

YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024

HİKMET

A K A D E M İ K E D E B İ Y A T D E R G İ S İ

հիշմունք - Hikmet - حکمت

JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE

ISSN: 2458 - 8636



EDİTÖR

Prof. Dr. Ahmet TANYILDIZ
(Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)

ALAN EDİTÖRLERİ

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

Dr. Uğur YİĞİZ
(Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)

TÜRK HALK EDEBİYATI
Doç. Dr. Erhan ÇAPRAZ
(Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu/Türkiye)

Dr. Serap TANYILDIZ
(Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)

TÜRK-İSLÂM EDEBİYATI
Doç. Dr. Emrah BİLGİN
(Ardahan Üniversitesi, Ardahan/Türkiye)

Doç. Dr. Mehmet BÜKÜM
(İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir/Türkiye)

YENİ TÜRK EDEBİYATI
Prof. Dr. Kemal TİMUR
(Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş/Türkiye)

Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT
(Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir/Türkiye)

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT / DİLBİLİM
Prof. Dr. Gökhan TUNÇ
(Anadolu Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)

Dr. Feyza BULUT
(Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)

TÜRK DİLİ / ÇAĞDAŞ TÜRK LEHÇELERİ
Dr. Resul ÖZAVŞAR
(Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Osmaniye/Türkiye)

Dr. Irmak KAÇAR
(Kırklareli Üniversitesi, Kırklareli/Türkiye)

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Atabey KILIÇ
(Erciyes Üniversitesi, Kayseri/Türkiye)

Prof. Dr. Sadık YAZAR
(İstanbul Medeniyet Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)

Doç. Dr. Mohsin ALI
(Jamia Millia Islamia, New Delhi/India)

Doç. Dr. Selim SOMUNCU
(Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş/Türkiye)

Doç. Dr. Oğuzhan ŞAHİN
(İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir/Türkiye)

Dr. Osman ŞENLİK
(Cezayir Emir Abdulkadir Üniversitesi, Cezayir)

Prof. Dr. Erdoğan BOZ
(Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)

Prof. Dr. Mücahit KAÇAR
(İstanbul Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)

Doç. Dr. Güler DOĞAN AVERBEK
(Marmara Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)

Dr. Mehdi REZAI
(Allameh Tabataba'i University, Tahrân/Iran)

Dr. Mohammed QASIM
(Sh. Benazir Bhutto University, Khyber Pakhtunkhwa/Pakistan)

Dr. Muzaffer KARATAŞ
(MEB, Adıyaman/Türkiye)

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Fatma S. KUTLAR OĞUZ
(Hacettepe Üniversitesi, Ankara/Türkiye)

Prof. Dr. İhsan SAFİ
(Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Rize/Türkiye)

Prof. Dr. Hatice AYNUR
(Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)

Prof. Dr. Berat AÇIL
(Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)

Doç. Dr. Recep TEK
(Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir/Türkiye)

Prof. Dr. Gürer GÜLSEVİN
(Ege Üniversitesi, İzmir/Türkiye)

Prof. Dr. Hanife KONCU
(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)

Prof. Dr. Tuba İşınsu DURMUŞ
(TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Ankara/Türkiye)

Prof. Dr. Ferhat KORKMAZ
(Batman Üniversitesi, Batman/Türkiye)

Doç. Dr. Bünyamin AYÇİÇEĞİ
(İstanbul Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)

BU SAYININ HAKEMLERİ

- Prof. Dr. Ekrem Bektaş (Harran Üniversitesi, Şanlıurfa/Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Güneş (Marmara Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Özdemir (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Bilecik/Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Soğukömeroğulları (Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep/Türkiye)
Prof. Dr. Mehtap Erdoğan Taş (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas/Türkiye)
Prof. Dr. Murat Ali Karavelioğlu (Iğdır Üniversitesi, Iğdır/Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa Karabulut (Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman/Türkiye)
Prof. Dr. Yasemin Mumcu (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir/Türkiye)
Doç. Dr. Abdulhakim Tuğluk (Iğdır Üniversitesi, Iğdır/Türkiye)
Doç. Dr. Abdulmuttalip İpek (Aksaray Üniversitesi, Aksaray/Türkiye)
Doç. Dr. Adem Can (Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan/Türkiye)
Doç. Dr. Adil Çelik (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas/Türkiye)
Doç. Dr. Ahmet Kemal Gümüş (MEB, Türkiye)
Doç. Dr. Burak Telli (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş/Türkiye)
Doç. Dr. Burhan Baran (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)
Doç. Dr. Enser Yılmaz (Siirt Üniversitesi, Siirt/Türkiye)
Doç. Dr. Ferhat Çetinkaya (Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman/Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa Uğur Karadeniz (Samsun Üniversitesi, Samsun/Türkiye)
Doç. Dr. Orhan Kılıçarslan (Düzce Üniversitesi, Düzce/Türkiye)
Doç. Dr. Özkan Çiğâ (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)
Doç. Dr. Özlem Ünalın (Kahramanmaraş İstikbal Üniversitesi, Kahramanmaraş/Türkiye)
Doç. Dr. Recep Tek (Nevşehir Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Nevşehir/Türkiye)
Doç. Dr. Serkan Köse (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir/Türkiye)
Doç. Dr. Şamil Yeşilyurt (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir/Türkiye)
Doç. Dr. Türker Bulduk (Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman/Türkiye)
Doç. Dr. Ulaş Bingöl (Siirt Üniversitesi, Siirt/Türkiye)
Doç. Dr. Yasin Beyaz (Yalova Üniversitesi, Yalova/Türkiye)
Doç. Dr. Yavuz Sinan Ulu (Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep/Türkiye)
Dr. Ahmet Kara (Batman Üniversitesi, Batman/Türkiye)
Dr. Ali Polat (Meb, Gaziantep/Türkiye)
Dr. Aslıhan Öztürk Doğan (Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Karaman/Türkiye)
Dr. Berk Yılmaz (Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon/Türkiye)
Dr. Enes İlhan (Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ/Türkiye)
Dr. Feyza Bulut (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)
Dr. Gürol Pehlivan (Manisa Celâl Bayar Üniversitesi, Manisa/Türkiye)
Dr. Hacer Sağlam (Kafkas Üniversitesi, Kars/Türkiye)
Dr. Hasan Cuşa (Munzur Üniversitesi, Tunceli/Türkiye)
Dr. Hasan Doğan (Gümüşhane Üniversitesi, Gümüşhane/Türkiye)
Dr. Malik Uğur Dadak (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)
Dr. Murat Aslan (Van Yüzüncü Yüzyıl Üniversitesi, Van/Türkiye)
Dr. Ömer Kırmızı (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir/Türkiye)
Dr. Özlem Güngör Sert (Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa/Türkiye)
Dr. Recai Bazancir (Van Yüzüncü Yüzyıl Üniversitesi, Van/Türkiye)
Dr. Selim Gök (Karabük Üniversitesi, Karabük/Türkiye)
Dr. Serpil Yıldırım (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Dr. Tuğba Koyuncu Eskiili (Gaziantep/Türkiye)
Dr. Yunus Şahin (Yalova Üniversitesi, Yalova/Türkiye)



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024

TEKNİK SORUMLULAR

Dr. Saddam ÇOKUR
(Editör Yardımcısı)

Nurulhılal ERTEKİN
(Editör Yardımcısı)

Rumeysa GÜVEN
(Makale Kabul ve Ön Kontrol Sorumlusu)

Özlem COŞKUN
(Makale Kabul ve Ön Kontrol Sorumlusu)

Recep ZENGİN
(Yabancı Dil Editörü)

Ömer DİNÇER
(Türkçe Dil Editörü)

İLETİŞİM

Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi (Journal of Academic Literature)
Baş Editör: Prof. Dr. Ahmet TANYILDIZ – Dicle Üniversitesi Diyarbakır/TÜRKİYE
Dergi Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/hikmet>
e-posta: hikmetakademik@gmail.com

Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]
TÜBİTAK ULAKBİM DERGİPARK sistemi bünyesinde faaliyet gösteren uluslararası hakemli bir dergidir.
Dergide yayımlanan yazıların hukukî sorumluluğu yazarlara aittir.

هكمت - Hikmet - هكمت

JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE
ISSN: 2458 - 8636

INDEX BİLGİSİ

 <p>https://app.trdizin.gov.tr/dergi/TVRnd05UVT0/hikmet-akademik-edebiyat-dergisi-online-</p>	 <p>https://www.mla.org/</p>
 <p>http://socialsciences.academickeys.com/jour_main.php</p>	 <p>https://www.researchbib.com/?action=viewJournalDetails&issn=24588636&uid=rc802b</p>
 <p>http://atif.sobiad.com/TarananDergiler</p>	 <p>http://ktp.isam.org.tr/</p>
 <p>https://arastirmax.com/tr</p>	 <p>http://www.journaltoCs.ac.uk</p>

h

HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024



<https://asosindex.com.tr>



<http://www.idealonline.com.tr/IdealOnline/>



<https://davet.org.tr/#/loginpage>



<https://www.scilit.net/journal/64667>



<https://paperity.org/journal/36357/hikmet-akademik-edebiyat-dergisi-online>



<https://www.sciencegate.app/source/310509>



<https://publons.com/journal/215914/hikmet-akademik-edebiyat-dergisi-journal-of-academ/>



<https://www.acarindex.com/journals/hikmet-akademik-edebiyat-dergisi-265>

هكمت - Hikmet - حكت

JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE
ISSN: 2458 - 8636



EDİTÖR NOTU

Kıymetli Hikmet Okurları,

Türk Dili ve Edebiyatı sahasında akademik yayıncılığı irfan geleneğimizle besleyerek geliştirme hedefinde olan Hikmet-Akademik Edebiyat Dergimiz, bu sayıyla birlikte onuncu yılını doldurmuş oldu. Türk Dili ve Edebiyatı sahasının muhtelif meselelerini değerlendiren çalışmalarla renklenmiş 21. sayımızla huzurlarınızdayız. Bu sayıda edebiyatın farklı sahalarından 20 ilmî makale ve 1 yayın değerlendirme yazısı bulunmaktadır.

TÜBİTAK-DERGİPARK çatısı altında faaliyet gösteren ve TR Dizin'de taranan Hikmet'te "*Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Halk Edebiyatı, Türk Dili, Türk-İslam Edebiyatı, Çağdaş Türk Lehçeleri, Dilbilim, Karşılaştırmalı Edebiyat*" alanlarında hazırlanmış nitelikli akademik çalışma, derleme, tenkit ve kitap tanıtımlarına yer verilmektedir.

HİKMET - Akademik Edebiyat Dergisi (Journal of Academic Literature) Güz 2024 Sayısı'nın saha araştırmalarına hayırlar getirmesini temenni ediyoruz.

Saygılarımızla.

Prof. Dr. Ahmet TANYILDIZ
Editör

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALESİ/RESEARCH ARTICLE

- Prof. Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ**
Divan Şiirinde Aşığın Rakiple İyi Geçinmesi: "Müdara" ve Arka Planı
The Lover's Getting Along With His Rival: Mudara and It's Background 1-17
- Prof. Dr. Mehmet Nuri ÇINARCI**
Türkçe Mesnevi Şerhlerini Teolojik Hermenötik Üzerinden Okumak
Reading Turkish Mathnawi Annotatories Through Theological Hermeneutics 18-41
- Doç. Dr. Avni ERDEMİR**
Amasyalı Abdurrahman Kâmil Yetkin'in Nakd-i Hâtır Adlı Eseri
The Work Named Nakd-i Hâtir By Abdurrahman Kâmil Yetkin from Amasya 42-68
- Doç. Dr. Sait YILTER – Sibel ÖKMEN**
Sehî Bey Divân'ında Renkler
Colours in the Divan of Sehi Bey 69-99
- Dr. Öğr. Üyesi Bilal GÜZEL**
Bir Tekke Biyografisi: Gülşen-i Azîz
A Tekke Biography: Gülşen-i Azîz 100-140
- Dr. Öğr. Üyesi Mitat ÇEKİCİ**
Hâfız-ı Şîrâzî'nin Gazellerinde Vuslat-Firâk Temalarına Bir Bakış
An Overview of the Themes of Union and Separation in the Ghazals of Hafez of Shiraz 141-160
- Dr. Hatice GÜLPINAR**
Klasik Türk Şiirinin Poetikasında Teşbihe Dayalı Bir Terkip: Yûsuf-ı Nazm
A Composition Based on Metaphor in the Poetics of Classical Turkish Poetry: Yûsuf-ı Nazm 161-184
- Dr. Hayrettin YİĞİT**
Kitâb-ı Güzîde'nin Viyana Nüshası Üzerine Bir İnceleme
A Study on the Vienna Copy of Kitâb-ı Güzîde 185-204
- Prof. Dr. Gökhan TUNÇ**
Zamana Gülen İmge: Ophelia Kompleksi ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Ayna" Şiiri
The Image That Smiles at Time: the Ophelia Complex and Ahmet Hamdi Tanpınar's Poem "Ayna" 205-216
- Doç. Dr. Selim SOMUNCU**
Sezai Karakoç'un Diriliş İlkelerinin Arka Planındaki Entelektüel Tavrının Poetik Yorumu ve "Hikmet Suskunluğu"
Poetic Interpretation of Sezai Karakoç's Intellectual Attitude in the Background of Diriliş Principles and "Hikmet Silence" 217-225
- Prof. Dr. Meral DEMİRYÜREK**
Taner Baybars'ın Türk ve İngiliz Çocuk Edebiyatına Katkıları
Taner Baybars' Contributions to Turkish and English Children's Literature 226-240

- Doç. Dr. Adem CAN**
Şiirde Ton ve Eda
Tone and Mien in Poetry 241-260
- Doç. Dr. Enser YILMAZ – Dilek KOCABIYIK**
Sabahattin Ali'nin *Kazlar* Adlı Öyküsüne Göstergebilimsel Bir Yaklaşım
A Semiotic Approach to Sabahattin Ali's Story Titled Kazlar 261-280
- Doç. Dr. Mahfuz ZARİÇ**
Abdülhak Şinasi Hisar'ın Mütareke Devri Yazılarında Estetik Eleştiri, Yazarlık Önerileri ve Millî Eğitim
Aesthetic Criticism, Writing Suggestions and National Education in Abdülhak Şinasi Hisar's Articles in Armistice Period 281-305
- Arş. Gör. Dr. Şükrü Can BALTA**
Lirik Söylemden Direnç Devşiren Şair: Alaaddin Soykan ve Şiir Varlığı
A Poet, Gathering Resistance of Lyrical Rhetoric: Alaaddin Soykan and Possession of Poetry 306-325
- Dr. Erdal AÇIKYOL**
Murat Yalçın'ın *Pera Mera* İsimli Öykü Kitabında Metinlerarasılık
Intertextuality in Murat Yalçın's Storybook Named Pera Mera 326-341
- Fatma BAĞIRKAN**
Erdem Bayazıt'ın "Sebeb Ey" Adlı Şiir Kitabında Yer Alan Sinestezik Metaforlar
Synesthetic Metaphors in the Poems of Erdem Bayazıt's Poetry Book Named "Sebeb Ey" 342-367
- Dr. Öğr. Üyesi Berk YILMAZ**
Folklor Postası Dergisinin Türk Halkbilimi Çalışmalarına Katkısı
Contribution of Folklor Postası Journal to Turkish Folklore Studies 368-385
- Dr. Öğr. Üyesi Erdem AKIN**
Ekolojik Bilginin Keşfi: Bulunuşundan Yayımlanışına Dîvânü Lugâti't-Türk'te İnsan-Doğa İlişkisi
The Discovery of Ecological Knowledge: the Human-Nature Relationship in Dîvânü Lugâti't-Türk From its Discovery to its Publication 386-408
- Dr. Öğr. Üyesi Fadime TİKBAŞ APAK**
Türk Halk Anlatı, İnanç ve Uygulamalarında İp
The Rope in the Turkish Folk Narratives, Beliefs and Practices 409-427
- KİTÂBİYÂT/BOOK REVIEW**
- Melih Emre ŞAHİN**
18. Yüzyıl Divanlarında Fetihler ve Zaferler 428-432
- YAYIN İLKELERİ/ETİK KURALLAR/YAZIM KURALLARI**
PUBLISHING PRINCIPLES/ETHICAL RULES/SPELLING RULES 433-437



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024

Prof. Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ

Hitit Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
ozersenodeyici@gmail.com
Çorum/TÜRKİYE
ORCID

**DİVAN ŞİİRİNDE ÂŞIĞIN
RAKİPLE İYİ GEÇİNMESİ:
“MÜDARA” VE ARKA PLANI**

THE LOVER'S GETTING ALONG WITH
HIS RIVAL: MUDARA AND IT'S
BACKGROUND

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 02.07.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 11.09.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Şenödeyici, Özer. “Divan Şiirinde Âşığın Rakiple İyi Geçinmesi: “Müdara” ve Arka Planı”. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 10/21 (Güz 2024), 1-17.

