

## KLÂSİK TÜRK NESRİNDE SES VE ANLAM İLİŞKİLERİ HAKKINDA BİR METİN İNCELEMESİ: TAZARRÛNÂME ÖRNEĞİ

Aydın KIRMAN\*

### ÖZET

Bu çalışmada, ses düzenlemelerinin anlam alanı ile ilişkilerinde, bir yönüyle döneminin şiir tarzına çok yakın özellikler gösteren Klâsik Türk nesrinin, en tipik örneklerinden biri olarak bilinen Tazarrûnâme'den bir pasaj incelenmektedir. Metni oluşturan temelde iki ana tabaka olan ön yapı ile arka yapı arasındaki ilişki, bir ontik-estetik münasebetler örgüsü dahilinde ele alınmakta, artistik nesir şeklinde adlandırılan bu tür lirik metinlerde, çok kuvvetli bir duygu yönü olduğu kadar, düşünce yönünün de bulunabileceği fikrinden hareketle, bir tahlil tecrübesi dikkatlere sunulmaktadır. Diğer taraftan, Tazarrûnâme'nin, estetik değer yargıları skalasında, objeksiyon mu, objektivasyon mu olduğu konusunda, bazı teklifler de tartışmaya açılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tazarrûnâme, nesir, seci, âhenk, reel, irreal, objeksiyon, objektivasyon.

### A Text Analyse On the Relations between the Sound and Meaning in the Classical Turkish Prose: A Sample from Tazarru-Nama

#### ABSTRACT

This study examines a passage from TAZARRU-NAMA which is known as one of the typical examples of Classical Turkish prose that shows some of the characteristics of its period's poetical style on its relation with sound arrangements. The relation between "reel" and "irreal" structures which are the basis of a text is going to be dealt with according to the "ontic"- aesthetic patterns. In this kind of lyrical texts called as artistic prose, not only emotions, but also thoughts can be seen. On the other hand, some suggestions are opened for discussion about whether it is "objection" or it is "objectivation" with regards to TAZARRU-NAMA's scale of aesthetical value judgments.

**Key Words:** TAZARRU-NAMA, prose, rhymed prose, harmony, reel, irreal, objection, objectivation.

Klâsik Türk şiirinin ses ve anlam bakımından cezbedici orijinalliği söz konusu edildiğinde, gerçekten de maksadı tartışmasız bir ikna ile neticelenecek bolca örnek bulmak mümkündür. Bunu teyit edici birkaç örnekten, ilkinin zikretmek gerekirse, Nef'î'nin:

Dönsün yine peymâneler olsun tehî hum-hâneler

Raks eylesin mestâneler mutrıblar etdikçe nagam

beyti münâsebetiyle, Muhsin Macit'in, bu beyitteki " *-ler ekinin tekrarının, beyti sadece bir musiki cümlesine dönüştürmekle kalmadığını, aynı zamanda ses ve anlam bütünleşmesine de yardım ettiği*"ne dikkat çekmesi (Macit, 2004: 81) ile başlamak yerinde olacaktır. Aynı araştırmacının aktardığı kadarıyla, Orhan Okay da, musammat, kaside ve gazel nazım şeklinin, devrindeki üstadlarından Nef'î'yi,

---

\* Araş. Gör. Dr ., Muğla Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Esdi nesim-i nev-bahâr açıldı güller subh-dem

Açsın bizim de gönlümüz sâki meded sun câm-ı Cem

beytiyle başlayan kasidesiyle ön plana çıkarıp “*bu kasidede sadece kafiyenin değil, anlamla örtüşen ses birimlerinin mükemmel bir biçimde istif edildiği*” hükmüne varmıştır (Macit, 2004: 81).

Ses düzenlemelerinin, üstelik de anlam ile ilişkilerinin, edebiyat eserine katkısı ne olabilir? Şüphesiz bu, sanatın ontolojisi (Kortantamer, 2004: 55-64; Tunalı, 1984)<sup>1</sup> içinde mütalâa edildiğinde, gerekliliğinin ne kadar elzem olacağı kolayca anlaşılabilir bir problemdir. Nitekim, bu konuda Tunca Kortantamer’in ifadeleri, meseleyi derli toplu ifade etmek bakımından, dikkat çekici bir şekilde kıymeti haizdir: “*Ses düzenlemeleri, anlam yapısıyla ilintileri oranında estetik çekiciliklerinin alanını genişletirler. Bu bakımdan iyi bir şiirde kişiler, nesnelere, zaman ve mekân dünyasını biçimlendiren ses ve söz düzenlemelerinin bütünü, aynı zamanda şiirin genel havasını oluştururlar. Burada artık şiirin bütününi kavrayan bir sestem söz edilebilir*” (Kortantamer, 1993: 278-279).

Bu meselenin, esas can alıcı noktasının bir başka yönüne daha önce işaret etmiş bulunan Tunca Kortantamer’e göre, bilinen ilk metinlerinden günümüze kadarki Türk şiirinin ses devamlılığı gibi, devâsâ bir problemle meşgul olmanın ortaya çıkardığı güçlükler kabilinden olmak üzere, Türk şiirindeki “*...ses evrimini, gerekli ön çalışmaların yokluğundan dolayı tam anlamıyla ortaya sermek mümkün değildir.*” Yine de, “*ses tekrarları, kafiye, redif, paralellik, ses yüklemeleri gibi bazı şiir araçlarını gösterge olarak kullanmak yoluyla, bu evrimin varlığını kanıtlayan önemli birkaç aşama belirlenebilir*” (Kortantamer, 1993: 293).

Buna göre, “*Uygur şiirinde olsun, Orta Asya Türk şiirinde olsun ses teknikleri aynıdır. Bu teknikler dilin yapısı ile ve dilin kullanımı sırasında oluşan ses ve anlam birimleri ile yakından bağlantılıdır. Divânü Lugati’t-Türk’te oldukça ilerlemiş ses tekniklerine sahip olduğu görülen Orta Asya Türk şiirinin oluşma devresi, bir hayli eskiye uzanıyor olmalıdır*” (Kortantamer, 1993: 317). Bu konudaki en önemli ipuçlarını Orhun Kitabelerinden örneklerle gösteren Kortantamer, buradaki ses düzenlemelerine işaretler, “*Böyle ses düzenlemelerine sahip bir nesir dilinin, bu tür düzenlemelerden büyük ölçüde yararlanan bir şiirin olması beklendiği*” sonucuna ulaşır. Yine, şiir türü içindeki bu teknik özelliklerin, nesir geleneği içinde, Oğuz Kağan Destanı,

<sup>1</sup> Tunca Kortantamer’e göre, modern sanat ontolojisi, “*sadece sanat eserini değil, her türlü varlığı açıklamak ve anlamak için, sistemli düşüncenin vazgeçemeyeceği temel yaklaşım biçimleri*”nden yalnızca biridir. Bu çalışmada tercih edilen bakış açısının ilham aldığı teorik tartışmaları ana çizgileriyle değerlendiren bir makale ile, burada uygulanan yöntem ve terminoloji yanında, genel olarak ontoloji ve bu arada, sanat ontolojisi hakkında, sırasıyla, yukarıdaki atıflara bakınız.

*Klâsik Türk Nesrinde Ses ve Anlam İlişkileri Hakkında Bir Metin İncelemesi: Tazarrûnâme Örneği*

Dede Korkut Kitabı gibi eserlerde de, hattâ çok gelişmiş bir biçimde Sinan Paşa'nın Tazarrûnâme'sinde bile bulmanın mümkün olacağına dikkat çeker (Kortantamer, 1993: 319). Nitekim daha önceden, Nihad Sami Banarlı da, Tazarrûnâme'den “*Dede Korkut hikâyelerindeki seci'li, aliterasyonlu hatta (hece ile olmakla berâber) vezinli halk nesrinden zevk alan millî bir sanat ruhunun sezilebileceği*” şeklinde değerlendirmelerle söz etmiştir (Banarlı, 1983: 491).

Şiirin kendisine has teknik özelliklerinden vezin, kafiye, mısra... gibi araçlar bir yana bırakılacak olursa, yine de şiirdeki kafiye tekabül eden secilerle (Açıkgöz, 2004: 415-442)<sup>2</sup> nesirdeki ses ve anlam ilişkileri üzerinde bir tahlil tecrübesi meraka değer olmalıdır. Böylece, örnek bir pasajın analizi, bu meseleye küçük bir katkı sağlarsa, bu yazı da, amacına ulaşabilecektir.

