than early childhood socialization and Freudian talk therapies of the twentieth century ever were but almost no argument over what they imply about conventional understanding of identity and moral behavior. (Fukuyama, 2002, p.52)

It sounds almost like that the World State is what human beings have been pursuing all the time. However, is it really the utopia we want? Are the citizens there the people we want to become? The answer is definitely a "No." On closer inspection, the medicalization of bodies headed by the taking of soma actively promotes hedonism. The citizens do not care about religion, love, or history but only the superficially sensual satisfaction. Turned to animals driven by instincts, they live a happy life where they submerge themselves in total bliss, while on the reverse, there is alienation and the escape from reality that goes unnoticed. The controller is aware of the powerlessness of violence; temptation and pleasure, therefore, become the baits prepared for social control. People become cockroaches with strong fecundity in addition to which they own no merit.

More serious is the fact that such medicalization dehumanizes the citizens rather than making them better; thus, one "cannot 'live truly' or not 'really be oneself'" (Schermer, 2007, p.123). The happiness of the citizens in the World State is purchased at the expense of losing the traditional qualities of being a human including all passions and pains, natural processes of life, and dignity. As Ronald T. Sion states, "man's imagination, reasoning ability, and desire to change his environment may be the defining qualities of humanity" (2010, p.142). These qualities cannot change with biological evolution because these are cultural elements. Reading the novel, we can obtain Huxley's emphasis on pain and belief as key parts of humanity. Consequently, these experiences are what the protagonist John Savage, who is the only one truly holding traditional views, is designed and willing to bear. One information that Huxley aims to convey to us is that "we should continue to feel pain, be depressed or lonely, or suffer from debilitating disease, all because that is what human beings have done for most of their existence as a species" (Fukuyama, 2002, p.6). Pain, as the evidence of our position in the universe and our connection with nature and among ourselves, is necessary. Meanwhile, a religious belief in the *Brave New World* is totally out of date. According to Christianity, God created people out of Himself, from which the holiness and dignity of human beings is derived. However, in a world where people are free from the God's hands, religion is no longer hailed as a kind of panacea.

3. The Manipulation of Sexuality

As Foucault points out, the history of sexuality is a chronicle of repression in the past two centuries. It could not seek any protection if it is not for reproductive purposes. While in the World State, sexuality

is under the control of the new biopower, and “*the arrangement that has sustained it is not governed by reproduction; it has been linked from the outset with an intensification of the body*” (Foucault, 1978, p.107). The manipulation of sexuality in the World State is actually a biopolitical practice because it is situated at the juncture of the two poles of biopolitics: on the one hand, it is related to the disciplines of the body; on the other hand, it has an influence upon the regulation of population. Sexuality is supported and utilized for entertainment, emotional, and political stability for the World State. In the World State, sex is neither an object of repression nor a taboo. People are encouraged to explore and practice it from their childhood. For adults, sex turns out to be a random and frivolous act of release. They do not need to be tied with such concepts as “family” or “couple”; one-to-one sexual relationship does not exist. Dating different men is a normal phenomenon, which serves as a characteristic of the World State: everyone belongs to each other.

The World State takes advantage of a series of educational and regulatory systems to ensure the construction of sex-related views. Basic sex education is included in the content of hypnopedia. Forty minutes' elementary sex will be repeated forty or fifty times, and three times per week for thirty months. The doctrines are concluded as follows: (a) everyone belongs to everyone else, and consistent one-to-one relationship is not normal; (b) a relationship which is long-drawn or is with intense emotion is forbidden. The children's minds will carry these suggestions all their lifetime. These open and casual views about sex will then be the instructions of people's sexual acts. Children about seven years old are allowed to begin their “*rudimentary sexual game*” (Huxley, 2004, p.26), which the Director Tomakin considers a charming scene. Anyone that does not prefer ‘casual sex’ will be judged as abnormal. As a result, the little boy who does not like this sex exploration is supervised and identified with psychological abnormality.

These sex-related views of the World State are guaranteed to cause some worries that should be paid attention to. No matter the reason for a sexual act, the biological reality cannot be neglected: female sex can result in pregnancy. Viviparism, however, is forbidden, hence the corresponding contraceptive methods designed for women are counted as part of bound duty when they enjoy sensual pleasure. When the test for sex carries out in Social Predestination Room, some female embryos are designed to develop sterile with the male sex hormone. In addition, non-freemartins need to wear a cartridge belt called Malthusian belt with “*regulation supply of contraceptives*” (Huxley, 2004, p.43). Additionally, a Malthusian drill three times a week is compulsory. The word “Malthusian” is derived from the name of the famous English demographer Thomas Robert Malthus (1766–1834). His book, *An Essay on the Principle of Population* (1798), comes up with some distinguished theories: population multiplies in a geometrical manner, while food in an arithmetical one. Therefore, population growth needs to be checked to achieve the balance between the two through moral restraint or natural reasons such as famine, war, poverty, and the like. Thus, Malthus's theory emphasizing decrease in population happens to coincide with the underlying meaning of the Malthusian belt and Malthusian drill in the novel, used to reduce the birth rate.