Şenödeyici, Özer. “The Lover's Getting Along With His Rival: Mudara and It's Background”. *Hikmet-Journal of Academic Literature* 10/21 (Fall 2024), 1-17.



10.28981/hikmet.1509003



Prof. Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ

DİVAN ŞİİRİNDE ÂŞIĞIN RAKİPLE İYİ GEÇİNMESİ: “MÜDARA” VE ARKA PLANI
THE LOVER'S GETTING ALONG WITH HIS RIVAL: MUDARA AND IT'S BACKGROUND

ÖZ

Divan şiiri geleneğinde şairler, şiire belirli tiplerin ağzından konuşarak dâhil olurlar. Bu anlamda bir padişahın dilenci, bir dervişin ise meyhane müdavimi olarak şiirde belirmesi mümkündür. Her şairin, platonik bir aşk ilişkisinin çilek bir mağduru olarak beyitlerde kendisini gösterdiği eski şiirimizde, en sevilmeyen karakter ise sevgili ile âşık arasına giren rakiptir. Rakip, meşhur bülbül-gül münasebetindeki dikenler misali, vuslata engel olan ve ıstıraba sebep olan bir unsurdur. Âşıklar, rakibi her ne kadar domuz, akrep, yılan, köpek, karga gibi hayvanlara benzeterek ona hakaret etseler de sevgili, rakibe yakınlık gösterir. Bu durumda âşık, sevgilisine yakınlaşabilmek ve onun gözüne girebilmek için rakip ile mecburen iyi geçinmek zorunda kalır. “Müdara” adı verilen bu tavır, âşığın sevgili uğruna çektiği en ağır yüklerden biridir.

Genel olarak değerlendirildiğinde müdara, sosyal bir varlık olarak insanın gündelik hayatında da uygulamak zorunda kaldığı çeşitli davranışları kapsar. Çünkü toplum, bireyin tamamen gönlünün istediği gibi davranmasına engel olur, onu çeşitli açılardan sınırlandırır. Siyasette önemli bir yeri olan bu tavrın ekonomi sahasında da karşılığı bulunmaktadır. Verilecek mücadelede topyekûn kaybetmektense, rakiple birlikte kazanmanın daha makul görüldüğü birçok durum; bu davranışın aşk ilişkisinde âşığa da avantaj sağlayabileceğini düşündürmektedir. Eski şiirimizdeki aşk anlayışına bakıldığında, rakip karşısında oldukça aciz kalan âşığın bazen rakiple iyi geçinmek zorunda kaldığı görülmektedir. Çalışmada bu yaklaşımın, şiirlerdeki görünümüne değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Divan Şiiri, Müdara, Sevgili, Rakip, Âşık.

ABSTRACT

In the tradition of Divan poetry, poets are involved in poetry by speaking through the mouths of certain characters. In this sense, it is possible for a sultan to appear as a beggar and a dervish as a tavern regular. In our old poetry, where every poet appears in couplets as a suffering victim of a Platonic love affair, the most unpopular character is the rival who comes between the beloved and the lover. The rival, like the thorns in the famous nightingale-rose relationship, is an element that prevents reunion and causes suffering. Although the lovers insult the rival by comparing him to animals such as pigs, scorpions, snakes, dogs and crows, the lover shows closeness to the rival. In this case, the lover has to get on good terms with the rival in order to get closer to his beloved and gain her favour. This behaviour, called "mudara", is one of the heaviest burdens that the lover suffers for the sake of his beloved.

In general, müdara covers various behaviours that people, as a social being, have to practice in their daily lives. This is because society prevents the individual from behaving as his heart desires and limits him in various aspects. This behaviour, which has an important place in politics, also has a counter part in the field of economy. Many situations in which it is considered more reasonable to win together with the opponent than to lose altogether in the struggle to be fought suggest that this behaviour can also provide an advantage to the lover in the love relationship. When we look at the understanding of love in our old poetry, we see that the lover, who is quite helpless in the face of the rival, has a good relationship with the rival. In this study, this approach and appearances in the poems will be touched upon.

Keywords: Divan Poetry, Mudara, Beloved, Rival, Lover.

Giriş

Klasik Türk edebiyatında şiire âşık kimliğiyle dâhil olan şairin, bu şiir geleneğinin belirlediği çeşitli davranışları sergilediği görülür. Bir âşık olarak dilediği gibi davranamayan, sevgilisine aşkını ilan edemeyen, daima dışlanan ve hakir görülen şair; duygularını örtülü bir surette taşımak zorunda kalır. Beyitlerdeki söylemler bir araya getirildiğinde, divan şairinin belirli bir tip çerçevesinde şiir dünyasına girdiği ve o tipin bakış açısıyla yaşadığı aşkı dillendirdiği görülür. Buna göre âşık, sevgilisine yaklaşabilmek için rakibe güler yüz göstermeli, ona yumuşak davranmalıdır. Bu durum, güle kavuşabilmek isteyen bülbülün, bağırını dikenleri delmesine tahammül etmesi kadar zordur. Ancak yine de şairler, candan aziz bildikleri sevgili uğruna bu çileyi de göğüslerler.

Bireyin her koşulda ve her zaman aynı tavırları sergileyememesi ve muhataplarına gönlünün dilediğince davranamaması, toplum tarafından sınırları çizilen özgürlüklere sahip olması; varlığından haz almadığı kimselere hoşgörülü yaklaşmasını zorunlu kılar. Bu zorunluluk, bireyin dışlanmaması ve zarar görmemesi için bir kalkan görevi görür. Müdara olarak bilinen ve "yüze gülme, yüze gülücülük, dost gibi görünme (<https://sozluk.gov.tr>).” anlamlarıyla karşılanan davranışlar bu çerçevede değerlendirilebilir. Müdara, sosyal bir varlık olan insanın çeşitli durumlarda hem kendisinin hem de muhatabının zarar görmemesi adına izlediği akılcı yöntemleri kapsar. Gündelik hayatta karşılığı olduğu kadar dinî bir ıstılah olarak da değerlendirilen ilgili kavramın, siyasetten askeriyeye kadar oldukça geniş bir anlam dairesi bulunur. Eski şairlerimizin de sevgiliye yakın olmak adına, rakiplere karşı bu politikaya başvurdukları görülebilir.

Müdara Kavramı ve Bazı Edebî Akisleri

"Sözlükte 'kandırmak, aldatmak' anlamındaki dery kökünden türeyen müdara kelimesi 'hoşgörülü olma, insanlarla iyi geçinme' manasına gelir. Terim olarak taşkın hareketleriyle huzursuzluğa yol açmasından endişe edilen veya aşırı alıngan olan kişilere karşı nazik davranarak kötülüğünü önlemeyi yahut gönlünü almayı amaçlayan davranışları ifade eder (Çağrı, 2020, 459)." Sınırları tartışmalı bir davranış özelliği olarak müdaranın fazlası, bilhassa siyasette ve meslek hayatında dalkavukluk olarak nitelenebilir. Kavramın, gereğinden fazla taviz vermek şeklinde algılanabilecek bir ciheti de bulunmaktadır. Hatta Çorum yöresinde "mudarası olmamak, mudarası yok" şeklinde bir deyim olarak ve "kimseye eyvallahı olmamak, kimseye minnet etmemek" anlamına gelecek şekilde kullanılması (Gösterir, 2015, 288), onun tasvip edilmeyen bir tutum olduğuna işaret eder. Çünkü bir başkasına karşı nefsin istemediği hâlde, şeklen gösterilen hürmet ve muhabbet; halk arasında hoş karşılanan bir durum değildir. Aşağıdaki beyitte Rûhî, sözcüğü bu anlamda kullanmıştır ve şairlerin kimseye eyvallah etmeyen insanlar olduklarını dile getirmiştir.

Kanda olsa yürütür kuvvet-i tab'ıyla sözün

Eylemez kimseye 'âlemde müdârâ şâ'ir

HIKMET - АКАДЕМИК

(Rûhî-i Bağdadî)¹

(Şair, âlemde kimseye sahte dostluk göstermez, şairliğinin kuvvetiyle sözünü her yerde geçirir.)

Diğer yandan, her yerde ve her koşulda aynı davranışları sergilemek; adabımuâşeret açısından uygun değildir. Örneğin şahsen çok mutlu olduğu bir günde, bir tanıdığına cenazesine katılan kişi, sevinç gösterileri değil üzüntü emareleri sergilemek durumunda kalır. Bu anlamda sosyal hayatın kendisi, dozajı iyi ayarlanmış müdara üzerine kuruludur. Müdara, kişinin duygularına kapılmaksızın, kendi iyiliği için makul davranışlar sergilemesini gerektirir. Firdevsî, *Şehnâme*'de, siyasette iyi geçinmenin akıllıca bir eylem olduğunu şu şekilde dile getirir ve bunu yaparken "İyi geçinmek aklın başıdır." hadisine gönderme yapar (www.ganjoor.net/ferdousi):

خرد بر سر دانش افسر بود

مدارا خرد را برابر بود

(Firdevsî)

(Akıl, bilge kişinin başına taç kılındı. Müdara, akılla beraber oldu.)

Akıllıca bir tutum olsa da düşmanla iyi geçinmenin, kişinin nefesine ağır gelen bazı tarafları bulunur. Osmanlı Şehzadesi Cem Sultan; gayrimüslim memlekette sürgün hayatı tecrübe etmesinin verdiği ıstırapla, kâfire müdara etmenin güçlüğünden dem vurmaktadır:

Müslim olana olmaya bundan katı müşkil

Kâfir gazab eyleyicek ol kıla müdârâ

(Cem Sultân)

(Müslüman olan kişiye, kâfir eziyet ettiği zaman güler yüz göstermekten daha zor bir iş yoktur.)

Türk kültürünün önemli manzum siyasetnamelerinden *Kutadgu Bilig*'de de yer yer farklı zümrelerle iyi geçinmenin faydaları üzerinde durulmuştur. Aşağıdaki beyitlerde beylere yakın olabilmek ya da yakın kalabilmek için kapı hizmetini görenlere de güler yüz göstermenin öneminden bahsedilmektedir:

Yakınlık tilese özün beg bile

Kapuğdaki birle yakınlık tile

(Zatın, bey ile yakınlık arzuluyorsa, kapıdakilerle yakınlık kurmayı istemelisin.)

¹ Verilen beyit örneklerinde yalnızca şairin mahlası belirtilmiş olup Kaynakça'da alıntılanan eserlerin künyeleri verilmiştir. İlgili beyitler, internet ortamında da rahatlıkla sorgulanabilir.

Uluğluk tapayın tise sen özün
Er at birle yakşı yorı ay tüzün
(*Ey doğru insan! Eğer zatın, "Yüceliğe ereyim." derse, hizmetkârlarla iyi geçin.*)

Neçe me yakın tutsa begler séni
Yaraşgılar at birle turğıl köni
(Yûsuf Hâs Hâcib)
(*Beyler seni her ne kadar yakınlarında tutsalar da hizmetkârlara dürüst davranıp onlarla yakınlaş.*)

Müdara, fetihlerin kolaylaşması için düşman tarafına gösterilen bazı müsamahakâr tavırları ve davranışları da kapsar. Örneğin, Osmanlı Devleti'nin kuruluş aşamasında, sergilenen dostane tavırlar, sınırların daha kısa zamanda ve daha az kan dökülerek genişletilmesine imkân tanımıştır. "Osmanlı Beyliği'nin kuruluşunu ve kazandığı nüfus potansiyelini elinde tutmasını sağlayan diğer bir önemli unsur da beyliğin kısa zamanda idari, askerî ve adlî yapılanmasını tamamlaması olmalıdır. Kuruluş felsefesinin temelini oluşturan istimâlet ve müdara, ancak teşkilatlı bir beyliğin uygulayabileceği bir sistemi içermektedir (Öz, 2021, 4)." Gazalar ve fetihlerden önce ilgili coğrafyanın sakinlerini ve yöneticilerini, kaçınılmaz bir sonucun beklediğine ikna etme, hatta onlarla kaynaşma politikasını izleyen Osman Gazi'nin bir anekdotunu Âşıkpaşazade aktarır: Kardeşi Gündüz'ün asker topladığını öğrenen Osman Gazi ona sebebini sorar. Gündüz, "Etrafımızdaki illere baskın yapıp, bozguna uğratalım." der. Buna şu şekilde karşılık alır: "Bu fikirde fesat vardır. Etraftaki illeri bozarsak, elimizdeki Karacahisar mamur olmaz. Öncelikle komşularımızla müdara dostlukları kuralım." Bilecik tekfuru ile bu şekilde münasebet kuran Osman Gazi'nin etraftaki tekfurların güvenini kazandığı anlaşılmaktadır (Âşıkpaşazade, 2003, 331).

Müdara, siyaset sahasının vazgeçilmez unsurlarından biri olduğu gibi, gündelik yaşamın da ayrılmaz bir parçasıdır. Nitekim birey, diğer insanlarla ilişkiye girdiği andan itibaren, kendi arzularını ve güdülerini bastırmaya ve varlığını ötekilere göre biçimlendirmeye başlar. Bu durumda, başta içinde doğduğu toplum olmak üzere, etrafında iletişime girdiği pek çok insan ve zümreye karşı belirli davranış kalıplarını sergilemek durumunda kalır. Bir nevi, hayat oyununda bir oyuncu olarak rolünü icra eder. Çünkü, "benliğin sunumunda birey ve ötekilerin birlikte düşünülmesi gerekmektedir. Zira toplumsal kurumlar belirli faaliyetleri düzenli olarak gerçekleştiren ve bir durum tanımı sunmak amacıyla işbirliğinde bulunan *oyuncular*dan oluşmaktadır. Bu durum tanımı, hem takım ve seyirci kavramlarına hem de bazı kurallarla devamı sağlanan *ethosa* dair varsayımlar içermekte; birey de yaptığı işbirliği sayesinde bir *takım* üyesi olabilmektedir. Temel kurallar etkileşimi mümkün kılan ilişki kanallarında bulunmakta; gündelik pratikler, temasta kalmak için hem gerekçe hem de mantıklı açıklamalar -onaylanmış kavrayışlar- sağlamaktadır (Yalçı, 2022, 143)." Nazmî'nin aşağıdaki beyti,

bireyin toplumu değiştiremeyeceğinden hareketle ulaşılan hikmetli sonucu ifade eder. Bir atasözü olarak söylenen "Zaman sana uymazsa sen zamana uy." cümlesinin de anlamı beyitte halka sergilenmesi tavsiye edilen müdarayı dile getirir:

Sana kim uymaya halk uy halka sen
Bir müdârâ eyle ber-vech-i hasen
(Nazmî)

(Halk sana uymuyorsa, sen halka uy. Güzel bir şekilde onlara sahte dostluk göster / katlan.)

Lebîb Efendi, zalimler karşısında yumuşak huylu kimselerin müdara etmekle bir şey elde edemeyeceklerini, ateş ve pamuk örneğiyle izah eder. Kimi zaman zalime müdara etmek, onun kibrini ve zulmünün şiddetini artırır. Bu durumda zalime müdara eden yumuşak huylu kimse ateşe temas etmiş pamuk gibi zarar görür:

Mülâyim-tıynet zâlimlerin zulmü mukarrerdir
Ki penbe âteş ile sûd-mend olmaz müdârâdan
(Lebîb)

(Mülâyim tabiatlı kimseye zalimlerin zulmü kaçınılmazdır. Nitekim pamuğun ateşe sahte dostluk göstermesinden bir fayda gelmez.)

Kişinin her yerde ve her koşulda dilediği gibi davranmaması gerektiği düşüncesinden hareketle toplumsal yaşamda, siyasette, askerlikte ve pek çok sahada belirli ölçütlerle uygulanması tavsiye edilen müdaranın, sınırsız taviz ya da salt hile olarak algılanmaması gerekir. Yüze gülmenin ya da iyi geçinmenin ifrat ve tefrit seviyeleri tasvip edilen davranışlar değildir. Örneğin Ali Emirî Efendi, müdara ve müdahene arasına bir çizgi çeker ve *Ezhâr-ı Hakikat* başlıklı eserinde "Müdara başka, müdahene başkadır." biçiminde atasözü hükmündeki bir cümleye yer verir (Mermutlu, 2011, 136). Müdahene, dünyalık işler için ahiretinden vazgeçecek tavizler vermeyi ifade eder ve yağcılık ya da dalkavukluk olarak nitelenebilir. "Müdâhene kavramında 'temel inanç ve ilkelerden ödün verecek derecede sahte davranışlar sergileme' anlamı olduğu ve bu sebeple onun haram kılındığının anlaşıldığı ifade edilmiştir. Ayrıca 'müdahene'nin 'müdara'dan farklı olduğuna dikkat çekilerek 'müdara'nın meşru olduğu belirtilmiştir. 'Müdara'nın insanlarla iyi geçinmek, hoşgörülü olmak, bir avı, hissettirmeden, yavaş yavaş yürüyerek yakalamak anlamlarına geldiği ifade edilmiştir (Kılıç, 2018, 106)."