Sinan Paşa'nın<sup>3</sup> (ö. 891/1480) yaşadığı devirde (Karaalioğlu, 1980: 751; Banarlı, 1983: 490; Tulum, 2001: 1-10), nesrin muhtelif çeşitlerinde kuvvetli bir gelişme olduğu bilinmektedir. Genellikle tercüme ve halka hitap eden (dinî ve tarihî) didaktik eserlerdeki sâde nesirden başka, sonraki yüzyıllar için bedî bir model haline gelecek olan san'atlı nesrin tipik örneklerinden biri olarak Tazarrûnâme, devrin inşadaki gelişmesine güzel bir örnektir. Tazarrûnâme, çeşitli edebiyat tarih ve tarihçileri tarafından sanatkârâne ya da artistik nesir üslûbunun bu yüzyılda olduğu kadar, sonraki yüzyıllarda da en başarılı örneği olarak kayda geçirilmiştir (Mengi, 1994: 103; Karaalioğlu, 1980: 751; Tulum, 2001: 11)<sup>4</sup>. Sinan Paşa, Tazarrûnâme'yi ömrünün sonlarına doğru, mütâlâat ve tedrisattan arta kalan zamanlarında birkaç ay içinde kaleme aldığını belirtmektedir (Banarlı, 1983: 492). Son derece samimî hislerin ve çok kuvvetli bir dinî lirizmin dile getirildiği (Banarlı, 1983: 493; Tulum, 2001: 12)<sup>5</sup> bu

---

<sup>2</sup> XVII. yüzyıl nesir metinlerini inceleyen bu çalışma, seci'lerin nesirdeki çeşitli fonksiyonel özellikleri konusunda, fikir verici zengin örneklerle doludur. Genel karakteristiği seci' olan Klâsik Türk nesrini, şiir âhengine en fazla yaklaştıran özelliği, onun her zaman mevzun değil ama, mukaffa denilebilecek neviden ses paralellikleridir. Nâmık Açıkgöz'e göre, seci' anlayışından maksat, “*söyleyişte âhenk doğurmak, sıralı ve birleşik cümlelerdeki secilerle, birbirine, şiirdeki kafiyeyle ödünçleme 'fâsıla'lardaki ortak seslerle bağlı ifadeler arasında, seslerle sağlanan bir söyleyiş zenginliği katmaktır.*” Bununla birlikte, bu maksada ilâveten, seslerle oluşturulan ilişkilerin, muhtevâ ile de eklenerek ontik bütünlüğe katkıda bulunduğu gözden kaçırılmamalıdır. Nitekim, teorik olarak bir **nesir üstadının** eserine, sözü sadece **nasıl söylediği** değil; **neyi, nasıl söylediğini** de düşünerek yaklaşmak, onun sanatı hakkında daha bütünlüğü ve sağlıklı hükümlere varmak için, kaçınılmaz ön şartlardan biri olabilir.

<sup>3</sup> Hayat tarzı ve mizacı, eserinde idealize edilen insan tipi ile, büyük bir âhenk içinde olan ve öldüğünde, gasli için, suyunu ısıtacak odunu dahi bulunmayan Sinan Paşa hakkında, yukarıdaki atıflardan ilk ikisi, bazı genel bilgiler vermekle beraber; esasen Sinan Paşa'nın biyografisi ile ilgili etraflı bilgiler ve bunun tenkitli münakaşasını haiz olan son kaynak, verdiği bilgi bakımından daha değerlidir.

<sup>4</sup> Araştırmacılarından bilhassa son ikisi, bu artistik Osmanlı nesrinin hem kendi devrine, hem de sonraki devirlere kuvvetli bir tesiri olmasına rağmen aşılammış olduğu kanaatinde birleşirler.

<sup>5</sup> Banarlı'ya göre, “*Tazarrûnâme'de bazı geniş bahislerin veciz ifadelerle yazılmasına mukabil aşk gibi lirik mevzuların; yazarın kalemine söz geçiremediği hissini veren bir coşkunlukla,*

eserinden başka, Sinan Paşa'nın, sûfi ahlâkına dair yazdığı *Risâle-i Ahlâk*'ı, (ahlâk ve siyaset üzerine yazılmış olan bu eser, *Mârifetnâme* adıyla da bilinir) ve Attâr'ın *Tezkiretü'l-Evliyâ'sını*, şöhret sahibi bazı sûfilerin kısa biyografilerini de ilâve etmek suretiyle tercüme ettiği eseri de vardır (Köprülü, 1980: 371; İz, 1996: 128; Tulum, 2001: 12-13; Şentürk-Kartal, 2004: 228)<sup>6</sup>.

### Metin

"... 'İşú bÂzÂrında cÂme-i dibÂyı bir óabbeye almazlar, 'uşşÂú maóallesinde nÂmÿs-ıla nÂmı bir çýpe äaymazlar. 'Áşıú olanlar äayret ü 'Ârı biraâurlar, düst isteyenler evvel vaúÂrı biraâurlar. 'Áúil eydür: "Cübbe vü destÂr úanı?" 'Áşıú eydür: "ÓÂne-i öammÂr úanı?" 'Áşıú dü-kevnden bi-niyÂz olur, 'Áşıú cihÂn içinde ser-firÂz olur. 'İşú bir külüng-i pýlÂddur ki her vaút varlıú binÂsın yıúar, 'İşú bir bennÂ-yı üstÂddur ki dÂ'im yoúlıú sarÂyın yapar. 'İşú bir derd-i mÂder-zÂd olur, 'Áşıú iki cihÂndan ÂzÂd olur. Ne vuâlatda şÂd u ne äamdan firÂrı olur. Ne destinde äabr u ne pÂyinde úarÂrı olur...<sup>7</sup>"

### İNCELEME

1/A 'İşú bÂzÂrında cÂme-i dibÂyı bir óabbeye almazlar,

1/B 'uşşÂú maóallesinde nÂmÿs-ıla nÂmı bir çýpe äaymazlar.

1/B(a) 'Áşıú olanlar äayret ü 'Ârı biraâurlar,

1/B(b) düst isteyenler evvel vaúÂrı biraâurlar.

1/B(c) 'Áúil eydür: "Cübbe vü destÂr úanı?"

1/B(d) 'Áşıú eydür: "ÓÂne-i öammÂr úanı?"

1/B(e) 'Áşıú dü-kevnden bi-niyÂz olur,

---

uzatıldığı görülür." Yine, Tulum da, "eserin âdeta bir cezbe halinde yazıldığı, (...) "yazıların tamâmen" müellifin "ilhâmının sevkine bağlı olduğu, irâde ve şuurunun dışında hareket ettiğini", Sinan Paşa'nın kendi ifadelerinden hareketle zikreden değerlendirmelerde bulunur.

<sup>6</sup> Sinan Paşa'nın, Türkçe eserlerinden başka, A. Mertol Tulum'un tespit ettiği, Arapça kaleme alınmış 12 adet risâlesi de mevcuttur.

<sup>7</sup> Sinan Paşa'nın en fazla rağbet gören eseri olan Tazarrûnâme'nin çok yazması vardır. Eserin yeni harflerle tenkitli baskısı, iki defa yapılmıştır. Bu incelemedeki metin, eserin, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T.Y. 1818 numaradaki yazma esas tutulup gerektiğçe aynı kütüphanedeki T.Y. 862 ve 863'deki yazmalardan faydalanılarak vaktiyle neşredilmiş matbu metinler (İz, 1996: 140) koleksiyonundan alıntılanmıştır. Transkripsiyonlu metin buradan oluşturulmakla birlikte, metnin tam transkripsiyonunu değil; aslı ses uzunluklarını dikkate alan, tenkitli metin neşrinin, ikinci baskısından da (Tulum, 2001: 188-189) kontrol edilmiştir.

*Klâsik Türk Nesrinde Ses ve Anlam İlişkileri Hakkında Bir Metin İncelemesi: Tazarrûnâme Örneği*

1/B(f) 'Âşîú cihÂn içinde ser-firÂz  
olur.

2/A(a) 'Işú bir külüng-i pÿlÂddur  
ki

2/A(b) her vaút varlıú binÂsın yúar,

2/B(a) 'ışú bir bennÂ-yı üstÂddur  
ki

2/B(b) dÂ'im yoúllú sarÂyın yapar.

3/A 'Işú bir derd-i mÂder-zÂd  
olur,

3/B 'Âşîú iki cihÂndan ÂzÂd  
olur.