Besides these teachings and regulations of the World State's views about sexuality, there are still auxiliary social supports that help to maintain and stimulate people's procurement of sensual pleasure. The feelies, “*a cinema of titillating, pansensual stimulation*” (Frost, 2006, p.447), are the most intense forms of mass pleasure. For the citizens, the feelies represent “*works of art out of practically nothing but pure sensation*” (Huxley, 2004, p.94). Not only are the eyes of the audience stimulated, but various kinds of senses such as tactile and olfactory ones are also activated by touching the metal knobs nearby, which take people into the action of the movie.

The manipulation of sexuality plays a key role in the government's biopolitical control. Similar to the reproductive mode and medicalization, the views related to sex and sexuality advocated by the World State serve for social stability and community. Sexuality becomes the target of political control for the following usages. First, in terms of emotional effects, keeping multiple sexual relationships is the best way to partition emotion. Affection is never provided for only one person, thus avoiding long-term relationships. Through this regulation, the consequences that possibly result from love affairs such as jealousy, quarrel, fight, or even murder will never occur. It indeed promotes social stability through the mechanism of taking precautions. Moreover, rather than the inner community of a traditional

family, everyone is posed at the intersection point of a huge net of the whole society, and the distance among them is nearly the same.

Then, sex, just as the taking of soma, is not only a compulsory rule that people must abide by but also a kind of reward and entertainment provided by the government. The wisest part of the government lies in that it understands what the citizens' desires are and how to meet their demands. Contrary to the old times, when people's desires were repressed, people now are satisfied with an exhaustible supply of sex, even though the old men "*have no time, no leisure from pleasure, not a moment to sit down and think*" (Huxley, 2004, p.47). Inundated with various kinds of pleasure, people are left "*safe on the solid ground of daily labor and distraction, scampering from feely to feely, from girl to pneumatic girl, from Electromagnetic Golf course to [...]*" (Huxley, 2004, p.48). The World State is a "paradise" with "universal happiness", as there's no desire that they cannot satisfy. Consequently, there is no need for any form of rebellious thoughts and acts, thus no challenge to the authority. The controllers of the World State are well aware of the possible conflict between the individual desires and the social conventions. To achieve the absolute stability and people's obedience, the id that needs to be controlled is emancipated: people need no longer to overcome their sexual desires, which means there will be no contradiction between individuals and society, hence no tension. The sexual regulation of the World State is utilized to the utmost degree by the government for the fulfillment of "*the distribution of forces, the adjustment and economy of energies*" (Foucault, 1978, p.107).

Although all the dark desires held by the id of the World State's citizens are satisfied through biopolitical manipulation of sexuality, they are degraded as sole animals driven by instinct. They are only content with physical pleasure and material affluence. On the one hand, the biopolitical regulations of sex and sexuality turn women into either ova-producers or sex machines. They are conceived as a bit of meat that can be consumed because they are considered as mere sexual objects rather than the independent emotional living individual. The procreative liberty which should be peculiar to women is deprived. They have no right to decide whether to give birth or not. This seemingly most basic right of women is the symbol of their identity and existence in the whole universe. According to a bioethicist, "*being deprived of the ability to reproduce prevents one from an experience that is central to identity and meaning in life*" (Robertson, 1994, p.24). On the other hand, normal sexuality in the World State "*separated from reproduction, is a commodity there, ideally purged of emotions*" (Holzer, 2003, p.3), which deprives people of their right and ability to love. Even if there remain some possible remnants of love (like Lenina's crush on John), they can never grow mature.

Conclusion

Hailed as one of the most outstanding dystopian novels, Aldous Huxley's *Brave New World* provides precise delineations of a racist and totalitarian regime, the World State, characterized by the advanced biotechnology, overpowering hedonism as well as deliberately devised emotional numbness. It is obvious that life, especially the biological existence of people, becomes not only the cornerstone but also the prey of politics—biopolitics. Michel Foucault's construction of biopolitics is the fundamental dimension of biopolitical framework based upon which *Brave New World* is closely examined in this paper. The novel reflects a biopolitical aim which is to shelter and improve life through the biological regulation with advanced bio-science as well as biotechnology. The World State becomes a vivid incarnation of a wasteland filled with life that are products of quick manufacture, the faces which look young forever, and the minds which are solely attracted to soma and sexuality. People are, in fact, degraded as a biological mass, losing humane characteristics. As a result, biopolitics in the World State where people become numb due to the pleasure contributes revealing the hidden nature of power, warning the world of the phantoms of totalitarianism.

References

- Booker, M. K. (1994). *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*. Greenwood Press.
- Conrad, P. (2007). *The medicalization of society: on the transformation of human conditions into treatable disorders*. Johns Hopkins University Press.