Müdahene yoluna sapmadan uygulanması gereken müdara hakkında, Nâbî'nin *Hayriye* adlı eserinde bazı tespitler bulunmaktadır. Şair, çeşitli hadislerin referansıya insanlarla boş yere kavga edilmemesi gerektiğini tavsiye eder. Ona göre müdara, fani âlemin sıkıntılarından korunabilecek en sağlam kaledir. Nâbî, bu fikirlerini ifade ederken Hazreti Peygamber'in "Farz namazla emrolduğum gibi, insanlara müdara etmekle de emrolundum

(Çağrı, 2020, 459)." ve "Aklın başı, Allah'a imandan sonra insanlara müdaradır (Canan, 1993, 39)." meallerindeki hadislerden istifade etmiştir:

Süfehâ ile müdârâ eyle

Enbiyâ kavlini icrâ eyle

(Ahmaklarla müdara ederek nebilerin sözünü yerine getir.)

Enbiyâ mesleğini eyle kabûl

Oldu me'mûr müdârâyâ Resûl

(Nebilerin yoluna riayet et. Hazreti Resul'e dahi müdara etmesi emrolundu.)

Bî-müdârâ olmazsın râhat

Fahr-i 'âlem dedi "re's-i hikmet"

(Müdara etmeksizin rahat olmazsın. Âlemlerin Övüncü ona "hikmetlerin başı" dedi.)

Bî-sebeb halk ile gavgâ etme

Terk-i bârû-yı müdârâ etme

(Sebepsiz yere halk ile kavga etme, müdara surlarını terk etme.)

Olmaya mihnet-i 'âlemden emîn

Hiç müdârâ gibi yok hısn-ı hasîn

(Nâbî)

(Âlemin sıkıntısından emin olmak için müdara gibi bir sağlam kale yoktur.)

Nâbî'nin değindiği hadisler dışında, Hazreti Peygamber'in "Sevdiğini ölçülü sev, belki bir gün düşmanın olabilir. Kızdığına da ölçülü kız, belki bir gün dostun olabilir (İrk, 2023, 103)." sözleri ve pek çok benzeri hadis de müdaranın dinî ıstılah olarak anlamına ışık tutabilir. *Kur'an-ı Kerim*'de düşmanla iyi geçinmenin gerekliliği üzerine ayetler bulunur. Bu ilahi emirlerin de müdaranın ölçüsü ve sınırları hakkında fikir verdiği söylenebilir: "İyilikle kötülük bir olmaz. O halde sen kötülüğü en güzel tarzda uzaklaştırmaya bak. Bir de bakarsın ki seninle kendisi arasında düşmanlık olan kişi candan, sıcak bir dost oluvermiş (Kur'an-ı Kerim, 41/34)." "Azim ve kararlılık sahibi peygamberlerin sabrettikleri gibi sen de sabret. Onlar için de acele etme (Kur'an-ı Kerim, 46/35)." Ayrıca Hazreti Peygamber'in mülayim davranışlarının, etrafındakilerin dağılıp gitmesine engel olduğu da *Kur'an-ı*

Kerim'de tasdik edilmiştir: "Allah'ın rahmeti sayesinde sen onlara karşı yumuşak davrandın. Eğer kaba, katı yürekli olsaydın, onlar senin etrafından dağılıp giderlerdi. Artık sen onları affet. Onlar için Allah'tan bağışlama dile. İş konusunda onlarla müşavere et. Bir kere de karar verip azmettin mi, artık Allah'a tevekkül et, (ona dayanıp güven). Şüphesiz Allah, tevekkül edenleri sever (Kur'an-ı Kerim 3/159)." Yine de örnek bir davranış olan müdaranın; aralarında nüans ya da derin ayrılıklar bulunan müdahane, müsamaha, mülâyemet, taviz gibi kavramlarla karıştırılmaması gerekir.

Müdaranın anlam dairesinin daha iyi anlaşılması için şairlerimizin onu terim anlamıyla kullandıkları birkaç beyte yer vermek gerekir. *Fuzûlî*, *Beng ü Bâde* adlı alegorik eserinde karakterlerden birine verilen nasihatlerde müdara kavramının yakın ilişki içinde olduğu diğer kavramları da verir. Bunlardan ilki hiledir. Eğer düşman, aldatılabiliyorsa, onun huyuna gitmek gerekir. Böyle bir hileye başvurmak, düşmanla çekişmekten daha iyi bir yöntemdir:

Def'ine eyle mekr ile tedbîr

Sâf-dildir yürü mizâcına gir

(*Onu savuşturmak için hileyle önlem al. O, kolay aldanır; git, onun huyuna git.*)

Gâfil etme özün müdârâdan

Hîle yeğrek değil mi gavgâdan

(Fuzûlî)

(*Müdaradan habersiz kalma. Hile, kavgadan daha iyi değil midir?*)

Nev'î, müdaranın savaş ve barış arasında bir kavram olduğuna dikkat çeker.

Bu bezmin bâdesi bir câmı bir sâkîsi bir ammâ

Kimi ceng ehli mestânın kimi sulh u müdârâda

(Nev'î)

(*Bu eğlence meclisinin şarabı bir, kadehi bir, sakisi birdir. Ama yine de sarhoşların bazısı savaşçı, bazısı barışçı, bazısı da yüze gülücüdür.*)

Divan Şiirinde Âşık Tipinin Müdarası

Ahmet Hamdi Tanpınar, eski şiirdeki aşk ilişkisine dair fikirlerini beyan ederken müdara kavramına doğrudan değinmez. Ancak âşıkların bu davranışları sergilemelerinin arka plânına sosyal hayattaki hiyerarşik yapıyı oturtur: "Bir saray, bir yığın mabeyinci, gözde veya gözde olmaya namzetlerle doludur. Sevgilinin etrafında da rakipler vardır. Âşık, tıpkı bir saray adamı gibi bu rakiplerle mücadele hâlinindedir (1988, 6)." Divan şiirinde "sultan" mesabesindeki sevgili, sevlmeye ihtiyaç duymaz, ancak mutlak güzelliği ile âşıkları kendisine cezbeder. Dolayısıyla şiire âşık kimliğiyle giren şairin, pek çok rakibi bulunur. Böylece aşkın doğasına rekabet siner. Divan şiirindeki aşk ilişkisi ile saray hiyerarşisi arasında kurulan münasebetin temel noktasını,

sevgilinin sultan olması oluşturur. Tevazu ekseninde kendi nefsinin en alt seviyede gören âşık, saray atmosferi söz konusu edildiğinde en düşük rütbeli bir hizmetkâra ya da basit bir köleye karşılık gelir. "Osmanlı devletinde saray görevlilerini, devlet adamlarını ve ordudaki askerlerini kapsayan kulluk terimi ve reayanın özellikleri âşık tipine yansımıştır. Vezirin padişaha yakınlığı ise rakip tipi ile özdeşleştirilmiştir (Ekici, 2018, 879)."

Rakip ya da ağyar, divan şiirinde sevgiliye talip olan diğer kimseleri karşılar. Bu tip, divan şiirinin en sevilmeyen, en meymenetsiz kişisidir. Candan aziz tutulan, kendi gözünden dahi kıskanılan sevgiliye uluorta talip olan rakibin bazı davranışları ve karakter özellikleri kendisinden nefret edilmesini haklı gösterir. Bu anlamda rakip, sevgilinin yanından ayrılmaz, siyah yüzlüdür, sevgilinin kapı eşiğini bekler, âşığı kovar, sevgiliden itibar görür, ona daha yakındır ve onunla sırdaştır, âşığı kahreder, kendisine lanet edilir, ekşi yüzlü ve acı sözlüdür; soğuk, kuru, fitneci ve eğri sözlüdür, taş yüreklidir, engeldir, cahildir, kördür; âşığı sevgiliden ayırır, onu sevgilisine yaklaştırmaz, sevgiliyi âşıktan kıskanır. Rakibin ölümü istenir, ancak bu ölüm bir türlü gerçekleşmez. Rakip karaktersiz, menfaatçi, bed-güher, kâfir, dinsiz, dehrî, Ebu Leheb, Ebû Cehil, Firavun'dur (Şen, 2014, 4). Ölmesi istenen, ancak bir türlü can vermeyen rakibe karşı âşık her zaman aciz durumdadır. Bu nedenle içinde rakibe karşı duyduğu kını gizlemek zorunda kalır. Çünkü zuhura çıkaracağı bir çatışmada zararlı çıkacak, ayrıca sevgilinin gözünden düşecektir. Gücsüz âşığın, rakibin ölümünden aldığı hazzı Bosnalı Sâbit'in beytinde takip etmek mümkündür:

Meydâna geldi na'ş-ı rakîb-i nemûme-sâz
Kıldım huzur-ı kalb ile 'ömrümde bir namâz
(Sâbit)

(Arabozucu rakibin naaşı meydana gelince ömrümde kalp huzuru ile bir namaz kıldım.)

Divan şiiri âşık portresine vücut veren kaynaklara bakıldığında, onun sahte dostluk sergilemesini gerektirecek bazı hususların bulunduğu görülebilir. Örneğin, eski kültürde aşkı ifşa etmenin pek de uygun görülmediği düşünülürse âşıkların gizliден gizliye bir mücadele içine girmeleri doğal karşılanabilir. Aşağıdaki beyitlerde Tâcîzâde Cafer, kişinin sararıp solsa dahi aşkını gizlemesini, Nev'î Efendi ise âşığın ney gibi delik deşik olsa dahi aşk sırrını saklamasını tavsiye etmektedir:

'Aşk ile zer gibi zerd olsan da 'aşkı itme fâş
Ca'ferâ demez bulanlar kîmyâyı kimseye
(Tâcîzâde Cafer)

(Ey Cafer! Aşk ile altın gibi sararsan da yine aşkını belli etme. Çünkü cisimleri altına çeviren iksiri bulanlar, onu kimseye söylemezler.)

Nây-veş sûrâh sûrâh olsa cismin Nev'iyâ
Açma râzın perdesin esrâr-ı 'aşkı kılma fâş

(Nev'î)

(*Ey Nev'î! Vücutun ney gibi delik deşik olsa da sır perdesini açma, aşkın gizemlerini aşikâr etme.*)

Aşağıdaki beyitte ise Fuzûlî, ünlü aşk hikâyesi kahramanı Ferhat'a çatmaktadır. Ona göre Ferhat, aşkını içinde tutamayıp Şirin'in resmini dağlara kazıdığı için arsızlık etmiştir:

Taşa çekmiş halk için Ferhâd Şîrin sûretin

'Arz kılmış halka mahbûbun 'aceb bî-'âr imiş

(Fuzûlî)

(*Ferhat, Şirin'in resmini halk için taşta kazımış. O, sevgilisini halka göstermiş, acaba arsız mıymış?*)

Divan şiirinde aşkın örtülü olması gerektiğine inanış, "Kim âşık olur da aşkını gizler, iffetli davranır ve bu sebepten ölürse, şehit olarak ölür (Şakar, 2021, 731)." mealinde, sıhhati tartışmalı bir hadisi referans gösterir. Sevgilisi tarafından önemsenmeyen, bununla birlikte ondan gelecek eza ve cefayı lütuf addeden; üstüne bir de etraftaki rakiplerle uğraşmak durumunda kalan âşığın müdara yoluna başvurması kaçınılmazdır. Aşağıdaki beyitlerde sevgilinin huzurunda ya da semtinde rakiplerle kavga etmenin nahoş bir durum olduğu yansıtılmaktadır:

Ağyâra uyup eyledik âzürde segânın

Ol hâbda biz kûyunu gavgâ ile geçtik

(Nâilî)

(*Rakiplere uyduk böylece sevgilinin köpeklerini incittik. O uykudayken biz mahallesinden kavga ederek geçtik.*)

Huzûr-ı yârda gavgâ-yı ağyâr eylemek olmaz

Güle karşı hezâra şekve-i hâr eylemek olmaz

(Leylâ Hanım)

(*Sevgilinin huzurunda rakiplerle kavga etmek olmaz. Bülbülün, gül yanındayken dikenden şikâyet etmesi uygun düşmez.*)

Divan şiirinin aşk tasavvurunda sevgilinin eza ve cefası, âşık gözünde "lütuf" mesabesinde. Her ne kadar aşkın doğuşu ile ilgili anlatılarda birbirinden acılı sahnelere yer verilse de âşığın canını yakan husustan bahsedilebilir: sevgilinin kayıtsızlığı ve rakiplerin varlığı. "Rakipler yüzünden sevgilinin yanında hiçbir itibarı kalmamak, onun gözünden düşmek, onu büsbütün kaybetmek âşığın duygularını kemiren azap ve korkulardandır. Aşkın diğer halleri gibi bu kıskançlık da tek taraflıdır ve kıskanan sadece âşıktır (Akün, 1994, 415)." Sevgilinin yay gibi saçlarından atılan bakış okunun kalbe saplanması, gönül kuşunun sevgilinin saçlarına dolanıp telef olması, pervanenin ateşe temas ederek yanması vs. sevgilinin âşığa olan ilgisini

gösterir. Vuslatın, hayal bile edilmediği bu aşk ilişkisinde bir cellat suretinde kurbanına eziyet eden maşuk, bu eylemiyle âşığına ilgi göstermiş olur. Çünkü âşığın gözünde sevgiliden gelen her şey lütuftur ve bir kimseye işkence etmek, onu muhatap almak anlamına gelir. Eziyet ve işkenceye dayalı bu ihsanlar kesildiğinde, yani sevgili âşıktan yüz çevirdiğinde feryatlar yükselir. Ancak sevgili, ağlayıp inleyen âşığa çoğunlukla itibar etmez. Bu durumda âşık, rakiple iyi geçinerek sevgiliye yakınlaşma yolunu tercih eder:

Yahyâ yürü var eyle rakîb ile müdârâ

Ağlamak ile ol gül-i handân ele girmez

(Yahyâ)

(Ey Yahyâ, yürü, git, rakibe sahte dostluk göster. Çünkü o gülen gül ağlamakla ele geçmez.)

Yahya, bir diğer beytinde sevgilisinin kendisine müdara etmesini beklemektedir. Çünkü bu sayede sevgili, düşman suretinde de olsa âşığına ilgi gösterecek, ona sahte güler yüz sergileyecektir.

Dil-i mahzûnumu bir gün tesellâ etsen olmaz mı

Tutalım düşmanın oldum müdârâ etsen olmaz mı

(Yahyâ)

(-Ey sevgili!- Hüzünlü gönlümü bir gün teselli etsen olmaz mı? Tutalım düşmanın oldum, sahte dostluk göstersen olmaz mı?)

Hâletî, divan şiiri aşk ilişkisinde âşığın rakibe gösterdiği sahte güler yüzün nihai amacının, sevgiliye ulaşmak olduğunu ifade ederken bir av sahnesini örnek vermiştir. Bu sahnede âşık, avcı; rakip ise bir av köpeğidir. Avcı, misk kokulu ceylan olarak nitelenen sevgiliyi avlamak için köpek rakipten istifade etmek zorundadır. Bu hayalde rakibin, âşığın yanındaki işlevi sembolik şekilde işlenmiştir:

Elde olmayınca hakkâ ki rakîb-i seg-sıfat

Sayd olunmaz 'âşık ol âhû-yı miskîn-kabâ

(Azmîzâde Hâletî)

(Gerçek şu ki: Köpek sıfatlı rakip elde bulunmayınca o misk kokulu kaftan giyen ceylan, âşık tarafından avlanamaz.)

Eski şairlerimizin, şiire kendi kimlikleriyle girmedikleri, sınırlı belirli bir karakterin ağzından konuştukları bilinmektedir. Örneğin bir divan şairi; makamı, mertebesi ne olursa olsun şiire rint ağzından konuşarak dâhil olur. Yarın kaygısı taşımayan, çoluk çocuğa karışmayan, dış görünüşleri berbat, iç dünyaları abat olan rintler; şairlerin örnek aldıkları karakterler olarak şiirlerde boy gösterir. Her şair dünyevi alakalardan vazgeçtiğini, tespihi şaraba sattığını, hiçbir makama itibar etmediğini göstermek için bu kimliğe bürünür. Gerçekte kimliği ne olursa olsun şairlerin aynı davranış kalıplarını sergiledikleri müşahede edilebilir. "Âşık" kimliği için de aynı mantık geçerlidir.