3/B(a) Ne vuâlatda şÂd  
u

3/B(b) ne âamdan firÂrı  
olur.

3/B(d) Ne destinde âabr  
u

3/B(e) ne pÂyinde úarÂrı olur.

### Metindeki Ses Paralellikleri

Metin, derinlikli bir tarzda değilse bile, ana hatlarıyla yapı özellikleri bakımından, yukarıda olduğu gibi birimlere ayrılabilir. Ses paralellikleri, bu yapının sırasına göre takip edilecek, bu paralellikler içinde daha çok, ünlüler üzerinde durulacaktır. Ses paralelliklerinin, büyük ölçüde, her bir cümle ya da cümleciğın nesne görevi yapan unsurlarında bulunduğu, ilk göze çarpan özelliktir. Buna göre:

1/A ve 1/B'deki (Câme-i dîbâyı) (bir habbe-y-) e (al)mazlar ile (nâmusla nâmı) (bir çöp)e (say)mazlar yapıları, “bir şeyi birşeye al-/ alma-” ya da “bir şeyi bir şeye say-/sayma-” şeklindeki kalıp (nesne+dolaylı tümleç+yüklem) ifadelerle, “değer verme” / “değer vermeme”yi bildirir. Şüphesiz, her iki paralel yapı arasında, ses bakımından bariz bir şekilde ilk dikkati çeken, -mazlar paralelizmidir. 1/B'deki nâmus ve nâm kelimeleri arasındaki ses paralelliği, cümlenin nesne unsuru içinde, bir atıf terkibi içindeki seci türü olarak bu metindeki tek örnektir. 1/A'daki bâzârında kelimesi, -âz- sesleriyle, 1/B(e) ve (f) yapılarındaki bî-niyâz ve ser-firâz secileriyle ilişkilidir. Bâzârı kelimesindeki -ârı sesleri ise, 1/B(a) ve (b) yapılarındaki 'ârı bıragurlar / vakârı bıragurlar kelimeleriyle ilişkilendirilebilir. 1/A ve 1/B paralel yapılarının

ilkindeki çift -bb- ünsüzleri ile, diğeriindeki -p- ünsüzü, patlayıcı birer unsur olarak cümlelerdeki yargıları âdetâ pekiştirmeye yardım eder mâhiyettedir.

1/B(a) ve 1/B(b)'de ise (gayret ü) 'âri bîragurlar / (ol vak)âri bîragurlar yapılarında nazma biraz daha yaklaşmıştır. Bu birimlerin birer vezinsiz mısra olduğunu önemsemez isek, nazma dair kafiye+redif şeklinde bir yapı oluşturulmuştur. 1/B(c) ve 1/B(d) cümleciklerinde, yukarıdaki söz sıralamasının biraz dışında, farklı bir form denemesiyle karşılaşılmaktadır.

Burada cümlelerin yüklemeleri olan **eydür/eydür** kelimeleri, birer ön tekrar olarak kendileri de birer nesne olan cümleciklerden önceye alınmıştır. Tabîî, yukarıdaki alışılmış yapı, burada da devam ettirilir: (Cübbe vü dest)âri **kani**?/(Hâne-i hamm)âri **kani**? paralelliklerindeki seslerin ayniyeti, sırf kendi içinde bir birliği değil, **âr** ve (vak)âri unsurlarıyla ses bakımından ilişkilidir. **Hâne-i Hammâr** terkindeki kelime başı ünsüzlerinin, (ilki Farsça asıllı **ôâne**; ikincisi Arapça asıllı **ôamr'** dan) aynı terkipte bir araya getirilmeleri, tesadüf olmasa gerektir. Bir terkip içinde, terkip unsurlarının kelime başı ünsüzleri olarak aynı ses değerine sahip bulunan bu ò- gırtlak ünsüzleri, sekr hâlindeki bir dervişin cezbelerini, âdetâ ses taklidi yoluyla veren bir intiba uyandırmaktadır. Cübbe kelimesindeki **-bb-** ünsüzleri münasebetiyle, bu yapının, yine ses bakımından, doğrudan doğruya **çûp** ve **habbe** kelimeleriyle de ilişkili olduğunu görmek mümkündür. Bu durumda, ses paralelliklerini, sadece birimler arası bir keyfiyet olarak değil; bir bütün içinde ilk bakışta fark edilmeyen ses örgüsünün uzantıları arasında arama zarureti, kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

1/B(e) ve 1/b(f)'de birer ön tekrar olarak doğrudan doğruya **âşık** kelimeleri kullanılmış, bu bakımdan bir önceki yapıyla vokabüler değişikliği yanında alışılmış tarz devam ettirilmiştir. (bî-niy)âz **olur** / (ser-fir)âz **olur** paralelliklerinde, anlama ses paralelligi uyumunun sürekliliği, Farsça asıllı bî-önekî sayesinde gerçekleştirilmiş bir zaruretin sonucu olarak dikkat çeker. Bu birimcikler arası paralelliklerde, **-âz** sesleri, yukarıda da işaret edildiği gibi, 1/A'daki **bâzâr** kelimesiyle ses bakımından bağlantılıdır. Metnin bundan sonraki kısmında, seci'de monotonluğun bertaraf edilmesi için, bir yapı kırılması ameliyesinin tercih edildiği görülmektedir.

Metinde 2 ve alt birimleriyle numaralandırılmış birimlerdeki ses ilişkileri, cümle yapısının (ki'li birleşik cümle şeklinde) değişmesiyle, farklılaşmış durumdadır. Ayrıca burada ses paralelliklerine konu olacak fonemler, yukarıdaki veya bir sonraki birimlerde olduğu gibi, nesne unsurları içinde değil, yüklem unsurları içinde yer almaktadır. Önce, 2/A ve 2/B arasındaki **aşk** (orijinal metinde dâimâ, aşk anlamındaki **ışk**) kelimeleri birer ön yineleme olarak göze çarpar. (külüng-i pûl)âddur / bennâ-yı üst)âddur'daki **-âd-** sesleri, eski imlâdaki ünsüz çeşitliliği dikkate alınmaz ve bugünkü ses yapısı ölçü kabul edilirse, mâder-zâd, âzâd ve şâd kelimeleriyle de ilişkilidir. Öyleyse bu birimler ön yineleme özelliği bakımından bir önceki birimlere, ses paralellikleri

*Klâsik Türk Nesrinde Ses ve Anlam İlişkileri Hakkında Bir Metin İncelemesi: Tazarrûnâme  
Örneği*

bakımından da bir sonraki birimlere bağlıdır ki, bunlar da aşağıda ele alınacaktır.

2/A(b) ve 2/B(b)'de (her vakt varlık binâsın yık)ar / (yokluk sarâyın yap)ar'daki **-ar** seslerindeki ünlüler, bu kez kısa ünlü değeriyle bir çeşitlilik olarak yer almışken, bu yapılarıdaki **-lk/-luk** ekleri ve bundan başka, **k** seslerindeki yoğun paralellik dikkat çekicidir. Yık- / yap- fiillerindeki karşıtlık bir anlam meselesi olmakla beraber, yap- fiilindeki **-p-** ünsüzü, yine yukarıda kendilerinden bahsedilen **b, p** patlayıcı ünsüzleriyle ilişkilendirilebilir. 2/A ve 2/B birimleri arasında, yine her birimin kendi içindeki birimcikler arası bağlantıyı sağlayan **ki** seslerinin tekrarı, **aşk** ön yinelemesini andıran mevcudiyeti ile, gözden kaçırılmaması gereken diğer bir hususiyettir.

3/A ve 3/B'deki (bir derd-i mâder-)zâd olur (iki cihandan â)zâd olur paralellikleri de yine kendilerinden öncekilerden ve sonrakilerden bağımsız değildir. Bu birimlerden 3/A'nın öznesi olan **aşk**, diğer iki ana birim (1 ve 2)'deki gibi hem konu, hem ses yinelemeleri bakımından, bir bağ oluşturur. Aynı şekilde, 3/B'nin öznesi olan **âşık** da, ana birimlerin alt birimlerindeki ön yinelemelerle bağlantıyı pekiştirir. Öyle ki, bir daha bu öznenin açıkça söz edilmeye gerek kalmaz. 3/B'deki **olur** kelimesi, yineleme bakımından birimler arası bir eksende yer almış, kendinden önce üç, kendinden sonra ise iki defa tekrar edilmiştir. Öte yandan mâder-zâd ve âzâd'daki **-âd** sesleri, bir önceki birimlerde pûlâd ve üstâd'da yer aldığı gibi, bir sonraki, 3/B(a) birimciğinde de şâd (olur) şeklinde yer alarak, karmaşık gibi görünen örgüyü şimdilik tamamlamıştır<sup>8</sup>.