- Foucault, M. (2003). *Society must be defended: lectures at the College de France 1975-1976*. Picador.
- Foucault, M. (1990). *The history of sexuality. volume 2: the use of pleasure*. Vintage Books.
- Foucault, M. (1978). *The history of sexuality. volume 1: an introduction*. Pantheon Books.
- Frost, L. (2006). Huxley's feelies: the cinema of sensation in "Brave New World". *Twentieth Century Literature*, 52, 443 – 473.
- Fukuyama, F. (2002). *Our posthuman future: consequences of the biotechnology evolution*. Farrar, Straus and Giroux.
- Holzer, A. C. (2003). Science, sexuality, and the novels of Huxley and Houellebecq. *CLCWeb: comparative literature and culture*, vol. 5, issue 2, 1 -10.
- Huxley, A. (2004). *Brave new world*. Vintage Books.
- Huxley, A. (2000). *Brave new world revisited*. RosettaBooks.
- Kass, L. R. (1971). The new biology: what price relieving man's estate? *Science*, vol. 174, no: 4011, 779 – 788.
- Lemke, T. (2011). *Biopolitics: an advanced introduction*. New York University Press.
- Robertson, J. A. (1994). *Children of choice: freedom and the new reproductive technologies*. Princeton University Press.
- Schermer, M .H. N. (2007). Brave new world versus island – Utopian and dystopian views on psychopharmacology. *Medicine, Health Care, and Philosophy*, 10 (2), 119 – 128.
- Sion, R. T. (2010). *Aldous Huxley and the search for meaning: a study of the eleven novels*. McFarland and Company, Inc., Publishers.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Dr. Öğr. Üyesi Bariş AĞIR

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazar bu makalede "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmiştir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

A PSYCHOANALYTICAL AND NARRATOLOGICAL ANALYSIS OF MARY FITCHETT
JOHNSON'S SONNET "THE WIDOW'S REMARRIAGE"

*Mary Fitchett Johnson'ın "Dulun Yeniden Evlenmesi" Başlıklı Sonesinin Psikoanalitik ve Anlatıbilimsel
Analizi*



Dr. Öznur YEMEZ

Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, İngiliz Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Konya, Türkiye,
oznuryemez@gmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:

03.11.2022

Kabul/Accepted:

28.11.2022

Sayfa/ Page:

162-170



Abstract

This paper aims to examine the sonnet of the English Romantic writer, Mary Fitchett Johnson's "The Widow's Remarriage" within the framework of psychoanalysis and narratology. Published in 1810, the sonnet narrates the poignant story of a widow who must remarry. Remaining entirely faithful to her deceased husband, the grieving woman accepts the marriage proposal solely for the sake of her child and reveals her agony during the wedding to the eyes of the invited guests. This study analyses the emotional suffering and psychology of this character from the viewpoint of the narrator that is presented as one of the guests at the wedding. It employs narratology to examine the function of the narrator within the textual realm and makes use of the theory of neurosis suggested by Karen Horney to provide a detailed analysis of the protagonist. The study suggests that the female character experiences intricate situation neuroses and adopts unique attitudes towards each one to overcome her pain and manage her emotional state.

Keywords: feminine psychology, narratology, Romantic era, Mary Fitchett Johnson

Öz

Bu makale, İngiliz Romantik yazarı Mary Fitchett Johnson'ın "Dulun Yeniden Evlenmesi" başlıklı sonesini psikanaliz ve anlatıbilim çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. 1810'da yayınlanan sone, yeniden evlenmek zorunda kalan dul bir kadının acıklı hikâyesini anlatmaktadır. Vefat eden kocasına hâlâ sadık olan matemli kadın, sadece çocuğu için evlenme teklifini kabul eder ve acısını düğün sırasında davetlilere açığa vurur. Bu çalışma, düğünün konuklarından biri olarak sunulan anlatıcının bakış açısından bu karakterin duygusal acısını ve psikolojisini analiz etmektedir. Çalışma, anlatıcının metinsel düzlemdeki işlevini incelemek için anlatıbilimi kullanmakta ve baş karakterin ayrıntılı bir analizini sunmak için Karen Horney tarafından ileri sürülen nevroz psikoloji teorisinden yararlanmaktadır. Çalışma, kadın karakterin iç içe geçmiş birden çok durum nevrozu yaşadığını, acısının üstesinden gelebilmek ve duygusal durumunu yönetebilmek için her birine karşı benzersiz tutumlar benimsediğini öne sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: anlatıbilim, kadın psikolojisi, Mary Fitchett Johnson, romantik dönem

Atıf/Citation: Yemez, Ö. (2022). A psychoanalytical and narratological analysis of Mary Fitchett Johnson's sonnet "the widow's remarriage", International Journal of Filologia ISSN: 2667-7318 5(8), 162-170

1. Neuroses and Anxiety

Even though neurosis is for the most part culturally constructed, the experience and form of neurosis and the underlying reasons for the formation of these neuroses change in accordance with each subject, even with the sex, gender and social class of the subject. Karen Horney principally elucidates neurosis as an individual experience generated by cultural conditions, and determines the crucial difference between the neurotic and healthy subject as the great disparity in reactions. Manifesting itself as an abnormal pattern of behaviour in individuals, neurosis displays two essential characteristics for every subject: "a certain rigidity in reaction and a discrepancy between potentialities and accomplishments" (Horney, 2007, p. 22). This strict inflexibility in attitude and the recurring failure despite the presence of fair conditions and possibilities for success serve as the indicators of neuroses while the subject is impelled to have anxieties and form defenses against these neuroses. Foregrounding the concept of neurosis in these two essentially common characteristics, Horney explains "if the factors of fear and defense are essential in neuroses, why not call the institutionalized defenses against fear the evidence of "cultural" neuroses?" (Horney, 2007, p. 24). She hence underlines the significance of cultural factors in the formation of individual neurosis, unlike Freud, who associates it with repressed sexual desires, and Adler, who links it to the presence of feelings of superiority and the inferiority complex, tackling it rather as a social issue. To be more exact, Horney clarifies neurosis "a psychic disturbance brought about by fears and defenses against these fears, and by attempts to find compromise solutions for conflicting tendencies" (Horney, 2007, p. 28-29).