Eski şiirin "klasik üslup" olarak bilinen, âşıkane ve rindane bir eda ile yazılmış numunelerinde şair; sevgiliden vuslat beklemeyen, ancak onu rakibin yanında görmeye tahammül edemeyen bir âşık olarak belirir. Bu âşık; sevgili için, rakip ile iyi geçinmek de dâhil, her türlü fedakârlığı göze almıştır. Ancak sevgilinin rızası çerçevesinde, rakibin her zaman daha avantajlı ve vuslata daha yakın oluşu, âşığın sırtlanması gereken en ağır yük olarak kendisine havale edilmiştir. Sevgili istiğna, tegafül, eza ve cefasını âşığa saklarken rakibe ise lütuf ve ihsanlarda bulunur. Üstelik rakip, fiziksel olarak da güçlüdür ve yenilmezdir. Bütün bu özellikler, divan şiirindeki rakip imgesinin Sigmund Freud'a ait "Oedipus kompleksi" teorisindeki "baba" imgesine karşılık geldiğini akla getirir. Şenödeyici, rakip karşısında âşığın, baba karşısındaki erkek çocuk davranışları sergilediğine dikkat çeker: "Klâsik şiirde âşığın rakibe müdara etmesinin nedeni, sevgiliye rakip vasıtasıyla yakınlaşabilme isteğidir. Sevgili, rakibe ilgi göstermektedir, onunla daha çok vakit geçirmektedir. Âşık, rakip ile birlikte hareket ederek, sevgiliye ulaşabileceğini düşünür. Bu tutum, babayı seven, ancak annesini ondan kıskanan; onu öldürmek isteyen, ancak korkusundan yahut saygısından buna cüret edemeyen bir erkek çocuğun mücadelesini hatırlatır (2012, 87-88)." Bu yaklaşım sayesinde, aşağıdaki beyitlerde ve benzerlerinde âşığın rakibe karşı bir türlü harekete geçememesine bir izah getirilebilir:

Öpmüş rakîb-i dîv lebin hâb-ı nâzda
Teb-hâle-i feminle nişân söylerim sana
(Arpaeminizade Sâmi)

(*Şeytan rakip, naz uykusundayken senin dudağını öpmüş. Ağzındaki
uçuşu sana delil gösterebilirim.*)

Cânâ helâlin ise de kıl vaslını harâm
Koyma meded rakîbi bu gece yatağına
(Nevres-i Kadîm)

(*Ey can! Helâlin olsa da vuslatını ona haram et. Aman, rakibi bu gece
yatağına sokma.*)

Âşığın divan şiirinde, rakibin yüzüne gülmesi; onun sevgiliye yakın olmasına vesile olur. Ayrıca âşık, bu sayede mantığın ve toplumsal hayatın da gerektirdiği davranışları sergiler. Manevi referansları ve dinî arka planı da bulunan bu tavırlar; ekonomi ve matematik alanlarının kesiştiği noktada yer alan "oyun teorisi" tarafından da makul karşılanır. John Nash'in Adam Smith'in teorisine yaptığı dokunuşlarla geliştirdiği "oyun teorisi", matematik ile sosyal bilimlerin birbirlerinden oldukça fazla veri ve materyal alıp verebileceğini ortaya koymuştur. "Adam Smith'e göre rasyonel birey kendi çıkarını maksimize etmek için uğraşan birey olarak tanımlanır. John Nash'e göre bu tanımlama yanlış olmamakla birlikte sadece eksik olarak belirtilmiş ve Nash'e göre rasyonel birey hem kendisinin hem de içinde bulunduğu grubun çıkarını maksimize etmeye çalışan birey olarak tanımlanmıştır (Özari, Turan ve Ulusoy,

2020, 4).” Klasik Türk şiirinde âşıkların rakibe gösterdikleri müsamaha ve tahammül, bu yaklaşımla değerlendirilebilir. Sosyal bir varlık olarak insanın, gündelik hayatında kurduğu ilişkiler ağı onu ister istemez herkesin iştirak ettiği bir oyunda rol almaya sevk eder. “Bu çerçeveden bakıldığında, oyun teorisi farklı bilim dallarında farklı biçimlerde kullanılabilir hatta insan hayatı dahi bir oyun olarak kabul edilebilir. Her birey, diğer bireylerle karşılıklı bağımlılık içinde kararlar alır. [Bireyin] ulaşmak istediği hedefler, bu hedeflere ulaşmak için kullandığı stratejiler ve hedeflerine ulaştığında da elde ettiği neticeler vardır. İnsanoğlunun yürüdüğü yol, bazen diğer insanlarla işbirliğine girmesini, bazen de çatışmasını gerektirir. Dolayısı ile insanların etkileşim içinde olduğu her durum oyun teorisinin konusu içindedir (Yalçıntaş, 2015, 250).”

Aşk ilişkisindeki rekabet, farklı herhangi bir alanda ötekilere karşı verilen mücadele ile aynı dinamikler üzerine kuruludur. Arzulanan ya da hedef durumunda olan sevgiliye erişebilmek için ona talip olan diğerlerinin alt edilmesi gerekmektedir. Vuslat hususunda diğerlerini geride bırakacak pek fazla olumlu metası olmayan âşığın mantıklı süreçlerle sevgilinin gündeminde bulunması gerekir. Dolayısıyla aşk, divan şiirinde bir nevi satranç oyunu gibi âşığı akılcı hamleler yapmaya zorlar ve “oyun teorisi”nin malzemesi haline gelir. “Rekabet-işbirliği ikilemi sıfır toplamı olmayan oyun ortamına benzemektedir. Çünkü kişideki ikilemin kaynağı kişisel çıkarları ile diğer kişilerin çıkarlarının bazen paralel bazen de çatışma halinde olmasıdır. Kişi kendi çıkarlarını öne alırsa rekabet [etmesi], diğer kişilerin çıkarlarını da dikkate alırsa işbirliği yapması gerekmektedir. Rekabet veya işbirliğinden hangisini tercih edeceği ya da ikisini nasıl dengeleyeceği önemli bir sorundur (Erdoğan, 1999, 58).” Divan şiirinde âşığın, alt etmesi mümkün olmayan rakibine karşı rekabet değil, işbirliği içinde bulunması gerekir. Bu tavır, rakibin de işine yarar ve âşık bu durumdan manen zarar görür. Lakin kendisinin, rakip kadar olmasa da bu ilişkinin devamından kazancı vardır: Rakiple ne kadar iyi geçinirse sevgilinin yanında yöresinde o kadar çok bulunacaktır. Bu noktada sergilediği samimiyetsizlik ve “yüze gülme taktiği”, aşk yolunda çekilen çilenin ne kadar ağır olduğunun da bir göstergesidir. Çünkü şiire âşık ve rint kimliğiyle giren kadim şairlerin rakip gibi azılı düşman olarak gördükleri zahit tipine “riyakâr” ve “samimiyetsiz” olduğu gerekçesiyle çattıkları görülür. Bu durumda kendilerinin sergilediği müdara tavrına farklı bir perspektiften yaklaşmak gerekir. Zahitler, divan şairlerinin gözünde “Dostlar alışverişte görsün.” yaklaşımıyla camiden eksik olmayan, ancak yaptığı ibadetlerde dahi nefsinin önceleyen kimselerdir. Onlar cennet hevesiyle, sonuçta nefislerini tatmine varan bir gayeye hizmet ederler. Ancak âşık bir rint olarak şiire dâhil olan şair için sevgili uğruna, canını gözetmeden ve ondan gelen her şeyi lütuf bilerek katedilen çileli yol; her şeyden üstündür. Bu nedenle zahidin riyası ile âşığın müdarasını karıştırmamak gerekir.

Müdara, âşığın nefesine zor gelse de, mantığının onu sevgilisine yaklaştırmak için tercih ettiği yoldur. Bu yüzden şairler, geleneksel aşk anlayışına nadiren isyan ettikleri anlarda, rakibe sahte dostluk göstermekte yorulduklarını dile getirirler. Eski şiirde bilhassa XVII. yüzyıldan sonra

sevgiliden yüz çevirme temayülü (Vâsuht) çerçevesinde yazılan beyitlerde bunu takip etmek mümkündür. Sevgilinin mahallesindeki köpeklerle aynı tasta yemek yiyen, onun ayağının tozunu gözüne sürme diye çeken şairler; Vasuht söylemler çerçevesinde nazdan usanmış ve aşktan bezmiş bir âşık portresi çizerler. Babacan, bu tarzın özelliklerini şu şekilde aktarır: "Divan şiirinin geleneksel aşk anlayışı ve âşık-maşûk ilişkisi, XVII ve XVIII. asırlarda ilk ciddî kırılmalarla karşı karşıya kalmıştır. Bu durumun başlangıcı, XVIII. yüzyıl şairlerinin bazılarının divanlarında görülen "bayağılaşmış aşk ilişkisi" değildir. Kanaatimizce Vâsûht ve Vukû Mektebi tesiri, geleneğin ilk kırılma noktasıdır. Ancak burada dikkat edilecek en önemli husus, değişimin, söz konusu yüzyıllarda Batı tarzı ıslahatlarla oluşan toplumsal yeniliklerin şiire yansınmasıyla değil, geleneksel Şark-İslam, bilhassa o devirdeki Farsça şiirin kısmî tesiriyle oluşma ihtimalidir (2010, 66)." Aşağıdaki beyitte Nâbî, eski şiirdeki aşk anlayışını eleştirirken müdaradan usandığını dile getirmiştir:

Bir devlet için çarha temennâdan usandık

Bir yâr için ağyara müdârâdan usandık

(Nâbî)

(Bir talih için feleğe minnet etmekten usandık. Bir yar için yabancılara eyvallah etmekten usandık.)

Leylâ Hanım ise maşukun, müdaraya değmeyeceğini şu şekilde dile getirmiştir:

Leylâ edemem yâr için ağyâra müdârâ

Ben uğraşamam doğrusu bu çarh-ı felekle

(Leylâ)

(Ey Leylâ! Sevgili için başkalarına eyvallah edemem. Doğrusu ben, bu feleğin çarkı ile uğraşamam.)

Sonuç

Eski şiirde istisnai söylemler ya da ani çıkışlar bir yana bırakılırsa, şairlerin sevgiliye yakın olabilmek için rakiple iyi geçindikleri görülebilir. Bu tavrın arka planında, sevgiliye yakın olabilmek için rakip kadar avantajlı olmayan âşığın akılcı davranışları yatar. Esasen şiirlerde mecnun ve meczup tavrılar sergileyen şairlerin, rakip ile iyi geçinme politikası, rekabete giren tüm taraflar için olumlu bir karardır. Âşık, bu sayede yenmeyi başaramayacağı rakibi kullanarak sevgiliye yakınlaşma imkânı bulmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "saray istiaresi" yaklaşımına göre sultan olan sevgilinin gözüne girebilmek için birçok mabeynci vs. ile mücadeleye giren bir saray hizmetkârı rolündeki şair, akılcı hamleler ile gündemde kalmak ister. Bu durum, rekabet edenlerin birlikte kazanmak için işbirliği hâlinde hareket etmelerini öngören modern ekonomi kuramlarına uygun bir davranıştır. Yine de âşığın bir gözünün diğer gözünden kışkırdığı sevgilisi için katlanmış olduğu ağır bir yük

olan müdara, kimi zaman şairlerin isyan ettiği bir davranışa döner. Eski şiir geleneğindeki âşık tipinin beyitlerde karşımıza çıkan çeşitli tutum ve davranışlarının arka planında yer alan müdara, vuslatı olmayan aşk münasebetinin daha iyi anlaşılması için tahlil edilmesi gereken bir kavramdır.

Kaynakça

- Ak, Çoşkun. *Bağdatlı Ruhi Divanı Karşılaştırmalı Metin*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Yayınları, 2001.
- Akkaya, Hüseyin. *Nevres-i Kadîm and his Turkish Dîvân (Nevres-i Kadîm ve Türkçe Dîvânı)*. Amerika: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1996.
- Akün, Ömer Faruk. "Divan Edebiyatı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 9 / 389-460. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994.
- Altun, Kudret. *Pend-nâme-i Nazmî (Tercüme-i Pend-nâme-i Attâr) İnceleme-Metin-Sözlük*. Kayseri: Laçın Yayınları, 2004.
- Arslan, Mehmet. *Leylâ Hanım Divanı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2003.
- Babacan, İsrail. "Şeyh Gâlib'in Gazellerin Vâsuht Tarzı Aşkın İzleri". *Türklük Bilimi Araştırmaları XXVIII (2010) / 57-68*.
- Bilkan, Ali Fuat. *Nâbî Divanı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.
- Canan, İbrahim. "Resulullah'ta Muhataba Göre Tedric Prensipleri", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 11 (1993), 37-73.
- Çağrı, Mustafa. "Müdârâ", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 31 / 459-460, 2020.
- Ekici, Hasan. "Kâmî Divanı'nda Rakip Tipi ve Rakip İle ilgili Tasavvurlar". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 7/2 (2018), 877-889.
- Erdoğan, Nihat. "Kişilerde İç Çatışma Nedeni Olarak Rekabet-İşbirliği İkilemi", *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (1999), 45-60.
- Ersoylu, İ. Halil. *Cem Sultan'ın Türkçe Divanı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2013.
- Ertem, Rekin. *Yahyâ Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1995.
- Erünsal, İsmail. *The Life And Works Of Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi, With A Critical Edition of His Dîvân*. Edinburgh: University of Edinburgh, 1977.
- Gösterir, İbrahim. *Örneklî - Tanıklı Çorum Ağzı Sözlüğü*. Çorum: Çorum Belediyesi Yayınları, 2015.
- İpekten, Haluk. *Nâilî Divanı*. İstanbul: Milli Bakanlık Yayınları, 1970.
- İpekten, Haluk. *Nailî Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1990.
- İrk, Esra. "Sosyo-Psikolojik ve Dinî Açından Nefret Duyusu Üzerine Bir Değerlendirme". *Rumeli İslam Araştırmaları Dergisi* 12 (2023), 93-113.
- Kaplan, Mahmut. *Nâbî-Hayriyye*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2019.

- Karacan, Turgut. *Bosnalı Alâeddin Sâbit Divanı*. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 1991.
- Karavelioğlu, Murat Ali. *Şem'î Dîvânı*, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2014.
- Kılıç, İsmail. "Kuran'da Olumsuz Bir Vasıf: Müdâhene". *Rumeli İslam Araştırmaları Dergisi* 1 (2018), 105-121.
- Kılınc, Abdülhakim. *Fuzûlî Divanı*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Yayınları, 2021.
- Koç Acar, Gülmedine. *Hafîd Dîvânı (İnceleme - Transkripsiyonlu Metin)*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2006.
- Köseoğlu, Mehmet. *Fuzûlî'nin Beng ü Bâde'si (Kaynak, Konu, Üslup ve Şekil Yönünden İnceleme)*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2002.
- Kurtoğlu, Orhan. *Diyarbakırlı Lebîb Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük)*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2017.
- Kutlar, Fatma Sabiha. *Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmi Divanı*. Ankara: 2004.
- Mermutlu, M Sait. "Ali Emîrî'nin Ezhâr-ı Hakikat'ı". *e-Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi* V (2011), 112-139.
- Öz, Veysel. "Osmanlı Devleti'nde İstimâlet Siyâseti ve İstimâletnâmeler". *Edebali İslamiyat Dergisi* 5/2 (2021), 1-18.
- Özari, Çiğdem vd. *Oyun Teorisi (İşletme, Ekonomi Ve (Finans Öğrencileri İçin)*. Ankara: Pegem Yayınları, 2020.
- Özkul, Yavuz. *Azmî-zâde Hâletî Dîvânı'nın Tahlili*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2019.
- Şakar, Mehmet. "Kim Âşık Olur da Aşkıyı Gizler, İffetli Davranır ve Bu Sebepden Ölürsen, Şehit Olarak Ölür Hadisinin Sıhhati İle İlgili Görüşler ve Değerlendirmesi", *Marifetname* 8/2, 730-755.
- Şen, Yasemin. *Divan Şiirinde Rekabet*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2014.
- Şenödeyici, Özer. "Oedipus Kompleksi Bağlamında Divan Şiirinde Âşık-Maşûk-Rakîb İlişkinine Bakış". *Gazi Türkiyat* 11 (2012), 79-91.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988.
- Tulum, Mertol - Tanyeri, Mehmet Ali. *Nev'î Divan Tenkidli Basım*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1977.
- Yalçıntaş, Murat. "Ekonomik Karar Almada Adalet ve Oyun Teorisi", *Maliye-Finans Yazıları*, 103 (2015), 247-273.

Yalçı, Abdurrahman. “Bir Sahne Olarak Gündelik Hayat”, *Artuklu Akademi*, S. 9/1 (2022), 141-159.