3/B(a)'dan itibaren, 3/B(b), 3/B(c) ve 3/B(d) şeklinde sıralanan her bir birimciğin başında tekrarlanan ve ifadeleri olumsuzlamaya yarayan **ne** ön yinelemeleri, birimcikler arası ses paralellikleri kadar, anlam bağlantısını da kurarlar. Yukarıda birimcikler arasında bağlantı sağlayan ki'lere benzer bir şekilde, burada da, birimcikler arası bağlantıyı kurma görevini, 3/B(a) ile 3/B(b) ve 3/B(c) ile 3/B(d) arasında birer **u** seslerinin tekrarı suretiyle, bu yinelemeler yüklenmiştir. Öte yandan 3/B(a) ve 3/B(c) birimciklerinde, -yukarıda anlamca var olan *olur* ifadelerinin parantez içerisinde yer almasında olduğu gibi- şâd (olur) / sabr (olur) kullanışlarında *olur* sözcüğünün yer almaması bu girift yapının sağladığı anlam imkânları sayesinde bir eksiklik sayılmaz. 3/B(b) ile 3/B(d)'deki (fir)ârî olur / (kar)ârî olur ses paralelliklerindeki *olur* sözcükleri,

<sup>8</sup> Mâder-zâd, âzâd ve şâd kelimelerindeki ses bakımından paralellik dışında, bu kelimelerin anlam bakımından serbest çağrışımlarının ortak paydası da dikkat çekicidir. Bunun *anadan doğma bir özgürlük ve mutluluk* fikrini vermesi, bir bakıma dünyanın kayıt ve kurallarından uzak; bir bakıma ise, kutsal tarih (hiérohistoire) ve tarih ötesi (métahistoire) düzlemindeki varlık keyfiyeti olarak meselenin -belki- düşünülmeğe değer bir başka boyutudur (Geniş bilgi için bkz.: Corbin, 1994:130 ve ötesi). Kalenderî gelenekte, dervişin, neredeyse anadan üryan seyahat etmesinin, serserilik (Onay, 1993: 4) dışında, öyle veya böyle, felsefî bir temeli olsa gerektir (Kalenderîlik hakkında, geniş bilgi için, bkz: Ocak, 1992).

metnin sadece ele alınan bu kısımdaki altı kez tekrarlanmış halinin son ikisi olmalarıyla, tablonun kendilerine ilişkin kısmını tamamlarlar. Yine –**ârı** sesleri, ikili paralellikler dışında, daha önceden 1/A, 1/B(a) ve 1/B(b)’de kendilerine rastlanılmış sesler olmak bakımından, metin bütünlüğünü ses itibarıyla de sağlamada, önemli bir ilmek işlevi üstlenmişlerdir. 3/B(c)’deki **sabr** kelimesindeki **r** sesi bütün **r**’li yapılarla ve nihayet, **b** sesi de metne serpiştirilmiş patlayıcı ünsüzlerle ilişkili olabilir.

Metinde ifade biçimlerinde zenginlik ve çeşitliliğin sağlanması ve bu suretle, tenafüre düşmemek için, devrin anlatım imkânlarının devreye sokulmasına, 1/B(e)’deki *dü-kevn* ve 3/B’deki *iki cihân* kullanışları tipik bir örnektir<sup>9</sup>. Bu sayede, birimler arası konu bütünlüğü, farklı ifade biçimleriyle canlı tutulmuştur.

Metnin bu yazıda ele alınan kısmında, ön yinelemelerden ilki olarak beş kez zikredilmiş **âşık** kelimesi, en fazla ön plana çıkmasıyla dikkat çekmektedir. Kullanım sıklığı yönünden tekrara konu olan **aşk** kelimesi ise dört defa tekrar edilmiştir. İfadeyi olumsuzlamaya yarayan **ne** edatlarının kullanım sıklığı ise, **aşk** kavramıyla denk ölçüdedir. Metindeki kelime tekrarlarından, altı kez yinelenmiş **olur** sözcükleri hâkim durumdadır. Bir tanesi **vü** olmak şartıyla, atıf **vav**’ı olarak bağlaç görevi yapan **u**’lar, toplam dört tanedir. **Biragurlar**, **kam**, **ki** tekrarlarının sıklığına ikişer defa başvurulmuştur.

Metindeki ses tekrarlarının dökümü, şu verilerin elde edilmesiyle sonuçlanmıştır: Bir tanesi çekim eki almış başlı başına bir kelime olmak kaydıyla –**ârı** sesleri beş; iki tanesi –dur bildirme eki almış –**âd** sesleri dört; –**âz** sesleri üç; **ar**, –**âr**, –**mazlar**, –**zâd** ve (**nâm** ile **nâmus** kelimeleri arasındaki paralellik münasebetiyle) **nâm** sesleri, ikişer defa kullanılmıştır. Buraya kadarki kısımdan çıkan sonuçlar şu şekilde değerlendirilebilir: Metne hâkim olan ses temelde (en fazla â ve kısmen daha az olan) **a** sesidir. Bu ses, bazen **âr**, bazen **âz** ve bunların kısa vokalli şekilleri ile, **âd** seslerinden başlayarak, farklı tonlara doğru bir çeşitlilik açılımı sağlamıştır. Ses paralelliklerinin şimdilik bu kadar belirlenebilmesi bile, birim ve birimcikler arası ses bağlantıları yoluyla, bir bütünün izlerini sürerken, gerçekte ses ilmikleriyle örülmüş büyük bir motifin parçalarıyla uğraşıldığı izlenimini davet etmektedir.

<sup>9</sup> Aristo’nun *Poetikasından* beri, edebiyat teorileri üzerine yazılan birikimden de anlaşılacağı gibi, sadece şiiri değil, edebî ifadeyi çekici kılmak için, tercih edilen en eski anlatım tekniklerinden biri de, “yabancı” kelime kullanmaktır. Bu, her şeyden önce, bir kültür meselesidir ve yadırganmaması gerekir (Kortantamer, 1993: 324 ve ötesi; karşılaştırınız, Aristoteles, 1995, s. 66 ve ötesi). Kelime kadrosundaki zenginlik, bilindiği gibi, ifadede, zengin ve farklı anlatım imkânlarına fırsat verir. Böylesi bir pratik ve pragmatik fayda düşünülmezsizin, nesir üslûbunun, sadece “yabancı” kelimelere endekslendiği durumda, alışılmış, *sade*, *orta* ve *süslü nesir* şeklindeki tasniflerin, kelime hazinesi farklı olan kişilere göre değişebileceği hususu göz ardı edilemez. Şu halde, Klâsik Türk nesirini tasnif etmenin, objektif, ölçülebilir kriterlerinin sağlıklı bir tespitinden sonra, her türlü sağlıklı aklın reddedemeyeceği, yeni ve tutarlı ölçütlerle belirlenecek kıstasların, eskimiş anlayışların yerini alması gerekmektedir.



### Metindeki Anlam İlişkileri

Anlam ilişkileri bakımından, yine yüzeysel bir analiz, belli başlı verilerin tespit edilmesinden sonra, metnin anlaşılabilirliğini kolaylaştırabilir. Burada, yine birim ve birimciklerin sıralanışı takip edilecektir.