Horney divides neurosis neatly into two fundamental categories as situation neurosis and character neurosis. The former refers to an external situation that induces an internal dilemma and an external conflict particularly due to "a momentary lack of adaptation to a given difficult situation" (Horney, 2007, p. 30) whereas the latter signifies the presence of distorted personality and character traits that turn out to be "the result of an insidious, chronic process, starting as a rule in childhood and involving greater and lesser parts of the personality in a greater or lesser intensity" (Horney, 2007, p. 30-31). In this respect, character neurosis primarily prevails interpersonal relationships as situation neurosis is related to the presence of a conflicting situation in the external world. At times, a situation neurosis might trigger the latent character neurosis which has remained concealed thus far. At the core of all neuroses is inhibitions, anxiety which proves to be subjective in comparison to fear that remains objective and transparent, and hostility. This anxiety manifests itself as the simple anxiety in situation neuroses while it disguises itself as the basic anxiety in character neuroses. The basic anxiety interwoven with the basic hostility accordingly has its origin in the Oedipus complex and sibling rivalry for each neurotic subject. Horney identifies four main ways to cope with this basic anxiety as "affection, submissiveness, power, withdrawal" (Horney, 2007, p. 96) whereas she determines four strategies through which the simple anxiety might be managed as "rationalize it; deny it; narcotize it; avoid thoughts, feelings, impulses and situations which arouse it" (Horney, 2007, p. 48). The first strategy enables the subject to provide a reasonable excuse for the anxiety to prove it true. Therefore, "it consists of turning anxiety into a rational fear" (Horney, 2007, p. 48) while the second way is to escape anxiety through the act of denial and "excluding it from consciousness" (Horney, 2007, p. 49). In a way, the subject deliberately tries to overcome these feelings of anxiety through a conscious attempt of denial and repression. The third way is to numb the consciousness so that the subject might not be able to think of that thing and experience fits of anxiety and inhibitions, and this may be done through taking alcohol, and drugs, and via overworking and overeating. The fourth one is to avoid all sorts of things and situations that might arouse anxiety and inhibition in the subject so that s/he wholly rejects all these things and situations as well as occasions.

Horney explains the attitudes the neurotic subject adopts to manage interpersonal relationships as affection, submissiveness, withdrawal and power, and particularly stresses the significance of these principal ways in mitigating the basic anxiety. For the first attitude, Horney (2007) identifies "various possible means of getting affection as: bribery, an appeal to pity; an appeal to justice; and finally threats" (p. 139). The prime motive lying behind this neurotic need for affection is to receive full reassurance often due to the presence of an emotional dependence along with neurotic hypersensitivity. The neurotic subject is capable of doing anything just to satisfy the urge for affection deep within, such as presenting herself/himself as both helpless and suffering, extorting favours all the

time, expecting to be treated in the way s/he has treated the other, and, finally, uttering constant threats regarding possible suicide and an act of violence to the extent of murder. Accompanying this basic anxiety, the fear of disapproval and rejection bring about feelings of guilt that demonstrate themselves as self-recriminations, accusations, illness, ignorance, intellectualization, helplessness, trying to be perfect, and lastly, the feeling of being victimized. To be more concise, it might be said that neurotic character is of an extremely intricate nature and structure, being simultaneously constituted of many conflicting tendencies and that neurotic subject is the one who has an endless fight against his/herself.

Of the heaviest subjective experience, loss and the ensuing mourning might be regarded a type of situation neuroses correspondingly. Freud (1917) defines the act of mourning as "mourning is regularly the reaction to the loss of a loved person or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one's country, liberty and ideal, and so on" (p. 243), and particularly emphasizes that mourning is induced by the physical or discernible loss of an object of desire. This loss manifests itself as a conscious one and might accordingly be perceived at a conscious level. The emotional responses to the loss might turn out to be similar to the ways to cope with and manage the situation neurosis as denial, rationalization, avoidance and narcotizing. Against this background, the present study aims to analyse the female protagonist of Mary Fitchett Johnson's "The Widow's Remarriage" in terms of psychoanalytic literary criticism whereas it applies narratology to examine the function of the narrator. The study is thus chiefly based upon the teachings of Horney regarding neuroses and the ways to cope with the neurotic feelings of guilt and provides an analysis of the narrative agents within the textual realm.