Yavuz, Kemal – Saraç, M. Ali Yekta. *Âşıkpaşazade - Osmanoğullarının Tarihi*. İstanbul: K Kitaplığı, 2003.

Yıldırım, Ali. *Kâmî Dîvânı*. Ankara: MEB Yayınları, 2009.



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024

Prof. Dr. Mehmet Nuri ÇINARCI

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Eğitim Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi
mehmetnuriedb@gmail.com
Van/TÜRKİYE
ORCID

**TÜRKÇE MESNEVÎ ŞERHLERİNİ
TEOLOJİK HERMENÖTİK
ÜZERİNDEN OKUMAK**

READING TURKISH MATHNAWI
ANNOTATORIES THROUGH
THEOLOGICAL HERMENEUTICS

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 15.03.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 04.10.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Çınarcı, Mehmet Nuri. "Türkçe Mesnevî Şerhlerini Teolojik Hermenötik Üzerinden Okumak". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*10/21 (Güz 2024), 18-41.

Çınarcı, Mehmet Nuri, "Reading Turkish Mathnawi Annotatories Through Theological Hermeneutics", *Hikmet-Journal of Academic Literature*10/21 (Fall 2024), 18-41.



10.28981/hikmet.1453139



Prof. Dr. Mehmet Nuri ÇINARCI

TÜRKÇE MESNEVÎ ŞERHLERİNİ TEOLOJİK HERMENÖTİK ÜZERİNDEN OKUMAK*

READING TURKISH MATHNAWI ANNOTATORIES THROUGH THEOLOGICAL HERMENEUTICS

ÖZ

Kutsal metinler, içerdikleri inanç değerleri bakımından toplumun düşünce dünyasını şekillendiren ve bu sayede ona yön veren bir yapıya sahiptir. Sosyal yapının zihinsel kodlarına bu denli nüfuz etmiş bir anlayış, kendi varlığını toplumsal katmanlar içerisinde bazen yazılı bazen de sözlü bir şekilde ifşa etmiştir. Kutsalı, anlam dünyasının yapıtaşlarını oluşturan sözcükler yoluyla muhataplarına ulaştırmayı gaye edinen yazılı metinler, tarih boyunca tabii oldukları dinin mensupları tarafından sık sık izah edilmeye çalışılmıştır. Hıristiyan dünyasında hermenötler, İslam dünyasında ise şarih ve müfessirler, inandıkları kutsal metinlerin, halk tarafından daha iyi anlaşılması adına bazen bir kısmını bazen de tamamını açıklayan eserler telif etmişlerdir. Temel hareket noktasını izah ve yorumlama üzerine kuran bu anlamlandırma faaliyetlerinin çoğu kez benzer yöntem ve teknikler kullandıkları görülür. İncil metinlerini açıklamaya çalışan teolog hermenötler, metnin barındırdığı manaya göre gerçek ifadeler için literal (gramatik), mecazî anlatımlar içinse alegorik yöntemi kullanmışlardır. İslam müfessirleri ise Kur'an-ı Kerim'deki ayetleri, muhkem ve müteşabih oluşlarına göre kimi zaman zahirî kimi zamanda batınî bir zaviyeden tetkik etmeye çalışmışlardır. Mesnevî şarihleri de Kur'an'ın işaret tefsiri olarak nitelendirilen Mesnevî'yi izah ederken beyitleri, içerdikleri anlam itibarıyla çeşitli katmanlara ayırmışlardır. Mevlânâ'nın Mesnevî'de suret ve mana olarak nitelendirdiği bu yaklaşımın şarihler tarafından izah esnasında kullanıldığı aşikârdır. Bu çalışmada, 16. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyıla kadar her yüzyıldan bir Mesnevî şerhi seçilmiş ve Mesnevî'nin ilk iki beytine yapılan şerhlerin teolojik hermenötikteki yorumlama teknikleri ile ilgili bağlantısı üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Teolojik Hermenötik, Mesnevî Şerhleri, Yorumlama, Tasavvuf.

ABSTRACT

Sacred texts have a structure that shapes the world of thought of the society in terms of the belief values they contain and thus directs it. An understanding that has so penetrated the mental codes of the social structure has revealed its existence within social layers, sometimes in written and sometimes verbal ways. Written texts, which aim to convey the sacred to their addressees through words that form the building blocks of the world of meaning, have often been tried to be explained by the members of the religion they follow throughout history. Hermeneutics in the Christian world, and annotators and commentators in the Islamic world, have written works that sometimes explain some or all of the sacred texts they believe in, in order to be better understood by the public. It is seen that these meaning-making activities, which build their basic starting point on explanation and interpretation, often use similar methods and techniques. Theologian hermeneutics, who tried to explain the biblical texts, used the literal method for literal expressions and the allegorical method for figurative expressions, depending on the meaning of the text. Islamic commentators, on the other hand, have tried to examine the verses in the Holy Quran, sometimes from an external perspective and sometimes from an esoteric perspective, depending on their clarity and ambiguous nature. While explaining Mathnawi, which is described as an indicative commentary of the Quran, Mathnawi annotators divided the couplets into various layers according to the meaning they contain. It is obvious that this approach, which Mevlânâ describes as form and meaning in Mathnawi, was used by tators during the explanation. In this study, a commentary on Mathnawi from each century, starting from the 16th century until the 20th century, was selected and the connection of the commentaries on the first two couplets of Mathnawi with the interpretation techniques in theological hermeneutics was emphasized.

Keywords: Theological Hermeneutics, Annotations of Mathnawi, Interpretation, Sufism.

* Bu çalışma 17-20 Ekim 2023 tarihlerinde Ahmet Yesevi Üniversitesi tarafından düzenlenen "X. Uluslararası Türkoloji Kongresi" (Modern Türkoloji: Temel Paradigmalar ve Disiplinlerarasılık) nde sunulan bildirinin genişletilmiş halidir.

Giriş

Söz ve sözün insan hayatındaki mahiyeti göz ardı edilemeyecek derecede önemlidir. Sözün somut bir şekilde vücut bulduğu yazılı kaynaklar söz, cümle ve metin aracılığıyla teşekkül eden düşüncelerin kitlelere ulaşımını sağlamış ve yazıldığı çağdan sonra da muhatabı olan kişilerin ondan istifade etmesini temin etmiştir. Başta kutsal metinler olmak üzere bireysel ve toplumsal hayatı şekillendiren ve ona yön veren yapıtlar, hitap ettikleri kesimler tarafından birçok kez okunmuş ve tetkike tabi tutulmuştur. Okunan metnin daha iyi anlaşılması isteği, uygarlık tarihinde, açıklama ve yorumlamaya dair yeni bilim dallarının ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Batı kültüründe hermenötik, doğu kültüründe ise tefsir ve şerh, yazılı bir metnin ya da eserin açıklanma ve yorumlanmasına dair yapılan ilk çalışmalardır. Özellikle hermenöt ve şarihlerin üzerinde çalıştıkları ilk eserler, dinî bir hüviyet taşımaya rağmen ileriki zamanlarda kutsal olmayan metinlerin de hermenötik ve şerhin kapsamına alındığı görülür. Lügat anlamı itibarıyla açıklama ve yorumlama anlamları içeren hermenötik, tefsir ve şerh, ele aldıkları metinleri daha iyi anlattıkları veya yorumladıkları gerekçesiyle yazılırlar. Bilhassa yorumlama eksenli bir yaklaşım tarzı sergileyen hermenötiğin alegorik boyutu ile batını yorumlama üzerine kurulan tasavvufî ve edebî şerhler, esas aldıkları metinlerde yer alan sözcük, cümle ya da varsa hikâye örgülerinin mecazî ya da sembolik bir anlatımlarının da söz konusu olduğunu ortaya koymaktadır.

Sembolik anlatımın en yoğun olduğu dinî-tasavvufî metinlerden birisi de hiç kuşkusuz Mevlânâ'nın kaleme aldığı *Mesnevî-i Ma'nevî*'dir. Mevlânâ, *Mesnevî*'nin mukaddimesi ile konuyu işlediği esas metinde, yer yer eserini neden yazdığına dair bazı bilgilere yer verir. Buna göre *Mesnevî*'nin yazılmasının iki önemli sebebi vardır: Bunlardan ilki Mevlânâ'nın kendi ifadesiyle *Kur'ân-ı Kerîm*'i açıklamak; diğeri ise tarikat yoluna girmiş saliklerin doğru yolu bulmalarını sağlamaktır. Ahmed Eflâkî de Mevlânâ'nın biyografisini anlattığı *Menâkıbü'l-'Arifîn* eserinde *Mesnevî*'nin yazılma sebebi ile ilgili Hüsâmeddin Çelebi'nin aktardığı malumata dayanarak bu minvalde bilgiler verir. Tanrı kelamını açıklamak ve tasavvuf erbabına rehber olmak amacıyla yazılan *Mesnevî*'de kastedilen mananın anlatılması için genellikle sembolik bir anlatım tercih edilmiştir. Bu yüzden tasavvufî metinlerde sıkça görülen iç içe geçmiş anlam katmanlarına *Mesnevî*'de de rastlanır.

Teolojik hermenötiğin ruh ve beden, şerhin zahir ve batın, Mevlânâ'nın ise suret ve mana olarak nitelendirdiği bu çok boyutlu anlatımın tüm inceliklerini *Mesnevî*'de görmek mümkündür. *Mesnevî*'nin başta tarikat mensupları olmak üzere toplumsal tabakanın her kesimindeki insanlar tarafından anlaşılabilmesi için 15. yüzyılda Muînüddîn bin Mustafa'nın *Mesnevî-i Murâdiyye* adlı eseriyle başlayan bu gelenek, günümüzde hâlâ devam etmektedir. Büyük bir kısmı tarikat erbabı olan *Mesnevî* şarihlerinin ortak gayesi, bir yandan sufileri diğer yandan da halkı, *Mesnevî*'de yer alan mana denizinden istifade ettirmektir. Bu anlamda teolog hermenötlerin de İncil metinlerini yorumlarken benzer bir tavır takındıkları ve kapalı olduğuna

inandıkları kimi metinleri, ilerde bahsedeceğimiz literal ve alegorik yöntemle çözmeye çalıştıkları görülür. Şarih ve teolog hermenötlerin perdenin arkasında olduğuna inandıkları manayı açık ve anlaşılır hale getirme çabası, yorum biliminin farklı kültürlerle ait bu iki kolunun kimi noktalarda paralellikler arz etmesine sebebiyet vermiştir.

Bu çalışmada, teolojik hermenötiğin özellikle İskenderiye ekolü tarafından İncil metinlerine uygulanan alegorik ve literal yorumun *Mesnevî* şerhlerindeki yansımaları üzerinde durulacaktır. Çalışmada, alegorik yorumlamayı kutsal metinlerde sistematik olarak uygulayan Origen'in metodu esas alınacaktır. *Mesnevî* şerhlerinden ise 16. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar her bir yüzyıldan en kapsamlı bir adet *Mesnevî* şerhi¹ seçilmiştir. Çalışmanın hacim açısından belirli bir sınırı olduğu için alegorik açıdan en zengin beyitlerden olan *Mesnevî*'nin ilk iki beytinin şerhi değerlendirmeye tabi tutulacaktır. 16. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar farklı *Mesnevî* şerhlerinin seçilme sebebi ise aynı beyte yönelik yorumsal yaklaşımların tarihsel seyrini ortaya koymaktır. Çalışmada sırasıyla şerh, teolojik hermenötik, seçilen *Mesnevî* şerhlerinin ilk iki beyte dair izahları ve teolojik hermenötiğin alegorik yorumlama şekli hakkında bilgi verildikten sonra her iki yorum anlayışı arasındaki benzer yönler anlatılacaktır.

1. Kutsalı Anlamlandırma Çabası: Şerh ve Teolojik Hermenötik

Din ve edebiyat hitap ettikleri kitleler bakımından yüzyıllar boyunca birbirlerini beslemiş, insanlık tarihinin iki ortak değeridir. Aristo'nun ifadesiyle yalnız sözü kullanan ve bunu da düzyazı ya da nazım olarak yapan (nazımda da ya birçok ölçü karışık olarak ya da bir tek ölçü kullanılır) edebiyat, (Aristoteles, 1987, 2) çoğu kez bir iletişim aracı olarak sözlü veya yazılı dinsel argümanların taşıyıcısı olmuştur. Edebiyat özelinde sözcüklerin mana gücünü içselleştirerek insanların duygusal yönlerini tesir altına alan şiir, kendini bireyler vasıtasıyla toplumsal hayatın her alanına indirgemeye çalışan dinin bu yoldaki en önemli paydaşlarından biri olmuştur. Sözcüklerin ifade gücünden faydalanmaya çalışan din, onları kendi mefkûresi içerisinde yeniden dizayn etmeye çalışır. Dinî metinlerdeki simgeler şiirin içinde niteliklerini değiştirirler ama böyle bir değişiklik simgeleri anlamsızlaştırmak şöyle dursun onlara daha fazla anlam kazandırır (Andrews, 2001, 83). Dinin temel özne olduğu edebî metinlerde, sözcüklere esas anlamlarının yanı sıra farklı anlamların da yüklenerek onlara çok boyutlu bir esneklik kazandırıldığı görülür. Sözün anlamsal düzeydeki bu çok yönlü hali, şiiri iletişim aracı olarak kullanmaya çalışan müellife büyük imkânlar sağlar.

Kutsal metinlerin toplumsal hayat üzerindeki derin tesiri, izah ve yorumlamaya dair çeşitli kültürel faaliyetlerin ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. İslam dininde tefsir ve onun bir alt kolu olan te'vil, Kur'ân ayetlerini açıklama esasına dayanan ilk çalışmalardır. Tefsir, başta *Mesnevî*

¹ Bu *Mesnevî* şerhleri sırasıyla Mustafa Şem'i'nin, *Şerh-i Mesnevî* (16. yy.), Ankaravî İsmail Rusûhî'nin, *Mecmû'atü'l-Letâ'if* (17. yy.), İsmail Hakkı Bursevî'nin, *Rûhu'l-Mesnevî* (18. yy.), Murad Molla'nın, *Hülâsatü's-Şürûh* (19. yy.) ve Ahmed Avni Konuk'un, *Mesnevî-i Şerîf Şerhi* (20. yy.)'dir.

şerhleri olmak üzere dinî, tasavvufî ve edebî şerhlere modellik ettiği için burada özellikle metni anlamlandırma yönü ile ilgili kısa bir bilgi verilecektir. Bilindiği gibi Kur’ân ayetlerini genel anlamda açıklamak için tefsire, manası kapalı ve anlaşılması güç ayetler olarak tarif edilen müteşabih ayetler içinse yine tefsirin bir kolu olan te’vile başvurulmuştur. Firuzâbâdî ve Cürçânî, tefsirin herhangi bir ifadenin görünen (zahir) anlamı, te’vilin ise sözün arkasında kalan derin (batınî) anlamı için söz konusu olduğunu belirtir (Gündoğdu, 2000, 410). Yani bir bakıma tefsir, genel itibarıyla lafzî düzeyde manası belirgin olan ve herkesçe rahatlıkla anlaşılabilen -ki Kur’ân-ı Kerîm’in muhkem ayet olarak belirttiği ayetler, ayetleri izah ederken; anlaşılması güç ve belli bir bilgi birikim isteyen müteşabih ayetleri ise te’vil üstlenmiştir.

İbn Abbas ve İmam Gazâlî, Kur’an ayetlerinin anlaşılma sürecini açıklarken anlaşılması güç ayetlerin var olduğunu ve bu ayetleri anlamak için de Kur’ân’ı anlama hususunda dinde malumat sahibi kişilere ihtiyaç duyulduğunu belirtirler. Râgıb el-İsfehânî, tefsir kelimesinin te’vilden daha genel olduğunu, tefsirin daha çok lafızlarda, te’vilin ise daha çok manalarda kullanıldığını belirtir (İnam, 2001, 81-92). Tefsir ilminin öncüsü sayılan İbn Abbas da Kur’ân-ı Kerîm’in anlaşılma sürecini ifade ederken dört katmandan² bahseder. Bunlardan ilki Araplar’ın dil sayesinde anladıkları ayetler, ikincisi insanların anlamamasında mazur görülemeyeceği derecede açık olanlar, üçüncüsü Kur’ân’ı anlama hususunda derinleşen âlimlerin bilebileceği ayetler, dördüncüsü anlamını sadece Allah’ın bildiği ayetlerdir (Bırışık, 2011, 283). Görüleceği üzere Kur’ân-ı Kerîm’in daha iyi anlaşılmasına yönelik yapılan etkinlikler, ayetlerin gerçek ve mecazî oluşlarına göre farklı sahalara tahsis edilmiştir.