1/A ve 1/B'deki *aşk bâzârı* ile *uşşâk mahallesi*, aynı birimler arasında *câme-i dîbâ* ile *nâmûsla nâm* ve *habbe* ile *çöp* anlamca bir uzlaşma ilişkisi içinde mütalâa edilebilir. 1/B(a) ve 1/B(b)'deki *gayret ü âr* ile *vakâr* da benzer bir ilişki içindedir. 1/B(c)'deki *âkil* kavramı, metinde, daha önce sözü edilen yinelemelerde yer alan *âşık* kavramıyla bir karşıtlık ilişkisi içindedir<sup>10</sup>. Bu ilişki aşağıdaki karşıtlıklar tablosunun oluşmasını sağlar:

<b>Âkil (Zâhid)</b>	<b>Âşık (Rind)</b>
cübbe vü destâr	hâne-i hammâr
câme-i dîbâ	habbe
nâmûs/ nâm	çûp (çöp)
gayret/ âr	(terk edilmiş)
vakâr	”
varlık binâsı	yokluk sarayı
dü-kevn'den niyâz	dü-kevn'den niyazsızlık
aşk, ârîzî bir illet	aşk, doğuştan gelen bir dert
iki cihanla kayıtlı	iki cihandan âzâde
vuslatta şâd ol-	vuslatta şâd olma-
gamdan firar et-	gamdan firar etme-
destinde sabrı var	destinde sabrı yok
pâyinde karârı var	

<sup>10</sup> Akıl ve âkil (akıllı) kavramları, kolayca fark edilebileceği gibi, Klâsik Türk edebiyatının zihniyet dünyasında, oldukça ağırlıklı olarak kendisinden küçümseme ile söz edilen sûfî yahut zâhid tipini hatırlatır. Çünkü yaygın bir kabule göre, zâhid, akli rehber edinmesiyle bilinir. Buradaki *akli rehber edinme*, aklın bilinen anlamda, değerinin takdir edilmesi değil; mutlaklaştırılarak, zımnem, pratikte, daha üst bir değere ihtiyaç duymayan bir varlık alanı şeklinde görülmesi olarak anlaşılabilir. Klâsik Türk şiirinin hayalî bir tipi olmaktan ziyade, eski Türk cemiyet hayatının renkliliği içinde ve canlı bir şekilde her devirde yaşamış böylesi tipler kadrosu arasında, zâhid kavramının zıt kutbunda, tabîî olarak rind tipi yer almıştır. Yine, burada, eski entelektüel Türk zihniyet dünyasının en eski polemik konularından biri durumundaki teolojik ve teosofik tartışmaların tarafları ve cemiyet hayatının temel taşlarını imarda birbiriyle yarışan iki kurumu olan medrese ile tekke arasındaki gerilimi hatırlamamak mümkün değildir (Klâsik Türk edebiyatındaki tiplerden sûfî yahut zâhid tipi ile rind tipi hakkında araştırmalar için, sırasıyla bkz.: Şentürk, 1996; Mengi, 1985. Ayrıca her iki tipin derli toplu olarak karşılaştırılması için bkz.: Mengi, 1984: 414-416; aynı yazar, 1999: 288-290; aynı yazar, 2000: 203-220).

aşk, külüng-i pûlâddur (yıkım)	pâyinde kararı yok aşk, bennâ-yı üstâddur (umran)
--------------------------------	--

Bu tabloda, âkil kategorisindeki **cübbe** ve **destâr** dışındakiler, metinde, lafzen söylenmemiştir. Bununla beraber, yukarıda da belirtildiği gibi, *âkil* kavramının devreye sokulması kâfi görülüp *âşık*'ın özellikleri anlatımda sıralanırken, imâ yollu olarak *âkil*'den de zımnen söz edildiği, açıkça anlaşılmaktadır. Böylece, değer verdiği için gerçek kıymetini takdir etme kabiliyetinden mahrum olanı ifade eden âkil kavramı, şüphesiz, müellifin, kategoriler arasında açıkça tarafgirliğinin bir yansıması biçiminde, metinde, zikri bakımından yoğun değilmiş gibi görünse de, kompozisyonda karşıtlıklar dengesi içinde, anlamca örtülü olarak yer almış olmaktadır.

Tazarrûnâme'de, içinde bu metnin de yer aldığı kısım, "Aşk" kavramıyla başlıklandırılabilir bir muhtevâyâ sahiptir<sup>11</sup>. Esas mesele aşk olmakla birlikte, bu kavramla beraber ikinci dereceden olmak üzere, bir alt başlık olarak ilk önce "uşşâk", aynı genellemeyi ifade eden bir biçimde de "âşık" kavramı da ele alınmıştır. Metinde ele alınan bu soyut aşk kavramıyla, maddî kayıtlar içerisinde hayat süren yalınkat ruhlara, bir tür ütöpik bir dünyanın hâl ve şartları tasvir edilirken, maddî dünyanın vasıtalarından faydalanılmıştır. Aşk gibi, anlaşılabilmesi için, **kâl**(söz veya kav)inden ziyade, yaşanması gereken bir **hâl** olan, zor bir meselenin, söze dökülebilmesi, bir parça daha somut, yaşayan bir tipin özelliklerinden faydalanılmasıyla, hatta, bunun da karşıt bir tipte kontrast hâle sokulmasıyla mümkün olabilmektedir. Metnin ses paralelliklerini, birim ve birimciklerdeki istif özelliklerini hebâ etmek pahasına, bir dil içi çevrime tâbi tutulmasına ilâve olarak ufak tefek değişikliklerle yaşayan dil içindeki ifade denemesi, şunları ortaya çıkarır:

**Aşkın kıymetler dünyasında, renkli dokuma motiflerle süslü, lüks, bir çeşit ipekli kumaş elbise olan câme-i dîbâ'nın, tahıl ürünlerinden herhangi birinin bir tanesi olan, habbe kadar bile değeri yoktur.** Aynı şekilde, **âşıklar semtinde, nâmus ve şöhretin değeri de, bir çöp kadar yoktur**<sup>12</sup>. Burada, **gayret** kavramı üzerinde durmakta fayda vardır. Gayret, *kutsal olana dokunulmasına bir tepki olarak ortaya çıkan asil ve temiz duygu olduğu gibi, kıskanma, kıskançlıktan doğan çalışmayı* (Devellioğlu, 1984: 336) da ifade eder. **Âşıklar**, totemine dokunulmuş vahşiler gibi, **rekabet etmeyi ve bunun**

<sup>11</sup> Nitekim, eserde bu kısmın başlığı "İşâret-i Evsâf-ı 'İşk"tır (Tulum, 2001: 187).

<sup>12</sup> Klâsik Türk edebiyatında, "Melâmetî" tavrı olarak bilinen bu tercihin pek çok örneklerine rastlamak mümkündür. Aşk yolunda "melâmet", yani kınanma, ayıplanma, kaçınılmaz bir şekilde âşıkların kaderi, âşık olmanın cilvesidir. Bu sebeple âşık, bu yola koyulduğunda, "nâmus, âr, gayret..." gibi endişelerden geçecektir. Aşk ve rindlik yolunda haysiyeti, itibarı feda etmek, âşık olmanın ve rindliğin tabiatındandır. Aşk sebebiyle, bunları toplum gözünde kaybetmeyen kişi, gerçek âşık olamaz (Ayrıntılı bilgi ve örnekler için bkz.: Mengi, 1985: 30-31).

**önemsenmemesinden utanmayı terk ederler. Yine, dost isteyenler de, ilk önce, kendilerinde vehmettikleri ağırbaşlılığı, temkinliliği bırakırlar.** Aşk gibi, aşkın (transcendent) bir varlık alanına talip olan kişi, kendi benliğinin esiri olmamalıdır. Statükosunun gerektirdiği donanıma sahip olması ve makamını bu şekilde doldurup hakkını verecek şekilde hareket etmesi gereken kişinin, bütün bunların yerine, sadece, bir “şeylik” taslaması ve bir “şey” olduğu vehmine kapılması, ona, daha baştan davasını kaybettirir. Bu tür beşerî zaafların, bu metinde öngörülen aşk anlayışıyla, uzaktan yakından ilgisi yoktur. **Akıllı, cüppe ve sarık** (cübbe vü destâr, hırka vü tâc, mansıp ve makam)<sup>13</sup> gibi, gösterişli sembollerle avunup bunları kaybettiğinde hayıflanırken, âşık, sadece sarhoşluk için uygun mekânlarla yetinir<sup>14</sup>; ancak, bunlardan mahrum olduğunda kedere boğulur. Her iki tipin arayıp sorduğu, değer verip peşine düştüğü kıymet sembolleri, birbirinden son derece farklıdır<sup>15</sup>. **Âşık, iki cihandan da, bir şey beklemes. Bu sebeple, cihan içinde, minnetsiz, başı dik ve gayrıdan üstün olma vasıfları bakımından, ondan başka kimse olamaz.**

<sup>13</sup> Melâmetî tavrıda, bu, sembol değerindeki eşyanın, farklı meşreplerdeki insanların gözünde ne şekilde değerlendirildiği meselesi, menkabelere bile konu olmuştur. Bununla ilgili olarak Hacı Bayrâm-ı Velî halifelerinden Göynüklü Ak Şemseddin ile Melâmî Pîri Ömer Dede arasında geçen hadiseyi konu alan, yaygın bir menkabe ve varyantları, pek meşhurdur (Gölpınarlı, 1992: 40-42).