2. Neurosis and Anxiety in "The Widow's Remarriage"

The English poet Mary Fitchett Johnson (1779-1863) might be regarded as one of the relatively obscure female writers of the Romantic era. She is known to have published only one volume of poetry entitled *Original Sonnets and Other Poems*¹ by Longman in 1810 with the suggestion and aid of her male friend. In her preface to the book, she reveals her hesitation and insecurity as a woman writer, stating that "they are the first attempt of a secluded, unknown and inexperienced female" (Johnson, 1810). Included in this collection, "The Widow's Remarriage" is the first of the three sonnets that revolve around a widowed protagonist while the other two sonnets narrate the tragic relationship between the widow and her only son that unfortunately passes away shortly afterward.

The Widow's Remarriage

"While her fond heart against the deed rebels,
 While to her buried lord her hopes ascend,
 Maternal love the widow's vows impels,
 To gain her only child one fostering friend.
 True to the memory of her former love,
 Rather a victim than a bride she seems;
 Her feigned and cheerless smiles deep sighs reprove;
 From her dim eye the tear unbidden streams;
 Sorrow conflicts with duty in her breast.
 The mournful privilege of grief destroyed,
 Too feelingly her glowing looks attest
 Esteem can never fill affection's void;
 And prove, that, in the heart which loved indeed,
 No second choice can to the first succeed"

(Feldman & Robinson, 1999, p. 140)

The narrative provides a poignant portrayal of a wedding ceremony of a widow in an elegiac tone, and the narrator of the story is accordingly posited as one of the guests that attend the event. The whole story is related from the viewpoint of this heterodiegetic focalizer-narrator, who observes the bride and her narrative situation from without, and gives the implied readers an account of what is happening in the diegetic universe through external focalization. In this respect, the readers identify with the focalized character via the focalizer-narrator, feeling pity and affection for her and for the sacrifices she is impelled to make for her only child despite her vows of loyalty to her late husband. As "the character is defined by everything that has to do with his function in the action, his identity, his personality, his history, his relationships with other characters" (Bal & Lewin, 1983, p. 243), it is of vital significance to provide relevant information about her. The identity of this focalized character² is revealed through three social gender roles in the textual realm: a grieving widow, a sacrificing mother, and a sorrowful bride. The focalized character is thus observed to be stricken with grief for her dead husband at the onset of the wedding. Still mourning for the deceased man and cherishing hopes to reunite with him, she remains to be at the initial stage of grief, the stage of denial, not wholly accepting the demise of her lord while never manifesting the urge to release the image or replace the lost object with another substitute. In this regard, she is represented to be already dead in terms of psyche, and through the wedding, she turns out to be bodily dead in a way, offering her body to a man she never has the chance to fall in love with. As she is enforced to instrumentalize this marriage, she accordingly instrumentalizes her body, being entangled within conflicting situations and conflicting tendencies: mourning for the lost husband, sacrificing for the sake of the child, and marrying the new husband.

The focalized character is represented to be victimized by the patriarchal society of the era she lives in. From the viewpoint of the heterodiegetic focalizer-narrator who is never involved in the incidents in the diegesis³, she marries another man just because she seems to be in financial distress and needs a "fostering friend" (line 4) for her child. In a way, as a woman devoid of financial sources and possibly a regular income, she sacrifices her body and life for the new man so that she will be able to take care of her only son.⁴ Hence, she is enforced into this marriage to a man she is unable to form an attachment to only because of her son at a conscious level and due to her self-sacrificing tendencies at an unconscious level. Each man thus takes a share of his own from the woman. The dead one castrates the psyche of the woman, the son steals her life and the new husband monopolizes her body. This proves to be the chief reason for the focalizer-narrator to identify with the widow and reveal affection and mercy for her to evoke a sense of pity in the readers. It might be suggested that the heterodiegetic focalizer-narrator is accordingly female although there is no textual evidence for the sex of the narrator; she turns out to be the spokeswoman for all those women abused by social norms and unfavourable life conditions.

The focalized protagonist simultaneously experiences simple anxiety and intricate situation neuroses while she makes use of various defense mechanisms against these. The first situation neurosis she suffers from is the physical loss of her spouse. Even though it is not clearly stated within the narrative how long it has been since the demise of "her buried lord" (line 2), she is portrayed to be still mourning, and this passive grief is aggravated into a pathological form of melancholia as she seems to attack herself and develops masochism, since she fails to withdraw her libido from the lost object. She never lets the dead husband, his image and the memories fade away even though she partially perceives the loss in her consciousness and resists it. She correspondingly uses the mechanism of denial to exclude the loss from her consciousness while cherishing hopes to reunite with him, at least in the afterlife, and comforting herself in the meantime. Therefore, it might be suggested that till the wedding ceremony, she pretends not to fall apart from her beloved as she keeps the image of the lost object of desire embedded within and tries to prolong the physical existence of the deceased man through wishful psychosis. This state additionally manifests itself in the form of an inner conflict characterized by the presence of simple anxiety, and with this remarriage, she is supposed to end the work of mourning and intrinsically deal with her grief since "the mournful privilege of grief destroyed" (line 10). As a newlywed woman, she has to confine her sorrow solely to her heart and experience it simply as grief in the form of an emotional state rather than the traditional expression of mourning within a cultural context. That is why "too feelingly her glowing looks attest" (line 11), as deep down she still feels grief, but she does not have the chance to mourn publicly due to the second