Mevlânâ gibi din âlimliğinin yanı sıra şairlik kudreti de olan bir mutasavvıfın *Mesnevî*’si aracılığıyla sözcüklerin sahip oldukları mana esnekliğinden hareket ederek eserine çok boyutlu bir anlatım kazandırdığını söylemek mümkündür. Mevlânâ, tasavvufî dünya görüşü içerisinde salikin seyr-i sülûk yolculuğunu insân-ı kâmil mertebesine taşımaya amaç edindiği en önemli eseri olan *Mesnevî*’de şiir sanatının bütün kudretinden yararlanmıştır. Bu tarz bir yöntem her ne kadar yer yer yanlış/eksik anlaşılmalara yol açsa da yine de duygu ve düşüncelerin doğrudan değil de örtük bir biçimde, daha doğrusu birtakım sembolik değerler üzerinden dile getirilmesi, anlatılanların daha ilgi çekici olmasına ve okuyucunun yaratıcı düşünmesine vesile olmaktadır (Demirel, 2012, 916). Gerek aldığı eğitim gerekse de doğduğu coğrafya itibarıyla Farsçanın bütün inceliklerini haiz olan Mevlânâ, aynı zamanda İbn Arabî gibi bir tasavvuf dehasının fikrî dünyasını ve Şeyh Feridüddin-i Attâr gibi bir sufi şairin şiirlerinde kullandığı alegorik yapıyı özümsemiş ve eserlerinde bunları başarılı bir şekilde kullanmıştır. Bu açıdan

² İbn Abbas’ın Kur’ân-ı Kerîm ayetlerinin anlaşılması hususunda yaptığı tasnifi İncil metinlerini yorumlayan hermenötler de yapmıştır. Örneğin Ortaçağ hermenötiğinde kutsal kitapların manevî anlamı ayrıca üç alt kategoriye ayrılmaktadır; alegorik anlam, ahlakî (ya da tropolojik) ve anagojik anlam (Jenarond, 2007, 61). Yine Reform hareketinin önde gelen temsilcisi Martin Luther, kutsal metinlerde kelime anlamı, alegorik anlam, ahlakî anlam ve yüksek anlam olarak dört çeşit anlam aramıştır (Toprak, 2013, 29).

İslam'ın mistik boyutu olarak adlandırılan tasavvufun düşünsel yönü İbn Arabî'de, edebî yönü Attâr'ın eserlerinde zirve noktasına ulaşmış; Mevlânâ ise tasavvuf düşüncesini şiirin potasında eriterek ifadeye estetik bir hüviyet kazandırmıştır. Nitekim divanındaki bir gazelde; "Attar ruhtu, Senâî onun iki gözü, bize gelince biz, Senâî ve Attar'ın ardından geldik" (İzbudak, 1995, Z) şeklindeki sembollerden örülü beyitleri bunu destekler mahiyettedir.

Mevlânâ'nın kendisi de şiirin sanatsal inceliklerinden ve sözcüklerin farklı anlamlara gelebilecek çok yönlü yapılarından faydalandığını *Mesnevî*'de yeri geldikçe belirtir. Çünkü şiir, dünyevî ve uhrevî imgeler, dinî ve dünyevî fikirler arasında yeni ilişkiler yaratmak için neredeyse sınırsız olanaklar sunar; yetenekli şair her iki düzeyin mükemmel bir etkileşimine ulaşabilir ve en dünyevî şiirin bile belirgin bir dinî tat taşımasını sağlayabilir (Schimmel, 1975, 288). Tasavvufta zahir ve batın olarak dile getirilen bu söylem, Mevlânâ'nın eserlerinde suret ve mana şeklinde izah edilmiştir. Hatta Mevlânâ, *Mesnevî*'nin farklı yerlerinde eserini tarif ederken ifadelerini yine gerçek, yani suret ve mecaz yani mana şeklinde iki yönlü aktarmıştır. Suret, yani gerçek anlamda, *Mesnevî*'nin hizmet gayesini mukaddimesinde şöyle belirtir:

"Ve bu güzel kitap gönüllerin şifası, sevinci arttırıcı, hüzünleri giderici ve Kur'ân-ı Kerîm'i açıklayıcıdır (Mevlânâ, 2000, 57). Ben bu parlak sözleri, yol gösterici incileri, zahitlerin yolunu, kulluk edenlerin bahçesini, lafzı az, manası çok garip ve nadir şeyleri içine alan..." Mevlânâ, 2000, 58-59).

Mana yani mecazî ifadeyle *Mesnevî*'nin tarifi şu şekilde yapılır:

"Ve bu Mesnevî kitabı, Mısır'ın Nil'i gibi sabırlılara su, Firavunun soyuna ve kâfirlere hasret ve ziyandır (Mevlânâ, 2000, 55-57). *Mesnevî*'miz vahdet dükkânıdır, orada birden başka ne görürsen puttur." (Mevlânâ, 1988, 123).

Mevlânâ'nın *Mesnevî*'yi tarif ederken kullanmış olduğu sembolik dil, kendisini tüm eser boyunca hissettirir. *Mesnevî*'deki aktörler ve burada kullanılan sembol ve imgeler neredeyse çok yönlüdür ve "birlik dükkânı" *Mesnevî*, on üçüncü yüzyılda bilinen akla gelebilecek hemen her mistik teoriyi içerir (Schimmel, 1975, 333). Öte yandan tasavvuf düşüncesini dolaylı yoldan aktarmaya çalışan bu imge ve simgelerin asıl görevi hakikati aktarmaktır. Nitekim Attâr, ünlü alegorik eseri *Mantıku't-Tayr*'ın en önemli hikâyelerinden olan Şeyh San'an bahsinden hemen sonra bu durumu şöyle özetler:

"O mecaz denizinden bir katreydi; yine geldi hakikat denizine gitti." (Attar, 2001, 127).

Mevlânâ, belagata dair mecaz, istiare ve teşbih gibi sanatlar ile yine temelinde benzetme gayesi olan alegori, sembolik anlatım ve metafor gibi kavramlardan hareketle şiirinin mana dünyasına çok boyutlu bir anlam kazandırmıştır. Bu yüzden görünenden ziyade ancak erbabının vakıf olabileceği mana dünyasının muhatabı tarafından anlaşılabilmesi için şerhler yazılmıştır. Sözlük anlamı itibarıyla "açıklama ve beyan etme" anlamlarına gelen şerh, anlaşılması güç olduğuna inanılan kimi eserlerin tamamı ya da

belirli bir kısmının bazen de tek bir metnin izahına dayalı faaliyetler bütünüdür. Şerh yapma ihtiyacının hissedildiği metinler “başta temel hadis ve fıkıh kitapları olmak üzere esmâ-i hüsnâ ve dua mecmuaları, akâidle ilgili eserler, hilye-i nebîler vb. çok sayıda telifâtın yanı sıra dil, gramer ve astronomi sahalarında yazılmış eserlerden meydana gelmektedir (Ceylan, 2000, 20). Peki, farklı alanlarda yazılmış birçok eserin şerh edilmesine, esas itibarıyla neden ihtiyaç duyulur? Kâtip Çelebi, biyografik çalışması olan *Keşfü’z-zünûn*’da bir eserin anlam yoğunluğundan dolayı anlaşılmasını, metnin anlaşıldığı gerekçesiyle ek bilgi verilmemesi ve lafzın mecazlı ve kinayeli bir şekilde kullanılması (Kâtip Çelebi, 1941, 35) sebebiyle şerh edildiğini belirtir.

Şerhler içerisinde özellikle dinî-tasavvufî eserlere yapılan şerhlerin farklı bir yeri vardır. Mutasavvıflar, tasavvuf düşüncesini genellikle şiirin mana kudretinden yararlanarak anlatmaya çalışırlar. Şiirin çoğu kez bir araç olarak kullanıldığı tasavvufî şiirde şair, kelimelerin kendisine açtığı mana ikliminin bütün imkânlarından istifade etmeye çalışır. Yani şair, bir bakıma mecaz, sembol, alegori gibi temeli benzetme esasına dayanan unsurları kullanarak kelime veyahut cümlelere birden fazla anlam kazandırır. Şairin sanatçı kabiliyeti ve belagat ilmine olan hâkimiyeti şiirlerinde kullandığı kelimelerle iki, hatta üç boyutlu bir düşünce katmanı oluşturmasına fırsat verir. Schimmel’in imge, Andrews’in simge ve Kâtip Çelebi’nin mecazlı ve kinayeli lafız olarak nitelendirdiği şiirlerdeki kullanım, aynı zamanda şerhe duyulan ihtiyaca da kapı aralamıştır. Tasavvufun edebiyat üzerinden anlatıldığı eserlerin şerhlerinde genellikle benzer bir yol izlenmektedir. Teolojik hermenötik gibi esasen kaynağını çeviri ve filolojiden alan şerh de, özellikle farklı dillerde yazılmış eserlerin izahında ciddi bir yabancı dil bilgisi birikimi ister. Şarih, öncelikle şerh edeceği eserin ana metnini küçük parçalara böler. Eser, manzum bir metinden oluşuyorsa kimi zaman art arda gelen beyitler halinde açıklanmış, kimi zaman da sadece aralarında anlam bağlantısı olan beyitler bir araya getirilerek şerh edilmiştir.

Evvela tercüme edilen, akabinde ise filolojik bir çözümmeden geçirilen metin, son tahlilde gizli olduğuna inanılan anlam dünyasının ifşası ile neticeye vardırırlar. Şarihler her ne kadar şerh ettikleri tasavvufî eserlerde, tercüme, sözcük ve cümlelerin gramer hususiyetleri, edebî sanatlar, atasözleri gibi lafzî anlatıma katkı sunacak izahlara yer verseler de asıl gayeleri, sembol ve remizlere dayalı, içerisinde hikmet barındıran batınî anlamı ortaya koymaktır. *Mesnevî* şerhlerinde ifadelerin zahirî anlatımlarından ziyade batınî unsurlara dayandırılarak verilmesinin temel sebeplerinden biri de hiç şüphesiz onun “işârî” ya da diğer bir isimle “tasavvufî” tefsir olmasından kaynaklanır. Mevlânâ, *Mesnevî*’yi Kur’ân’ın batın manalarını keşfeden, remîz ve işaretleri te’vil ve tahkik eden (keşşâfü’l-Kur’ân) bir kitap olarak da tanıtır (Ceyhan, 2011, 328). Bu yüzden *Mesnevî* şarihleri, özellikle net bir şekilde anlaşılmasını kimi tasavvufî ifadelerin çözümü için sık sık işârî tefsirlere ve tasavvufu anlatan kült eserlere müracaat etmişlerdir.³

³ *Mesnevî* şarihleri, işârî tefsirler içerisinde Sühreverdî’nin *Avârifü’l-Ma’ârif*, Kuşeyrî’nin *Letâifü’l-İşârât*, Kaşânî’nin *Te’vilâtü’l-Kur’ân*, Vâ’iz-i Kâşîfi’nin *Mevâhib-i Aliyye* Alusi’nin *Ruhu’l-Me’ânî* adlı

Kutsal metinlerin yorumlama ve izahını içeren diğer bir faaliyet alanı ise teolojik hermenötiktir. Sözcük anlamı itibarıyla Grekçe’de “ifade etme, açıklama ve tercüme etme” anlamlarına gelen “hermeneuien” fiilinden türemiştir. “Hermeneutik hermeneuien sanatı, yani bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açıklama sanatıdır. Teolojik hermeneutik ise kutsal yazıların doğru açıklanması sanatıdır.” (Gadamer, 1995, 11-12). Antik dönemde Yunan paganizminin önemli figürlerinden olan Hermes’in Tanrıların mesajlarını insanlara aktardığı yönündeki inanç, ilk hermenötik faaliyetler olarak bilinir. Hermenötik, ayrıca ilk çağ filozoflarından Aristo ve Platon’un doğrudan ya da dolaylı bir şekilde eserlerinde kullandıkları terimlerden biridir. Platon, hermeneutik kelimesini “kutsal olanın yorumcuları (hermeneut)” olarak şairlere ilişkin kullanırken Aristo ise hermeneutik üzerine hâlâ var olan ilk tezi yazmış ve bu tezde sözlü ve yazılı sözcüklerin nasıl olup da içsel düşüncelerin ifadesi olduğunu göstermiştir (Zimmermann, 2020, 13). Yunan toplumunda özellikle gençlerin ve yetişkinlerin eğitimleri için *İlyada* ve *Odysseia* adlı eserin alegorik açıdan yorumlanması, sonraki süreçte teolojik hermenötiğin yorum anlayışına önemli katkılar sağlamıştır.

Teolojik hermenötik, kutsal metinleri yorumlama esnasında genellikle alegorik ve gramatik (literal) yorumlamayı kullanmıştır. Alegorik yorum, metnin dışındaki yorumsal bir anahtarın yardımıyla bir metnin gizli anlamına ulaşmaya çalışırken, bir metnin gramatik yorumu, onun içindeki lengüistik araçları ve ilişkileri inceleyerek metnin anlamına erişmeye çalışır (Jeanrond, 2007, 44). Kutsal kitabı (eski ve yeni Ahit) yorumlayan Hıristiyan dinine mensup İskenderiye okulu, alegorik yorumlamayı kullanırken, Antakya okulu ise literal yorumu tercih etmiştir. Kutsal kitabı yorumsal anlamda kendi bakış açılarına göre açıklayan bu her iki Hıristiyan yorum ekolü, hiç şüphesiz hermenötik anlayışlarını Yahudi hermenötik geleneğine borçludur. Bu geleneğin en önemli temsilcisi ise Yahudi kutsal metinlerini yorumlayan İskenderiyeli Yahudi filozof Philo’dur. Kutsal kitap yorumcusu olarak Philo’nun temel varsayımı, kutsal yazıların tamamının ilahî olduğu ve neticede okuyucuya anlaşılabilir ya da ilahî kökenle bağdaşmaz gelen her şeyin sadece görünüşte öyle olduğu, gerçek anlamın daha derin bir düzeyde aranması gerektiği şeklindedir (Blackman, 1956, 83). Philo, Stoacılar⁴ alegorileştirmeyi “fiziksel” ve “etik” olmak üzere iki sınıfa ayırmayı öğrenmiştir (Grant, Tracy, 1984, 52). Kutsal metin yorumlamalarında ağırlıklı olarak alegorik yaklaşımı tercih eden Philo, literal yorumu da göz ardı etmemiş; özellikle literal anlamın yetersiz kaldığına inandığı kimi noktalarda alegorik anlama müracaat etmiştir. Philo, ayrıca kutsal metin çözümlerinde kendi yaklaşımının yanı sıra okuyucuya da belirli

eserlerine başvurmuşlardır. Tasavvuf ile ilgili bilgi veren kaynakların başında ise İbn Arabî’nin *Fütûhât-ı Mekkiyye*’si ile *Füsûsu’l-hikem*’i ve İmam Gazâlî’nin *İhyâu Ulûmu’d-dîn*’i gelmektedir. (Çınarcı, Botalıç, 2022, 45-68).

⁴ Stoacıların dış anlam ve iç anlam ikiliğinin geçmesi, hermenötik tarihinde bir dönüm noktasıdır. Teolojik hermenötik de bu ayrıma dayanır. Birbirinden farklı ve birbirini tamamlayan iki ayrı anlam kabul etmekle birlikte bir hermenötik teori geliştiremediler. Böyle bir teorinin ilk denemelerine alegori kavramına çok önemli yer veren Yahudi filozofu Philo’da rastlamaktayız (Özcan, 2000, 25).

misyonlar yüklemiştir. Philo'ya göre düşünen kişi, ilgi alanına giren nesnelere temaşa eder, ideaların harika güzelliğini bir aynada görür gibi kelimelerde görür; sembolleri keşfeder, metnin lafzından hareketle görülebilirin içinde görülemezini görebilir, kutsal kitabın en derin anlamını kavrayabilir (Özcan, 2000, 28). Ancak her şeyden önce unutulmamalıdır ki Philo'nun kutsal metin yorumlarına dair yaklaşımı apolojetiktir. Alegorik ve literal yaklaşımı beden ve ruh gibi gören Philo'nun⁵ bu algısı, anlamın soyut ve somut yönünü temsil etmesi bakımından Mevlânâ'nın suret ve mana imgesini hatırlatmaktadır.