<sup>14</sup> Dış dünyanın boğucu kurallarından sıkılan rind-meşreb bir âşık için, kendine bir başka mekân aradığında, bir ilticâgâh gibi koştığı yer, tabîi ki, yaygın olarak meyhâne, harâbât, meykede, işrethâne, işretgâh... gibi kavramlarla ifade edilen ve tanınan “hâne-i hammâr”dır. Hâne-i hammâr (şaraphâne), mecâzi anlamıyla, mürşit, kılavuz anlamlarını da düşündürmelidir. Meyhâne, şöret budalası olmayanların, gönül ehli rindlerin uğrağıdır, bir bakıma tekke de sayılır. Böylesi bir “menzil (konak)”, rinde, irfan mesleğini kazandırarak onu kemâle ulaştırır. Ulvîlik bilgisi, bu mekânda tedris edilir. Ulviyet, ruh olgunluğu, bedene bağlı isteklerden, bütün ihtiraslardan kurtulmakla mümkündür. Meyhâne, sarhoş olan kişinin, maddî varlığından, zihnen neredeyse kurtulmayı tecrübe ettiği yerdir. Harâbât (harâbeler, yıkıntılar) kelimesinin, mecâzi bir şekilde meyhâne anlamındaki kullanılışı, bu yüzdendir. Meyhânedeki sarhoş olan rind-âşık, kendini tanıyıp ruhun ve hakikatin sırrına vâkıf olma kabiliyetini elde ederek irfan mesleğinin âriflik mertebesine kavuşur. Yolu harâbâta uğramamış kişinin, gerçek âşık olmasına imkân yoktur (Mengi, 1985: 24-26, 28).

<sup>15</sup> Bu iki tipin hayat telâkkilerine dâir, bir çok anlatıdan biri olarak şu tipik örneğe işaret etmekte fayda vardır: İstanbul’da Fâtih Medresesinde, bütün diğer akranları gibi bir softa namzediyken, arada bir cerr’e çıksa da, bir defasında Galata’da içip kayıktan denize düşecek kadar sarhoş olduğunu bütün samimiyetiyle itiraf eden Muğlalı Şâhidî’yi, daha sonra belirgin bir şahsiyet kılacak olan, onun aldığı tahsilden fazla olarak bu tahsile ilâveten, dış dünyaya sorgulayıcı bakışıdır. Bilindiği gibi Şâhidî, öğrenimi esnasında bazı hocaların bilgisiyile mağrur olmalarına; şeyhlerin riyakârlık ve yalancılıklarına; akranlarının, tahsil hayatında çekilen eziyetlerin bedeli olarak doymak bilmez bir iştah ve ihtirasla sayıkladıkları mevki, makam, şan, şöret, zenginlik, konfor... rüyalarına, hep tepeden bakmıştır. Bu protest tavrının gereği olarak o, her şeyi yüz üstü bırakıp Muğla’ya dönmüştür. Bir süre sonra, onu, asıl hak ettiği yere taşıyan, onun rasyonelleştirerek daralttığı dünya hayatı değil; dünya hayatında, tevazu sahibi bir ilim ve gönül adamının, aşkın duygu ve düşünce tercihleridir (Geniş notlar için bkz.: Gölpınarlı, 1983: 133 ve ötesi).

**Aşk, çelik bir taş ocağı kazması gibi, reel varlık düzeyindeki binaları yerle bir ederken, bir başka varlık düzeyinde bambaşka bir maksatla iş görmektedir. Reel dünyada yıkıcı olan, irreelde yapıcıdır. Reelde yıkım makinası gibi, varlık binalarını tahrip eden, aslında, irreelde, yokluk (fakr) sarayını inşa eden (kalfa, dülger, yapı ustası) mimar-mühendistir.**

**Aşk, doğuştan gelen bir derttir<sup>16</sup>. Bu yüzden, âşık, iki cihandan da âzâd olmuştur. Âşık, hem bu dünyanın alâik ve alâyişinden, hem de diğer paralel ama ters dünyada hesaba çekileceği bu dünyadaki tekellüfât cinsi boğucu kurallardan azâde olmuş bir mecnundur. Bilindiği gibi, İslâm'ın, divânelerin mükellefiyeti anlayışı, dilimizde, “delinin dini yoktur (dinden sorumlu tutulmaz) şeklinde ifade edilmiştir. Âşık, tıpkı Mecnun'a benzer bir şekilde, kavuşmaktan mutlu olmadığı gibi, kederden kaçma kaygısı da yoktur<sup>17</sup>. Elinde sabrı, ayağında kararı olmayan dertli âşık, maddî ve manevî beklenti ve hesaplarla zıvanadan çıkmış bir nâdân değil, ânı yaşayan bir kalenderdir<sup>18</sup>. Bu dünyanın sefil gedâsı gibi görünen, aslında kendi gönül mülkünün sultanına meczolmuş birinin, aldatıcı görüntüsünden başka bir şey değildir.**

Aşk, âşık gibi, soyut özellikleri hâiz kavramların, bu kısa metin parçasında olduğu gibi, buldukları düzlemden somut düzleme aktarılması için

---

<sup>16</sup> İnsanın kemale ermesi için, aşk, bir ön şarttır. Tıpkı meyhâne gibi, aşk da rindi olgunlaştırıp tipik bir âşık haline getirir. Doğduğu yer gönül olan aşkın sırrına erebilmek için, aşkın tecrübe edilmesi gerekir. Gönül, hem bu yönüyle, hem de irfan mesleğine ait bilginin kaynağı olması bakımından önemlidir. İrfan veya gönül bilgisine ilişkin sırlar, insanın saf özünde, kendi benliğinde mahfuzdur. Dikkatini kendi iç âlemine teksif eden insan, kemal yolunda eksiğini telâfi etme, makbul görülmeyenden arınma, hakikati keşfetme... kısacası marifet ilmini kazanma gibi hasletlere ulaşır. Bütün bunlar için, aşk, olmazsa olmaz bir şarttır. Eski Şark'ın zihniyet dünyasında aşk, alelâde bir his olmaktan çok öte, bir varlık problemidir. Bu sebeple de, bütün mevcudât, aşkın emrine tâbidir. Tasavvuftaki maddî aşk, ilâhî aşkın bir basamağı, bir aracı olarak görüldüğünden, tasavvufla karşılıklı bir etkileşim içinde olduğu bilinen rindâne telâkkide de, beşerî ya da maddî aşk, derece derece olgunlaşarak maddî olandan sıyrılmalıdır. Yani, rindlikteki gerçek aşk da, manevî bir temele bağlanmış ve zaman zaman ulvî bir anlayış olarak sunulmuştur (Mengi, 1985: 29-30, 62 ve ötesi).

<sup>17</sup> “Âlem-i kevn ü fesâd”a (diyalektik oluşlar dünyasına) tepeden bakan rind, buradaki hay huyu hiçe sayar. Dünyanın keder ve yeislerini umursamaz. Rindin nazarında varlıkla darlık, mutlulukla mutsuzluk... gibi karşıtlıkların bir kıymeti yoktur. Çünkü, maddî dünyada, mutlak varlık gibi telâkki edilen aldatıcı şeylerin, eninde sonunda yok olmak gibi bir sonları vardır. Sosyal statüsü ne olursa olsun, insanı nihayetinde ölüm bekler. Aza üzülop, çoğa sevinmek, bu bakımdan yersiz ve anlamsızdır (Mengi, 1985: 40-41).

<sup>18</sup> Klâsik Türk edebiyatında, bir çok özellikleri bakımından, âşık tipini andıran rindin, en dikkat çekici özelliklerinden biri de, derbederliğidir. Rindliğin temelindeki her türlü bağdan, kayıttan kurtularak yaşama özlemiyle birlikte, âdetâ kontrolsüz bir hissîlik tarafından şekillendirilen rindler, cezbeci, taşkın, kararsız ve hatta hercâî bir kişiliği de haizdir. Tabîî, bu özellikleri yüzünden, başka insanların gözünde hafife alınsalar da, rindler, bütün bunlara aldırış etmez. Âvârelilik, düşkünlük gibi özellikleri hedef alınan melâmet (kınanma), rindliğin bir gereği olduğundan, rindler bundan mutlu bile olurlar. İnsanın rind olarak muteber olması, etraftaki düşkünlük şöhretine bağlıdır (Mengi, 1985: 45).