marriage. When the Romantic conventions of poetry and the perception of love and grief prevalent in that era are taken into consideration, the inflexible attitude the character adopts toward the introjected loss might be understood more clearly as "that nineteenth-century thought concerning grief was governed by the Romanticist belief that love should hold sway over all other human endeavours" (Edwins, 2001, p. 9). So, the focalized character does not display any signs that might be interpreted as that she finally detaches her libidinal energy and memory from the loss and is conventionally expected to "rarely make efforts to break bonds with the deceased" (Edwins, 2001, p. 9). Otherwise, she comes to show that her love proves to be respectively shallow and the relationship is not genuine as the experience of love is intimately related to the personality of the subject. This traditional notion of abiding love is prevalent in the Romantic era as the poem demonstrates.

The second situation neurosis and the associated anxiety the focalized protagonist confronts in the symbolic is her remarriage purely out of financial problems. Even though she is represented to be still clinging to the memory of her lost husband, she is compelled to surrender and tie the knot with the second man to be able to financially support her son since "maternal love the widow's vows impels" (line 3). She considers the marriage as a necessity, rather than pleasure or intense feelings of euphoria, and thus rationalizes this type of marriage through instrumentalizing it; explicating her inner motive as simply "to gain her only child one fostering friend" (line 4). Therefore, she becomes able to prevent the escalating conflict within herself (internal conflict) and survive the event (external conflict) no matter what, trying not to develop the delusion that she betrays her deceased husband and his living memory. She thus protects herself from possible attempts of suicide and sudden attacks of psychosis as well.

The focalized character correspondingly copes with the neurotic feelings of guilt invoked by these intricate situation neuroses and simple anxiety. Horney explicates these feelings as "not the cause but the result of the fear of disapproval" (2007, p. 236), and states that the neurotic feelings of guilt manifest themselves in various ways, such as "self-recriminations, accusations, illness, ignorance, intellectualization, helplessness, the feeling of being victimized and being perfect all the time" (Horney, 2007, p. 242-245). Within this context, the focalized protagonist fights against these multiple neuroses of situation and the feelings of guilt through the medium of helplessness and at times self-recriminations which indicate the presence of masochism. She perceives her condition as "rather a victim than a bride she seems" (line 6) and weeps silently since "her feigned and cheerless smiles deep sighs reprove" (line 7) while she meekly submits to her fate. The bodily gestures, facial mimics, dim eye and cheerless smiles with sighs reveal her agony and emotional suffering to the guests and to the eyes of the heterodiegetic focalizer-narrator in a way that it calls forth pity not only in the narrator but also in the implied and historical readers. In this regard, the focalized woman seems to believe that what she has to do is wrong even though she has all the justifiable reasons or excuses, and "by suffering the neurotic may present himself as a living reproach" (Horney, 2007, p. 255).

Due to the external conflicts and the ensuing neurotic dilemmas, the focalized character redirects the urges of aggression into herself and reveals these as masochistic attitudes. This moral masochism demonstrates itself in the form of remaining faithful to the image of the lost object (addiction), devoting her whole life to her only child (sacrifice), and deliberately refraining from taking earthly pleasure in any trifles (inhibition), even her wedding ceremony. Associating masochism with the cultural aspect of womanhood, Horney explains these masochistic tendencies as self-destructive urges that manifest themselves as "addiction, inhibition, self-sacrifice and submissiveness" (2017, p. 261). Hence, the widow desires death for an eventual reunion with the deceased lover and pretends to be dead in a way. This extreme form of addiction to the lost and the loss indicates the presence of inhibition in the woman that feels anxious about being involved in anything that is not directly related to the memory of the dead man. The adherence to the image of the husband is fuelled by the presence of extreme self-sacrifice for the only child and the recurring inhibitions. If only she had not had a child, she would have never thought of remarrying, particularly when the Romantic conventions of the literary era this poem was penned in are considered. The masochistic tendency evinces itself in the form of blind passive acceptance of everything, the marriage, and even the suffering itself even though the woman of that era is defined as a passive being.

The focalized character might be said to manage her interpersonal relationships by obtaining affection from the other and the explicit or implied readers in the form of pity. She exhibits and promotes herself as a poor victim and a helpless creature during the ceremony rather than the bride and attracts the attention of the others, particularly of the focalizer-narrator, who evokes sympathy for her through narrating her tragic story and providing a possible means of identification with her. So, it might be suggested that the focalized character accordingly displays the symptoms of basic anxiety intermingled with basic hostility associated with character neurosis. In this regard, the character turns herself into a victimized woman and an utterly miserable person so that she might protect herself from the harsh criticism and the gaze of the others due to remarrying and seeming to bury the dead man in the past. This naturally reveals the impact of cultural factors upon the individual experiences, since remarriage, besides the personal reasons and intrinsic motivators, might be conventionally viewed as the indicator of an unfaithful woman during the Romantic era, particularly by those who do not come to be familiar with her past and helplessness.