Philo'dan sonra teolojik hermenötiğin özellikle Hıristiyan kutsal metinlerine uygulanmasındaki en önemli temsilcisi Origen'dir. Origen tüm teolojik anlayışını kutsal kitaba dayandıran ve bu amaçla asıl metni mümkün olduğunca doğru bir şekilde tespit etmek için büyük zahmetlere katlanan ve kendisini İbranicenin yanı sıra Yunanca bilgisiyile donatan kutsal kitap tefsircilerinden ilkidir (Blackman, 1956, 95). O, kendisinden önce Stoacılar tarafından aldığı alegorik yorumu kutsal metinlere uygulayan Philo'yu takip etti. Kutsal kitabın alegorik yorumlamasını etraflı bir şekilde anlattığı "*İlk İlkeler Üzerine (On First Principles)*" adlı yapıtının sonuncu kısmı olan dördüncü bölümü, tamamen kutsal yazıların yorumlanmasına ayırmıştır. Ünlü eseri *Against Celsus'ta* "O halde, bazılarının gösterdiği gibi, yasanın biri gerçek, diğeri ruhanî olmak üzere iki yönlü bir anlamı olduğunu kabul ediyoruz." (Origen 1994, 443) şeklindeki ifadesi metnin iki yönlü anlamsal boyutuna atıf niteliğindedir. Origen'in kutsal yazılar her türlü bitkinin ekili olduğu geniş bir tarla gibidir, önemli olan toprağın üstünde olan ve herkesin görebildiği değil, içinde saklı olan yani bilgelik hazineleridir (Blackman, 1956, 97), benzetmesi hermenötün kutsal yazılara sembolik açıdan yüklediği anlamı ortaya koymasına bakımından önemlidir.

Origen'i yorum bilim tarihinde öne çıkaran en önemli vasfı, antik Yunan'dan beri süregelen ve kutsal metinleri yorumlama esasına dayanan anlayışı sistematik bir şekilde kutsal metinlere uyarlamasıdır. Origen, Pavlus'un Tevrat'tan aldığı bir pasajın yorumuna dayanarak kutsal kitapta bir "bedensel" ya da gerçek anlam, bir "can" ya da ahlakî anlam ve bir de "ruhsal" ya da manevî-mistik anlam olduğu sonucuna varır (Grant, Tracy, 1984, 60). Bundan hareketle bir metne yüklenebilecek değişik anlamları tarihî, ahlakî (moral) ve mistik boyut olmak üzere üçe ayırır (Tarakçı, 2010, 200). Tarihî anlam, geçmişte zuhur eden çeşitli olayların görünen anlamını; ahlakî anlam, kutsal kitabın ön gördüğü ahlaksal davranış normlarının birey ve toplum hayatına uyarlanması; mistik anlam ise Kitab-ı Mukaddes'te verilen bilgilerin Hıristiyan inanç esaslarına göre yorumlanmasını ifade eder. Kendi yorumsal anlayışını çeşitli eserlerinde ortaya koyan Origen, akabinde kutsal kitapta yer alan birçok olayı bu yaklaşıma göre analiz eder. Origen, Hazreti Nuh'un gemi inşa etme hadisesini anlatırken geminin gerçekten yapılmış olmasını literal, Tanrı'nın emriyle kötü dünyadan uzaklaşan insanın

⁵ Philo'ya göre beden yani literal anlamın amacı Tanrısal sırları, alegorik anlamın amacı ise sözcüklerin fiziki yapısını aşan arkalarındaki üst anlamı ortaya çıkarmaktır.

hazırladığı bir kurtuluş gemisine benzetilmesine ahlakî, Mesih ve kilise ile ilişkilendirilmesine de ruhsal anlam demektedir (Wiles, 2008, 468).

2. Kutsalın Dolaylı İfşası: Kutsal Metinlerde Alegorik Anlatım

Mesnevî şerhlerinde kastettiği anlam itibarıyla şarihler tarafından üzerinde en çok durulan beyitler arasında *Mesnevî*'nin ilk iki beyti gelmektedir. “Dinle bu ney nasıl şikâyet ediyor, ayrılıkları nasıl anlatıyor. Beni kamışlıktan kestiklerinden beri feryadımdan erkek kadın herkes ağlayıp inledi” (Mevlânâ, 2000, 26) şeklinde tercüme edilen ilk iki beyit, Mevlânâ'nın sembolik dil aracılığıyla belirli sözcüklerin mecâzî anlamlarından istifade ederek tasavvuf düşüncesini anlatmaya çalıştığı beyitlerdendir. Beyitlerde anlatılan “Ney”⁶ metaforunun farklı bir versiyonunu Senâî'nin eserlerinde görmek mümkündür. Mutasavvıf şairler, özellikle vahdet-i vücûd nazariyesini anlatırken insanın aslî unsurundan koparak dünyaya gelişiyle bir gurbet hayatı yaşadığını çeşitli benzetmeler üzerinden anlatmaya çalışırlar.

İlk şerhten başlayarak isimlerini zikrettiğimiz şarihlerin lafızlardan hareketle beytin genel anlamına nasıl bir yorum getirdikleri ve bu yorumların benzer ve farklı yönlerinin neler olduklarını izah etmeye çalışalım. Şarihler nezdinde iki beyit içerisinde vuku bulan hadisenin temel açıklayıcıları “ney, neyistân, merd u zen, ve nâl”dir. Şarihler, tasavvufun temel ilkelerinden birisi olan ve İbn Arabî tarafından sistematik hale getirilen vahdet-i vücûd nazariyesine atıfta bulunarak anlam yükledikleri bu sözcükleri, birbirine yakın manalarda kullanmışlardır. Ancak bu sözcüklerin anlam sınırlarının izahında Mevlânâ'nın suret-mana şeklindeki yaklaşımının ciddi tesirleri görülür. 16. yüzyıl şarihlerinden Şemî, “ney”in beyitte sahip olduğu anlamı şöyle anlatır:

“Neyden murâd mürşid-i kamildür ki gerçi zahiren halkıla musâhabet idüp anı ve bunı hikâyet eyler.” (Dağlar, 2009, 218).

İkinci beyitte geçen “neyistân, merd u zen” sözcüklerinin anlam katmanlarını belirten şarih, akabinde sözcük odaklı mana parçalarından hareketle nasıl bir sonuç çıkarılması gerektiğine dair fikrini beyan eder.

“Neyistândan murâd mertebe-i ûlâ, mertebe-i sâniye, mertebe-i sâlise, mertebe-i râbi'a olmak rûşendür. ...Merd u zenden murâd halk olmak rûşendür ve merdden murâd akl ve zenden murâd nefis olmak ihtimâldür. Hâsıl-ı ma'nâ Mahbûb-ı ezeli vü vatan-ı aslînin firâkından ötüri nâle vü figân lazım idügin iş'ârdur.” (Dağlar, 2009, 219).

Şemî'nin “merd u zen” sözcük grubunun anlamına yönelik yaptığı en çarpıcı izahlardan biri, Molla Câmi'nin bu ifadeyi anlam bakımından bir adım daha öteye götürme beyitlerine yer vermesidir. Şemî'nin tasavvufî açıdan kadın ve erkeği yaratılışın bir parçası olarak gören ve onlara ilahî manalar yükleyen Molla Câmi'nin bu beyitlerini, kendisinden sonraki şarihler de beytin

⁶ Kamış hikâyesi Senâî'den alınmıştır. Hükümdarının sırrını söylemesi yasaklandığı için hastalanan bir padişah sırdaşından söz eder, hekim onu ıssız bir göl kenarına göndermiş, orada kalbinin sırrını dile getirmiş, sonraları gölün kıyısında büyüyen kamıştan bir ney yapılmış ve sır tüm dünyaya açıklanmış (Schimmel, 1975, 334).

izahında kullanmaya devam etmişlerdir. Şem’î’den hemen sonra 17. yüzyılda şerhini kaleme alan ve ulema arasında şerhinin muteber oluşundan dolayı “Hazreti Şarih” olarak adlandırılan diğer bir *Mesnevî* şarihi de İsmail Rusûhî-yi Ankaravî’dir. Ankaravî, ilk beytin izahına “bişnev” yani duymak fiilinin duyu organları içerisinde müstesna bir yeri olduğunu ve Fahreddin-i Râzî’nin tefsirine atıfta bulunarak kör peygamberlerin varlığına mukabil sağır peygamberlere tesadüf edilmediğini ve Mevlânâ’nın eserine bundan dolayı “bişnev” ile başladığını belirtir. Beytin öznesi konumundaki “ney”e ise birden fazla anlam yükleyen şarih, “ney”in sahip olduğu anlamları şöyle sıralar:

“Evvelâ sufi-i sâfî ve âşık-ı vâfidür ve mâ-sivâdan hâlî ve nefha-yı Hakk’ıla mâlî olan mürşid-i âlîden isti’âre ‘ibâret ola.” (Tanyıldız, 2010, 204). “Ve sâniyen neyden murâd kamış olduğu i’tibârıyla bilâ-isti’âre kalem-i zâhir murâd idile. ...sâlisen kalemden murâd ‘alâ-tarîki’l-isti’âre veliyy-i kâmilün ve mürşid-i fâzılun vücûdı ola. ...pes bu takdirce bi’şnev in neyün ma’nâsı Hazret-i Muhammed’den işit dimek olur.” (Tanyıldız, 2010, 207).

İkinci beyitte ise Ankaravî, ilk olarak “neyistân” sözcüğünü vahdet-i vücûd nazariyesini esas alarak “meratib-i vücud”un özellikle ilk merhalesi olan mertebe-i ehâdiyeti uzun uzadıya anlatır ve görüşlerinin ispatı için başta ayet ve hadisler olmak üzere, İbn Arabî, Şeyh Muhammed Şirin ve Mevlânâ’nın eserlerine müracaat eder.

“Bu beyt-i şerîfe neyistândan murâd mertebe-i ehâdiyyet⁷ olsa da kâbildür ve mertebe-i a’yân olmağa da şâmindür. Mertebe-i ehâdiyyet ol zât-ı hüccete dirler ki hakâyık u şu’ûnât-ı İlâhiyye Hazret-i Zât-ı Mukaddesden ve dahı ba’zısı ba’zısından mümtâz olmaya.”(Tanyıldız, 2010, 208) Hazret-i Mevlânâ⁸ bu mertebeye neyistân ta’bîr iderler ve a’yân u ervâhı neye teşbîh iderler.” (Tanyıldız, 2010, 206-207)

İkinci beytin diğer önemli unsurları olan “merd u zen” sözcüklerinin batınî anlamı hususunda Ankaravî, Molla Câmî’den farklı düşünmez. Buna göre erkek, varlığın işleyişinde fail olan Allah’ın isim ve sıfatları, kadın ise bu isim ve sıfatların tesirinde olan eşyanın hakikatleridir. Şarih, kadın ve erkeğin sembolize ettiği ifadeler hususunda Mevlânâ’nın yazdığı şiir üzerinden görüşlerini aktarır. Daha önce Şem’î’nin şerhinde kullandığı erkek için akıl, kadın için nefis ibarelerini, Ankaravî kaynağını Mevlânâ’nın başka bir şiirine dayandırarak aktarır.

18. yüzyılda birçok tasavvufî esere yazdığı şerhlerinin yanı sıra *Kur’ân-ı Kerîm’i Rûhu’l-Beyân* adlı yapıtıyla tasavvufî açıdan tefsir eden Bursevî İsmail Hakkı, devrin en önemli *Mesnevî* şarihlerindedir. Şerhinin genelinde şarih ve

⁷ Bilindiği gibi İbn Arabî, vücudun mertebelere göre ayrımını ikili, üçlü, beşli ya da yedili tasnife göre düzenlemiştir. En çok kullanılan yedili tasnifin mertebeleri, lâtaayyün, taayün-i evvel, taayün-i sâni, mertebe-i ervâh, mertebe-i misâl, mertebe-i şehâdet ve mertebe-i insandır (Kılıç, 1999, 501).

⁸ Ankaravî, kendi ifadesiyle insanın sulb-ı semâdan batn-ı arza yani yokluktan varlığa olan yolculuğunu Mevlânâ’nın bir şiiriyle izah etmiştir. Mevlânâ’ya göre insanın varlık âlemine yolculuğu cansızlar ülkesiyle başlar daha sonra bitki âlemine oradan da hayvan âlemine intikal eder. Son raddede ise Rabb’i onu hayvanlıktan insanlık tarafına çeker.

müfessir kimliğinin belirgin izleri bulunur. Bu tutum elbette din ve tasavvuf hususundaki bilgi birikimine olan güveninden kaynaklanmaktadır. Bursevî, ilk beytin izahına kendisinden önceki şarihlerden farklı olarak “ney” sözcüğünün lügatî anlamına dair açıklama yaparak başlar. Ancak her iki beyte dair yaptığı anlamsal izahlar, Şem’î ve İsmail Rusûhî’nin şerhleri paralelindedir.⁹

“Ney kamış ve mizmâr-ı ma’rûfdur, ney-zen ve nây-zen anı darb u nefh idendir.” (Güleç, 2002, 3) “...ney temsil tarîkiyle zikir olunmuştur. Murâd vücûd-ı insanîdir ki zarûrî bu âlem-i gurbete düşmüş ve mertebe-i ehâdiyyetden tedrîcle nüzûl eylemiş ve nâçâr yine vatanına rücû’u lazım gelmiştir.” (Güleç, 2002, 10)

19. yüzyıla gelindiğinde devrin Nakşî şarihlerinden Murad Molla, *Hülâsatü’ş-Şürûh* adlı *Mesnevî*’nin tüm ciltlerini kapsayan şerhiyle karşımıza çıkmaktadır. Eserin ismindeki “Hülâsa” sözcüğünden de anlaşılacağı üzere beytlere dair yapılan şerhlerin ayrıntılarına inilmez, sadece genel itibarıyla kastettikleri anlam üzerinde durulur. Şarih, ilk beytin ilk sözcüğü olan “bişnev”e atıfta bulunarak ona hikmetimiz bir anlam yüklemektedir. Önceki şerhlerde olduğu gibi “ney” den kastın insân-ı kâmil olduğunu belirten şarih, bunu istiare sanatı üzerinden anlatmaktadır. Yine öteki şerhlerde görülmeyen ney-insân-ı kâmil ile neyzen-Hakk sözcükleri arasındaki benzerlik ilişkisini bir hadis ve kelâm-ı kibarla izah etmektedir.

“Ney, lügatde kamışa dirler; sonra galebe-i isti’mâl ile beyne’n-nâs müte’ârif olan nâyda isti’mâl olunmuştur. Bu makâmda nâydan murâd, isti’âre-i musarraha tarîkiyle insân-ı kâmil dimekdir. İnsân-ı kâmil müşebbehdür ve nây, müşebbehün-bihdür. ...Ve yine neyden zâhir olan sadâ neyzenin nefesindendir ve nây bir vechle nây-zene muhâlefet itmez.” (Öksüz, 2008, 102)

Murad Molla, ikinci beytin izahına Ankaravî ve Bursevî’den farklı bir yorumlama getirmez. “Neyistân”dan kastın mertebe-i ehâdiyyet olduğunu ifade eden Murad Molla, daha sonra meratib-i vücudun kısımları hakkında bilgi verir. 20. yüzyıl şarihlerinden Ahmed Avni Konuk, kaleme aldığı *Mesnevî* şerhinde kendisinden önceki şarihlerden farklı olarak insân-ı kâmile dair yorumunu bir adım daha öteye taşıyarak kastın Mevlânâ olduğunu ileri sürer ve insân-ı kâmil ile “ney” arasındaki benzerliklerden bahseder. Tabi “ney”in özellikle insanların duygusal dünyasına hitap eden acı sesine atıfta bulunarak kelimenin zahirî yönünü de aktarır.

“Hz. Pîr: “Bu neyi dinle” ta’biriyle kendi vücûd-ı şerîflerine işâret buyururlar. Zîrâ neyin içi boş olup üfleyen kimsenin nefesi ondan ses çıkarır. İnsân-ı kâmilin vücûdu da “ney”e benzer. Ney ta’biriyle zâhirî “ney”e de işâret buyrulmak câizdir. Zîrâ “ney”in sesi her sazın sesinden daha muhrık olup

⁹ Özellikle Bursevî ve Ankaravî, yoğun tasavvufî birikimlerini bu kavramlar üzerinden misaller vererek uzun uzadıya aktarırlar. Hatta bir noktadan sonra ana metni bir tarafa bırakıp düşüncelerini desteklemek amacıyla referans aldıkları şiir ya da mensur metinleri şerh ederler.

dinleyenlerin kalplerine rikkat verir ve ehl-i aşkı vecde getirir.” (Konuk, 2011, 71).

Şarihlerin akıl ve nefis olarak niteledikleri merd u zen ifadeleri Avni Konuk’un şerhinde biraz daha somut bir hüviyete kavuşur. Konuk da yine şarihlerin mutabık oldukları akıl ve nefis sözcüklerinden hareketle merdin nefisine yenilmeyen kâmil ve ârif, kadının ise nefisine mağlup ve kibirli kişi olduğunu ileri sürer. Yine nâle ile ilgili de farklı bir yorum yapan Konuk’a göre nâle, insân-ı kâmil yani Mevlânâ’nın arif ve cahil insanlara anlattığı bilgi ve hakikate dair sözlerdir (Konuk, 2011, 73).