*Klâsik Türk Nesrinde Ses ve Anlam İlişkileri Hakkında Bir Metin İncelemesi: Tazarrûnâme  
Örneği*

çeşitli karşılaştırma vasıtalarının kullanılması tabiidir. Bu kavramların, benzerlik ve farklılıklar, hatta karşıtlıklar yoluyla kontrast hale getirilmesi, ses paralelliklerinin de çeşitli ilişki örgüleriyle nakşedilmesi, bizde uzun bir süre tekrar edilmiş olan, “nesrin küçümsendiği<sup>19</sup>” fikri ve saplantısına iyi bir cevap olsa gerektir.

Bu durumda, şiire ses bakımından öykünen bir nesir dilinden değil, her seviye ve meselede derdini şiir lisanıyla anlatmaya müsait ve salâhiyetli bir dilin ve o dili kullanan cemiyetin temâyüllerinin, şiir vasıtalarını nesre doğru nasıl yönlendirdiği üzerinde, daha çok düşünmek gerekecektir. Nitekim, sadece bu metin parçacığından çıkan sonuç, Klâsik inşa sanatının ses vasıtaları ve şiirdeki âhenk marifetiyle salt, mutantan bir artistik metin peşinde koşulmadığı, nesir metinlerinin çok kuvvetli bir duygu yönü olduğu kadar, sosyal hayattaki belli başlı tipleri kategorize ederek, bir sosyal tenkide tabi tutabildikleri<sup>20</sup> ve **ideal insan tipi** fikrini telkin edebildiklerinin, gözden uzak tutulamayacağıdır.

Bu incelemeden çıkan sonuçların, sağlıklı bir şekilde değerlendirilmesi için, metnin ses paralellikleri ile anlam ilişkilerinin, bir biriyle ilgisi çok az alanlar olduğu izleniminin ortadan kaldırılıp “ilişkiler”in hangi boyutta olduğunun berraklaştırılması gerekmektedir. Tıpkı “var olan” gibi, bir edebiyat eseri de, homojen bir varlığa sahip olmayan, aksine heterojen varlık tabakalarının ontik bütünlüğünden meydana gelen bir özellik göstermektedir. Edebiyat eseri, ontik bütünlük yanında, estetik âhengi de esas alma şartıyla kayıtlı olduğunda, sanat değeri daha da artar. Metnin toplu bir değerlendirmesi ve bu ameliyeden sonra da, bir sonuca bağlanması, ancak, aynı zamanda bir yöntembilim niteliğini de içeren ontolojik analiz ile mümkün olabilmektedir.

Bu yazıda hareket noktası olarak ele alındığı kadarıyla, metnin ilk önce bütün sanat eserlerinde olduğu gibi, iki temel tabakaya ayrıldığı söylenebilir: Bunlardan ilki olan reel tabaka, bir başka tabirle ön yapı, maddî bir tabakadır. Bu tabaka, basitçe, “ses tabakası” olarak da adlandırılabilir. İkincisi ise irreal tabaka veya arka yapıdır. “Anlam tabakası” şeklinde de adlandırabilecek bu tabaka, maddî bir tabaka olmadığı için polifonik bir heterojenlikle, ilkinden ayrılır. Bununla birlikte, edebiyat eserinin malzemesi dil olduğuna göre, anlam tabakasının varlığı da, birinci tabakaya bağlıdır, tek başına var olamaz.

---

<sup>19</sup> Bu kabilden bir örnek olmak üzere, Çetin Altan, on yıllardır kaleme aldığı günlük yazılarında, “Eski kültürümüzde, Batılı anlamda nesir geleneğinin olmayışı sebebiyle, bizde, Batı aydınlanmacılığı ayarında ve kıvamında bir düşünce geleneği ile evriminden söz edilemeyeceği” fikrini ara ara dile getirir. Bu anlayışa tepki olsun diye, Batı dünyasına paralel bir düşünce evrimi geçirdiğimizi, zaten kimse iddia edemez. İki dünyanın hâl ve oluş şartlarını tayin eden dramatik tarih ve bu tarihlerin dinamikleri, birbirinden farklıdır. Her iki kültür dünyası arasında benzerlikler kadar, nasıl, kendine has bazı farklılıklar varsa, duygu ve düşüncelerin ifade biçimi ve mahiyeti arasında da, bazı farkların olması, son derece normaldir. Bu farklılıkların, birinin diğerine göre gelişmişliği meselesi ise, tabiatı gereği, görecelidir.

<sup>20</sup> Geniş bilgi ve örnekler için bkz.: Mengi, 1985: 37,44,46.

Metnin ses tabakasında, bu edebiyat geleneğinin çağdaşı manzum eserlerdeki gibi bir ritim duygusu, bir aruz hendese olmaya bile, yukarıda da tek tek ele alındığı gibi, ses bakımından belirgin bir âhenk hususiyeti göz ardı edilemez. Metin, dikkat edilecek olursa, vezin hariç, ses bakımından olabildiğince şiire yaklaştırılmıştır. Bu o kadar böyledir ki, metnin ifade hususiyetleri, dil içi çevrimi kabul etmeyecek bir kristalleşme kazanmıştır.

Ses paralellikleri vasıtasıyla, kendisine dikkat çekici bir âhenklik kazandırılmış bu tabakanın üstünde bulunan ve ona dayanan irreel tabaka, şüphesiz, anlam tabakasıdır. Bu tabaka, dar anlamıyla ‘cognitiv (bilgisel) semantik’in konusu olarak kelimeleri tek tek orijinal anlamlarıyla düşünmeyi tecrübe ettirdiğinde de, beklenen tesiri uyandırmaya kâfi değildir. Çünkü, metindeki tek tek kelimelerle ifade edilen argümanlar, temel anlamlarıyla düşünüldüğünde, oyun tekerlemelerinden daha fazla ilgi çekmeyecektir. Söz dizimindeki titizlik derecesinde, inşa emeği göz önüne alınır, metin, devrin şiiri kadar, temel yapısı müdahale kabul etmeyecek bir özelliğe sahiptir. Nitekim, metnin, yukarıda dil içi çevrim şeklinde takdim edilmiş kaba şerh kısmı, asla, orijinal metnin sağladığı estetik hazı uyandıramaz.

Anlam tabakasının polifonisindeki, ikinci safha veya bir alt tabaka olarak nesne ya da obje tabakasının gerektirdiği bakış açısı ise, metinde kullanılan kelimelerin, alelâde dil partikülleri olmayıp bir çoğu kavram seviyesinde, birer sembolik derûnîliği haiz ve dolayısıyla, derin okumayı zarurî kılan bir malzemeyle karşı karşıya olunduğunu göstermektedir. Zaten, kavram karşıtıkları, bazen lafzen, çoğunlukla ise, îmâ yollu olarak sistematik bir biçimde ve zıt ilişkilerle şematize edilmiştir. Bu sayede birinin karşısına diğeri çıkarılarak dengesi sağlanmış olan buradaki söylem, çatışan kavramların belirginleşmesini de ortaya çıkarmıştır.

Nesne veya anlam tabakasına dayanan alinyazısı tabakası ise, hem ferdi yönüyle beşerî bir problemi ifade ederken, hem de diğer taraftan, dünyanın her hangi bir yerinde bile anlaşılabilir türden, dramatik ve evrensel bir meseleyi dile getirmektedir: Akıllı, görünüşte diyalektik oluşlar dünyasının bütün kurallarına uymanın neticesinde, zafer hülyalarının tabîî sevgiyle, bitmez tükenmez ihtiraslarını kovalar; fakat, aslında aynı hızla çürümeye, bozulmaya doğru gider. Halbuki, hedefi belirsiz bir kararsızlık ve kaotik kısır döngüyü sonsuza kadar uzatan değişim, alternatifsiz değildir. Bu yüzden değişen, bozulan, çürüyen, kaybolan... şeyler arkasındaki değişmez, ezeli ve ebedî gerçeklik ‘aşk’tır. Âşık da, aşkla hayat bulur, evrensel kültürün panteonunda hak ettiği yeri alır. Fakat, bunun da, bilinen reel dünyada, nefes darlığı çekmek gibi trajik bir bedeli vardır.