The heterodiegetic focalizer-narrator is accordingly portrayed to have a situation neurosis and simple anxiety due to witnessing the emotional agony of the focalized character, and manages this situation through rationalizing her urge to marry and her melancholy mood. This narrator as the narrating agent is not technically involved in the event taking place in the diegesis and recounted via the narrated, so she only acts as an external observer of the ceremony and the narrated object as the verbal indicators in the narrative, such as "seem, attest and feign" signify. She is thus considered a heterodiegetic focalizer-narrator regarding the status of the narrator, and who sees and who narrates turn out to be the same person within this context. The distinction between the homodiegetic and heterodiegetic narrator must be drawn to further clarify the point. Depending entirely on the presence and absence of the narrator as agent, "the narrator who is present in the story he tells is "homodiegetic"; the narrator who is absent (invisible) or who tells at a higher level a narrative from which he himself is absent is "heterodiegetic" (Bal & Lewin, 1983, p. 237). Apropos of focalization, it might be said that the heterodiegetic narrator adopts an external focalization strategy in the narrated, since "in the narrative with external focalization, characters also are focalized, but they are focalized from without. That means that the narrative's center of interest is a character (as it is with internal focalization), but his development is seen only from the outside" (Bal & Lewin, 1983, p. 241). In this regard, the principal female character in the narrative does not see, but is seen from without. As for the type of narrator, it might be classified as the third-person narrator owing to "the "third-person" narrator- absent, invisible as narrator- and the narrator who is visible ("first person") but who tells a story from which he is absent" (Bal & Lewin, 1983, p. 243). The grammatical pronouns in the narrative, such as she and her, reveal that there is a third-person narrator, which proves absent and invisible as the narrator. However, it should be highlighted that "no difference of level exists between the narrator who narrates in the third person (the absent narrator) and the narrator who tells in the first person a story from which he is absent" (Bal & Lewin, 1983, p. 243).

The story is told from the perspective of the heterodiegetic focalizer-narrator (the narrating subject) in a sonnet form, but her distance from the focalized character (the narrated object) marks a seeming separation between the experiencing agents involved in the story. The heterodiegetic narrator implies a hidden functional homodiegesis regarding the whole picture presented in the narrated. Therefore, it might be suggested that the implied author represents the readers with the subjective experience of the focalizer-narrator disguised as the focalized character who is exposed to a situation neurosis. The narrator, furthermore, suffers from a split of personality and thus perceives the events (and herself) from without through depersonalization and the state of dissociation. The defense against this neurosis and the simple anxiety demonstrates itself in the form of rationalization as the author accordingly writes about the internal reasons for the remarriage and the melancholy mood of the character so that the implied and historical readers might be able to perceive her inner world and turmoil and comply with the narrator as well as the female protagonist who simultaneously experience both internal and external conflicts. In a way, the author (historical and implied) produces a discourse on the semiotic realm about what the narrator narrates and about what the character is forced to repress in the symbolic so that the character and her everlasting grief are commemorated through this verse. The historical and implied author(s) mourn(s) for the lost character (subject) as she mourns for her lost self

as well as for her lost spouse (object) while the focalizer-narrator (subject) accordingly mourns for this focalized character (object).

Regarding the formal structure of the narrated, it might be suggested that the narrative is elegiac in terms of the tone the author adopts and the narrator speaks in. As a flourishing genre of the Romantic period, the elegy might be "conventionally understood as a poetry of mourning" but, "elegy undergoes a profound reevaluation by Romantic writers, many of whose greatest works address a profound sense of loss that is only occasionally associated with the death of another person" (Rovee, 2012 p. 1). So, considering the mood, the sonnet might be interpreted as elegiac as the narrator mourns for the character while the character mourns for the lost husband and the lost self. The historical author conveys this grief in an elegiac tone and with an elegiac expression in the semiotic and "the elegiac sonnet represents one of the most striking formal developments of early Romanticism" (Rovee, 2012, p. 2). Hence, the elegiac sonnet dealt with in this study verbalizes the sorrow and dejection of the focalized female character.

The present metatextual analysis and critical perusal of the sonnet might be explained as the verbal manifestation of the critical reader's response to and interaction with the narrative situation of the focalized character since "that is because, in one way or another, the character is readable, or shall we say "visible": the reader "sees" him. The reader sees him through the medium of an agent other than the character, an agent that sees and, seeing, causes to be seen" (Bal & Lewin, 1983, p. 244). As the reader of the narrated, the author of the present article analyses the neurosis and anxiety of the central character and the narrative functions of the narrator and the actual author through intellectualization. The author provides a theoretical and terminological analysis of what the focalized character suffers from, the focalizer-narrator sees and narrates, and the historical author writes, through psychoanalytic literary criticism and narratology. As the character suffers from multiple neuroses and the narration of the entire story requires multiple narrative agents, including the narrator and the author, this criticism entails multiple techniques of reading and interpretation, not only the textual but also the metatextual ones.