Sonuç olarak, bir metni oluşturan ontik tabakalardan herhangi biri, eserin gerçekte ne olduğunu belirlemeye yetmez, denebilir. Bu bakımdan, bu metindeki ses ve anlam ilişkileri de, her edebî eserde olduğu gibi, ontik ve tabîî

*Klâsik Türk Nesrinde Ses ve Anlam İlişkileri Hakkında Bir Metin İncelemesi: Tazarrûnâme  
Örneği*

estetik münasebetler bütünü olarak ele alındığında, yukarıda atıfta bulunulan: “aşk gibi lirik mevzuların; yazarın kalemine söz geçiremediği hissini veren bir coşkunlukla, uzatıldığı görülür” (Banarlı, 1983: 493) değerlendirmesiyle, müellifin kendi beyanları da olsa, “irâde ve şuurunun dışında hareket” ile “yazılarının tamâmen ilhâmının sevkine bağlı bulunduğu” (Tulum, 2001: 12) ifadelerinin, yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir. Çünkü, metnin bu kısmının, her ne kadar lirik muhtevâsı bakımından, bu ifadelerle taltifi yeterliymiş gibi görünse de, esasında, *mevzunun sadece coşkunlukla uzatıldığı, kaleme söz geçirilemediği...* gibi bir durum söz konusu değildir. Aksine, **neyi, nasıl** söylemesi gerektiğini çok iyi tasarlayıp hayata geçirmiş bir nesir üstadının, duygu ve düşünce dünyasında benmerkezciliğin (ya da benînciliğin: İng. egocentrism) yeri, tercihe şâyân olmaması gereken bir özellik biçiminde, maharetle belirlenmiştir. Öte taraftan, özgecilik (diğergâmlık: İng. altruism/altruizm), hem san’atkâr tarafından tecrübe edilmiş bir hayat tarzı, hem de, esere aksetmiş bir dünya görüşüdür. Müellif, bu yansıtmayı, her ne kadar irâde ve şuurun kontrolü dışında bir ilham meselesi olarak görse de, bu, geçştirilecek bir ayrıntı değildir.

Estetik yaşantı birikimi, uzun bir müddettir olgunlaşmış; bu sebeple, bilgisi, alelâde bir beceri, pratik bir davranış rahatlığı seviyesine dönüşüp alışkanlık ve akışkanlık kazanmış bir kimse, bu özelliğinin sınırlarını çok da sıhhatli çizemez. Duygu ve düşüncelerin ustaca tanzim edildiği bu nevi eserlerde, kendine has bir yetenekle karşı karşıya kalındığı, belki de üzerinde daha çok düşünülmesi gereken bir husustur. Bu bakımdan, Sinan Paşa’nın sanatının, şüphesiz, çok daha derin bir dikkatle değerlendirilmesi, araştırmacıların boynunun borcu olmalıdır.

Metnin, sadece burada alınan kısmıyla sınırlı da olsa, metin hakkında bir hüküm vermek, ontik analizin metodolojisi açısından nihâet bir zarurettir. Genel mânâsıyla sanatçı, eğer, reel dünyadan bir konuyu, sanatının iç disiplininin gerektirdiği şekilde estetik bir forma sokup ifade ediyorsa, bu tür bir yansıtmaya **objeksiyon** demek yanlış olmaz. Bununla birlikte, sanattan beklenen, her zaman reel dünyanın başarılı bir yansıması değildir. Sanat, eğer, reel dünyadan ilham almakla beraber, meselesini bir ‘kişisel **tin**’in mahsulü, bir başka ifade şekliyle, büyük ölçüde sanatçının kendi tasarrufuyla yeniden forma girmiş bir yansımanın ürünü olabilmişse, bunu artık bir objeksiyon değil, **objektivasyon** olarak adlandırmak, estetik değer sıralamasında hak ettiği gerçek yerine yerleştirmek gerekir. Bu durumda, en azından, bu çalışmada ele alınan pasaj için, başarılı bir objektivasyon olduğu yönündeki hüküm, her halde, metnin hak ettiğinden fazlası olmayacaktır.

Öyle anlaşıyor ki, Klâsik Türk nesrinin ustaları, burada fark edilen veya edilemeyen yönleriyle, kendi devirlerinde müstesnâ bir yer işgal ediyor olmalıydılar. Diğer bir adıyla **inşa** kavramıyla adlandırılan nesrin ustalarının, mühendislik yanları kadar, estetik zevkleri de gelişmiş birer ses, söz ve anlam

mimarları (inşâcı: Ar. “neş’et”ten, yapısı, üslûbu güzel olan, iyi kâtip, **münşî**) olmalarından daha tabîî bir şey olamaz. Burada dile getirilmeye çalışılan analiz denemesi ise, etkili ifade biçimlerinin sırrına ait unsurlardan sadece birkaçına işaret etmekte, bu hususta dîbâce bile sayılmamaktadır. Bu ve benzer metin incelemelerinin, kendi içinde tutarlı, daha pek çok farklı tahlil yöntemleriyle ele alınması, ama, mutlak surette, bütünlüğünü zedelemeyen yapılacak analizleri, daha sağlıklı ve ilginç sonuçlar elde edilmesini temin edebilir.

#### KAYNAKÇA

- \_\_\_\_\_. (1992). *Melâmîlik ve Melâmîler* (Devlet Matbaası, İstanbul 1931’den tıpkıbasım), Gri Yayın, İstanbul.
- \_\_\_\_\_. (2004). “Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi”, *Eski Türk Edebiyatı-Makaleler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_. (1985). *Divan Şiirinde Rindlik*, Ankara.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_. (1999). “Eski Edebiyatımızdaki Bazı İnsan Tipleri”, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler* (Haz.: Mehmet Kalpaklı), Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.
- \_\_\_\_\_. (2000). “Eski Edebiyatımızdaki Bazı İnsan Tipleri”, *Divan Şiiri Yazıları*, Akçağ Yayınları, 1. Baskı, Ankara.
- Açıkgöz, Nâmik. (2004). “17. Yüzyıl Nesri”, *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Cilt: V, Ankara.
- Aristoteles. (1995). *Poetika* (Çev.: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, 6. Basım, İstanbul.
- Banarlı, Nihad Sami. (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Cilt: I, İstanbul.
- Corbin, Henry. (1994). *Histoire de la Philosophie Islamique (İslâm Felsefesi Tarihi-Başlangıcından İbn Rüşd’ün Ölümüne Kadar-1198, Seyyid Huseyn Nasr ve Osman Yahya’nın işbirlikleri ile çeviren ve notlandıran: Hüseyin Hatemî)*, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- Devellioğlu, Ferit. (1984). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, 6. baskı, Ankara.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. (1983). *Mevlânâ’dan Sonra Mevlevîlik, İnkılâp ve Aka Kitabevleri*, Gözden Geçirilmiş İkinci Baskı, İstanbul.
- İz, Fahir. (1996). *Eski Türk Edebiyatında Nesir*, Akçağ Yayınları, 2. Baskı, Ankara.



*Klâsik Türk Nesrinde Ses ve Anlam İlişkileri Hakkında Bir Metin İncelemesi: Tazarrûnâme Örneği*

- Karaalioğlu, Seyit Kemal. (1980). *Resimli Motifli Türk Edebiyatı Tarihi-Başlangıçtan Tanzimata-*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, Genişletilmiş 2. Baskı, Cilt: I, İstanbul.
- Kortantamer, Tunca. (1993). “Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişmesinin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler”, *Eski Türk Edebiyatı-Makaleler 1*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Köprülü, M. Fuad. (1980). *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ötüken Neşriyat, 2. Basım, İstanbul.
- Macit, Muhsin. (2004). *Divan Şiirinde Âhenk Unsurları*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Mengi, Mine. (1984). “Eski Edebiyatımızdaki Bazı İnsan Tipleri: Rind ve Zâhid Tipleri, Orta İnsan Tipi”, *Tarih ve Toplum*, Sayı: 12 (Aralık).
- Ocak, Ahmet Yaşar. (1992). *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sûfilik: Kalenderîler (XIV-XVII. Yüzyıllar)*, TTK Basımevi, Ankara.
- Onay, Ahmed Talat. (1993). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar* (Haz. Cemal Kurnaz), TDV Yayınları, Ankara.
- Şentürk, Ahmet Atillâ - KARTAL, Ahmet. (2004). *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Şentürk, Ahmet Atillâ. (1996). *Klasik Osmanlı Edebiyatı Tiplerinden Sûfî yahut Zâhid*, Enderun Kitabevi, Birinci baskı, İstanbul.
- Tulum, A. Mertol. (2001). *Yusuf Sinan Paşa, Tazarr'unâme*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları: 2027, Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi: 338, İslâm Klasikleri: 20, 2. baskı, Ankara.
- Tunalı, İsmail. (1984). *Sanat Ontolojisi*, Sosyal Yayınlar, 3. Baskı, İstanbul.