Concerning the Romantic conventions of the era the sonnet under consideration is produced in, it might be suggested that the focalized character functions as the second self or the fictional alter ego of the focalizer-narrator while the focalizer-narrator functions as the second self or the fictional alter ego of the author. In Romantic poetry, "the thoughts and experiences of the speaker or 'voice' in Romantic lyrics frequently correspond to those of the poets themselves" (Brodey & Malgaretti, 2002, p. 135). Therefore, it might be deduced that the focalized character observes herself from without, feeling disconnected from her body, and experiences dissociation and depersonalization. This might also be analysed as the symptom or indicator of the split of personality (dissociative identity disorder) the character is afflicted with. It might accordingly be interpreted as that the narrator assumes the voice of the female character with mute depression to give her thoughts an utterance, and thus, the person who speaks (voice) and the person who sees (focalization) turn out to be the same agent while the person who writes (author) and the person who experiences (character) might also refer to the same person.

Conclusion

In the sonnet "The Widow's Remarriage", the English Romantic poet Mary Fitchett Johnson deals with a character that suffers from neuroses along with the neurotic feelings of guilt; hence, the narrative becomes the linguistic evidence of the neurosis and anxiety she goes through. The author adopts an elegiac tone to verbalize the desperation and grief of the female character who copes with both external and internal conflicts. In this respect, the narrator of the event becomes the heterodiegetic focalizer-narrator in terms of not being introduced as one of the characters yet having the ability to hover above everything and the mind of the focalized character. She thus becomes aware of the agony the bride endures and comes to regard the whole event as a funeral rather than a wedding, having the function of both narrating (speaking) and focalizing (seeing) the diegesis. Implied and historical readers become able to gain an access to the (sub)consciousness of the victimized widow through the articulations and depictions of the narrator that provides a possible identification with the focalized character and a way of external focalization. The focalizer-narrator speaks up for the

focalized female protagonist and enables the implied and historical readers to understand and sympathize with her. As for the defense mechanism the heterodiegetic focalizer-narrator adopts against this neurosis, it might be suggested that she rationalizes the cause of this matrimony and of her deep sorrow. She accordingly makes the focalized character and her inner motives comprehensible to all the other guests in a way, and to the readers of the narrative in the first place. To conclude, the heterodiegetic focalizer-narrator is perceived to experience a neurosis while witnessing the neurosis of the focalized character whereas the author and the readers become exposed to another neurosis while writing and reading her tragic story, and each of them simultaneously adopts unique defense mechanisms against these neuroses.

References

- Bal, M. & Lewin, J. E. (1983). The narrating and the focalizing: A theory of the agents in narrative. *Style*, 17(2), 234-269.
- Brodey, K. & Margaretti, F. (2002). *Focus on English and American literature*. Lito Terrazzi.
- Çıraklı, M. Z. (2020). A modest proposal for reading: four-aspect critical taxonomy for students. *Journal of Narrative and Language Studies*, 5(9), iv-x.
- Edwins, A. (2001). *Working against the sadness: personal loss and poetic healing in the poetry of Jane Kenyon, Donald Hall, Raymond Carver and Tess Gallagher*. [Unpublished doctoral dissertation] The University of Tennessee.
- Feldman, P. R. & Robinson, D. (Eds). (1999). *A Century of sonnets: the romantic-era revival*. Oxford University Press.
- Freud, S. (1917). Mourning and Melancholia. In J. Strachey (Trans.). *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (p. 243-258). Hogarth Press.
- Horney, K. (2007). *The neurotic personality of our time*. Routledge.
- Horney, K. (2017). *Kadın psikolojisi*. (S. Budak, Çev.). Totem Yayınları.
- Johnson, M. F. (1810). The Widow's Remarriage. In P. R. Feldman & D. Robinson (Ed.). *A century of sonnets: the romantic-era revival* (p. 140). Oxford University Press.
- Johnson, M. F. (1810). *Original sonnets and other poems*. Longman.
- Roevee, C. (2012). Elegy. *The Encyclopedia of Romantic Literature*. <https://doi.org/10.1002/9781118300916.wberle007>

¹ The complete collection constitutes odes, sonnets and elegies as well as the miscellaneous pieces of poetry. At the beginning of the preface, she reveals her anxiety of authorship as a female writer as such: "At a period when almost every village produces its Poet, and almost every cottage its Sonneteer, I must too sensibly feel my inferiority in the scale of comparative merit not to dread, from an enlightened and unbiased public, a prohibition from the already full-stocked precincts of Parnassus" (Johnson, 1810).

² Character analysis is particularly significant for psychoanalytic criticism, as "character is the central element in a text, whose point of view orients the text. Either as a narrator or as a narrative construct, an attentive reader should not overlook the primacy of character. If a reader is more of an interest in the character than the narrative fiction or plot, psychoanalysis can provide them with useful terminologies so that they can explore the characters" (Çıraklı, 2017, p. vii).

³ The term diegesis is explained as "diegesis is limited to the series of events that form the story" (Bal & Lewin, 1983, p. 239).

⁴ Regarding the other two sonnets that focus upon a widowed woman that come subsequent to this sonnet, the sex of the child is interpreted as male.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Dr. Öznur YEMEZ

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazar bu makalede "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmiştir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.