Mesnevî üzerine yapılan bu beş şerhten hareketle “ney, neyistân, merd u zen, nâl” sözcüklerinin şarihler tarafından zahirî ve batınî anlamda nasıl yorumlandığı ile ilgili genel bir bilgi verilmiştir. *Mesnevî* şarihlerinin sözcüğü yorumlama tarzı ile teolojik hermenötiğin metni izah şekli arasındaki mukayeseyi yapabilmek adına hem alegorik yorumlama hem de Origen’in bu yorumlama tarzını metinlerde nasıl kullandığına dair bilgi verilmesi elzemdir. Kutsal metinlerin izahı söz konusu olduğunda onu anlama çabası, her ne kadar farklı inanç yapılarında neşv ü nema bulsa da şerh ve teolojik hermenötik olarak adlandırabileceğimiz kimi zaman izah, kimi zaman da yorumlama esasına dayanan faaliyetlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Ele alınan metnin hem lafzî hem de mana itibarıyla karmaşık bir yapıya sahip olması bu yorumlama faaliyetlerinin çeşitli metotlar geliştirmesine sebep olmuştur. Teolojik hermenötiğin en önemli temsilcilerinden birisi olan Origen de Philo’dan sonra teolojik hermenötiğe belirli bir sistematik kazandıran önemli bir hermenötdür. Origen, nazariyede metinsel anlamı, literal, ahlakî ve manevî olmak üzere üç gruba ayırdı (Jeanrond, 2007, 53). Bunlardan ahlakî ve manevî yorumlamanın ana başlığını ise alegorik yorum oluşturmaktadır.

Teolojik hermenötiğin en önemli yorumlama biçimlerinden ve bizim de *Mesnevî* şarihlerinin şerhlerinde izlerini arayacağımız bu yöntem, alegorik yaklaşımdır. Grekçe alla-egorein sözcüğünden türeyen alegori, bir şeyi söyleyerek başka bir şeyi kast etme anlamına gelmektedir. Greklerin Homer ve kutsal metinleri yorumlamak amacıyla kullandıkları alegorik yorumlamayı Philo, aynı şekilde Yahudi kutsal metinlerine tatbik etmiştir. Kendisi, yöntemini, “altta yatan anlam” olarak tarif etmiştir ve bu tarif, Yunanlıların Homer’i yorumlarken bulmaya çalıştıkları felsefi anlamı tarif etmek için kullandığı tanımla aynıdır (Tarakçı, 2010, 186). Hıristiyanlıkta ise alegori ifadesini kullanan ilk kişi Pavlus’tur. Pavlus’tan sonra Hıristiyan ilahiyatında sırasıyla Justin Martry ve kilise rahiplerinden İskenderiyeli Clement, alegorik yorumu kutsal metinlere uyarlayan isimlerdir. Elbette alegorik yorumlamanın yazınsal düzeyde teorisini sistematize eden kişi, İskenderiye okulu temsilcilerinden Origen’dir

Origen, alegorik yorumlamayı “İlk İlkeler” adlı kitabında şöyle tarif eder: Nasıl ki insan, yaratılış itibarıyla beden, nefis ve ruh olmak üzere üç boyutlu bir varlık ise kutsal metinler de içerdikleri mana bakımından üç katmana sahiptirler (Origen, 1994, 258-259). Yani en basit düzeyde literal anlamı beden, ahlakî anlamı nefis, manevî anlamı ruh temsil etmektedir.

Origen'e göre Kitab-ı Mukaddes'in literal anlamı, metnin zahirî yorumuna işaret eder ve metnin tarihsel olaylara işaret ettiği bazı durumlarda literal anlam kesindir (Şahin, 2018, 71). Origen, kutsal metinlerin bir kısmında literal anlam olduğunu ancak hemen hemen hepsinde manevî yorumun sözcüklerin arkasına gizlendiğini belirtmektedir. Bundan dolayı literal anlamın bazı durumlarda metni çözümlmek için tek başına yeterli olmadığına atıfta bulunur. Bu yüzden kutsal metinlerde akla ve mantığa uymayan literal anlatımın alegorik manayla çözümlenmesi gerektiği akla getirilmelidir. Yani bir bakıma Origen, her kutsal metnin anlamlandırılma sürecinde anlam katmanlarının (literal-ahlakî-manevî) tamamından söz edileceği gibi sadece bir tanesine de (ki o manevî anlamdır) uyarlanabileceğini belirtir. Origen, kendi yorum anlayışına dair bu üç kategoriyi Tevrat'ta "Sayılar Kitabı"nda geçen "Ey Yakup soyu çadırların, ey İsrail konutların ne güzel" (Kitab-ı Mukaddes, 2012, 197) şeklindeki ifadeyi şöyle yorumlar:

"Origen, bu ev ve çadırların tarihin bir döneminde var olduğundan şüphe etmez. Ancak kelimelerin zahirî anlamlarının ötesine geçilirse, gelişmiş ve sağlam binalar olan Yakup'un evlerinin, mükemmelliği temsil ettiği düşünülebilir. İsrail'in çadırları ise mükemmelliğe giden yolda bilgidaki aşamalı artışı sembolize etmektedir. Bu temsili anlamların dışında Yakup'un çadırlarının ise peygamberleri veya seçilmişlerin ruhlarını ifade ettiği de söylenebilir." (Tarakçı, 2010, 202)

Origen'in diğer bir Kitab-ı Mukaddes yorumu da yine "Sayılar Kitabı"nda geçen Musa ile kız kardeşi Meryem arasında yaşanan olaya (Kutsal Kitap, 2012, 179) dairdir.

"Meryem, Kûşlu bir kadınla evlenmesinden dolayı Musa'yı yermiş; bundan dolayı Tanrı tarafından cezalandırılarak deri hastalığına yakalanmıştır. Origen, kutsal metnin yazarının anlattığı bu olayın tarihsel olarak anlatıldığı şekliyle gerçekleştiğinin kabul edilmesi gerektiğini belirtmektedir. Fakat ona göre ahlakî anlamda deri hastalığı bir kişinin kardeşi aleyhinde konuşmasına Tanrı'nın duyduğu kızgınlığın ve kardeşlik müessesine karşı işlenen suçlara yönelik nefretini dile getirmektedir. Metnin manevî anlamı ise Yahudilerin Musa'ya karşı gelerek onu iyi bir şekilde dinlemedikleri için İsa Mesih'in gelişi ile ilgili söylediklerini anlamamışlardır." (Şahin, 2018, 83).

Origen'in yukarıdaki metinler esas alınarak yorumsal anlamda nasıl bir yaklaşım sergilediğine dair şöyle bir genel değerlendirmede bulunulabilir: Metinler, Origen'e göre yorum anlayışının üç katmanına da sahiptirler. İlk metinde geçen "çadır ve ev", ikinci metinde geçen "deri hastalığı", Origen'in yorumlayıp anlamsal tabakalara indirgediği sözcüklerdir. Buna göre Yakub'a ait "çadır" ve İsrail'e ait "evler" ile Musa'nın kardeşi Meryem'in yakalandığı "deri hastalığı", tarihte varlığı mümkün durumlardır. Zaten Origen'in bakış açısına göre herhangi bir hadisenin tarihte zuhur etmesi ona literal yani zahirî bir mana katar. Dolayısıyla "çadır ve ev" in insanların ikamet ettikleri bir yer, "deri hastalığı"nın ise ciltte görülen bir hastalık şeklinde ilk etapta gerçek anlamlarıyla anlaşılması gerekmektedir. Sözcüklerin ikinci katmanı olan

ahlakî yorum açısından ise “ev” mükemmellik, “çadır” mükemmelliğe giden yoldaki aşamalı bilgi artışı, “deri hastalığı” ise kardeşi aleyhinde konuşan birine kızan Tanrı’nın verdiği cezayı simgelemektedir. Ahlakî yorumlamanın esas temelini genellikle etik ilkeler oluşturur. Bu sayede kutsal kitabın ahlakî yorumunu okuyan insanların da bu ilkeleri hayatlarına uyarlamaları beklenir. Manevî ya da mistik yoruma göre ise “çadırlar” peygamberlerin ve seçkin kişilerin ruhlarını temsil etmektedir. İkinci metinde sözcükten ziyade metnin tamamına ait manevî mesaj aktarılmış ve Yahudilerin Musa’yı dinlemedikleri için Mesih’in gelişi ile ilgili söylediklerini anlamadıkları şeklinde bir yorum yapılmıştır.

Birer izah ve yorumlama faaliyeti olan teolojik hermenötik ve şerh, daha önce de ifade edildiği gibi sözcüklerin açıklanma ve yorumlanmasında özellikle teknik açıdan benzer yaklaşımlar sergiler. Bu iki izah metodunun çok katmanlı sözcükler üzerinden anlam çözümlemesi yaparken kullandıkları temel enstrüman benzetmedir. Teolojik hermenötik, bu işlemi alegori olarak adlandırırken, şerh ise mecaz, teşbih ve istiare gibi edebî sanatlarla ifade etmektedir.¹⁰ Ancak şunu belirtmek gerekir ki teolojik hermenötikte metni yorumlamak için kullanılan alegorinin *Mesnevî* şerhlerindeki karşılığı mecaz ve teşbihtir. “Bir şeyi söylerken başka bir şey kastetmek” anlamındaki alegori ile mecaz, sembol ve istiare arasında bir ortaklık olduğunu bilmekle beraber alegoriyi bir anlatım tekniği ve türü olması sebebiyle diğerlerinden ayırmak gerekir (Yılmaz, 2019, 224). Çünkü alegori, yapıtın tamamı ile ilgilenirken mecaz, istiare ve teşbih gibi benzetme ögesine dayalı edebî sanatlar, genellikle sözcükler üzerinde durur. Mecaz, alegorinin bir parçası olabilir, ancak sonuç olarak ilki kelimeyle ilgiliyken diğerinin tüm metni ilgilendirme özelliğine sahip olması gibi hususlarda birbirlerinden ayrılırlar (Açıl, 2013, 93-97). Alegori kelimesi Türkçede genellikle mecaz ile karşılansa da Greklerin yanı sıra Yahudi ve Hıristiyan kutsal kitap yorumcuları bu kelimeyi mecaza ek olarak batınî anlamı da içine alacak şekilde kullanmışlardır (Tarakçı, 2010, 184).

Mesnevî’nin ilk iki beyti üzerine farklı yüzyıllarda yapılmış bu beş şerhe bakıldığında zaman, şarihlerin özellikle bazı sözcükleri kavramsal açıdan lügat anlamlarının dışına çıkararak onlara ıstılahî (tasavvuf-din) bir hüviyet kazandırdıkları görülür. Her şarihin sözcüklere verdiği batınî anlamın hareket noktasını tasavvuf oluşturmaktadır. Şarihlerin kimi zaman gerçek kimi zaman da mecaz anlamda kullandıkları bu söz ve ifadeler, teolojik hermenötüğün¹¹ hem literal hem de alegorik yorumlama anlayışına benzer bir nitelik taşımaktadır. *Mesnevî* şarihleri, şerhlerinde herkesçe anlaşılan anlama zahirî, görünenin dışında ikinci hatta üçüncü anlama da batınî anlam demişlerdir. Bu iki mana çözümleme metodunu eşleştirdiğimizde teknik olarak zahirî anlamı literal, batınî anlamı ise alegorik yorumun ahlakî ve manevî (mistik) yorumlama

¹⁰ Murad Molla, şerhinde “ney”in insân-ı kâmile benzetildiği hususunda bilgi verirken bir noktadan sonra istiarenin unsurlarından olan müşebbeh ve müşebbehün-bih ile ilgili bilgi vermeye başlar.

¹¹ Origen’in tarif ettiği yorumlama tarzının ilk katmanı olan literal anlamla tarihsel gerçeklik, ahlakî anlamla etik kurallar, manevî anlamla din (Hıristiyanlık) kastedilir.

anlayışları kapsamaktadır. Şimdi teolojik hermenötik ile *Mesnevî* şerhlerinin metni, sözcük ve cümle düzeyinde yorumlarken takındıkları ortak tavrı örnekler üzerinden açıklamaya çalışalım.

Origen'in kutsal metinlerin yorumlanmasına dair uyguladığı ilk metot Pavlus ve Philo'nun beden, kendisinin ise gerçek veya tarihsel anlam dediği literal anlamdır. Literal yorum, metinde görünen açık anlamı ve tarihsel olarak ifade ettiği manayı esas almak suretiyle yapılan yorumu ifade etmektedir (Şahin, 2018, 73). İlahî bilgilerin saklandığı kaba ve cilasız kaplar olarak tarif edilen literal anlam, kutsal kitabın bedeni olarak görülür. Origen'e göre zahirî yoruma işaret eden literal anlam, kutsal kitabın her metninde olmayabilir. Ancak şunu unutmamak gerekir ki Origen'in literal yaklaşımının temelinde geçmişte yaşanmış olma şartı yani tarihsel gerçeklik yatmaktadır. Özellikle Tevrat'ın bazı bölümlerinde geçen "Başlangıçta Tanrı'nın yeri ve göğü yaratması"¹², Süleyman'ın mabedini inşa etmesi¹³ veya İbrahim'in Hevron'da bir mağaraya gömülmesi¹⁴ hadiseleri tarihte gerçekleştikleri için literal nitelik taşırlar. Origen'e göre kutsal metinlerin bir kısmı literal anlam taşımaya rağmen tamamı manevî anlam taşır (Origen, 1994, 260). Yorumlama metodunu anlaşılması güç metinler için kullanan Origen, herkes tarafından rahatça anlaşılabilir yani literal mana düzeyinde bulunan metinleri açıklama ihtiyacı hissetmez. Origen'in yorumlama tekniğinde yer alan üçlü katmandan ilki olan literal anlam, sıradan insanlar içindir.¹⁵

Mesnevî şerhlerinin içeriklerine bakıldığında şarihlerin her ne kadar Origen gibi zahirî ifadelerin açıklanmasına lüzum olmadığı ile ilgili bir ifadeye rastlanmasa da yaptıkları uygulamaların buna dönük olduğu söylenebilir. Nitekim başta Şem'î olmak üzere şarihlerin kimi beyitleri şerh etmeden sadece tercüme ettikleri görülür. Bu yaklaşım bir anlamda o beytin zahirî anlamla sınırlandırıldığını ve batını bir izaha ihtiyaç duyulmadığı için şerh edilmediğini akla getirmektedir. Şarihlerin şerhlerinde zahirî anlamı ifade etme tarzları genellikle iki şekildedir. Bunlardan ilki sözcüğün lügat anlamı, ikincisi ise halk arasında yaygın olarak bilinen şekline yapılan atıftır. Bursevî ve Murad Molla, "ney" hakkında bilgi verirken lügatteki anlamına binaen "Ney kamış ve mizmâr-ı ma'rûfdur" (Güleç, 2002, 20) "Ney lügatte kamışa dirler." (Öksüz, 2008, 102) şeklinde zahirî açıklamalar yaparlar. Avni Konuk ise "ney"nin beyitteki zahirî anlam sınırlarını biraz daha genişletir ve "Ney ta'bîriyle zâhirî neye de işâret buyrulmak câizdir. Zîrâ "ney"nin sesi her sazın sesinden daha muhrık olup dinleyenlerin kalplerine rikkat verir ve ehl-i aşkı vecde getirir." (Konuk, 2011, 71) demektedir. İlk beytin faili olan "ney" dışında ikinci beyitte

¹² Yaratılış, 1:1

¹³ Tekvin, 25:9

¹⁴ Tarihler, 2:5

¹⁵ Origen, kutsal kitabın anlaşılma sürecini tarif ederken muhatapları belirli bir sınıflandırmaya tabi tutar. Kitab-ı Mukaddes'in bedeni hükmündeki birincil anlam sıradan insanları, eğitmek içindir. Kitab-ı Mukaddes'in ruhu, daha ileri seviyedekilere; gelecekte olacak güzel şeylerin habercisi olan canı da mükemmelliğe erişmiş olanlara hitap eder (Origen, 1994, 306).

geçen “merd u zen” sözcük grubunun zahirî anlamı Şem’î tarafından verilir. Şem’î’ye göre “Merd u zenden halk olmak rûşendür” (Dağlar, 2009, 219).

Beyitlerde geçen zahirî sözcüklerin anlam aktarımındaki temel belirleyicisi, hedef kitlenin sözcüklere dair malumatıdır. Diğer taraftan sözcüklerin kastettiği ilk anlam olması ve herkes tarafından aynı şekilde anlaşılması sebebiyle şarihlerin zahirî anlam dedikleri bu ifadelerin teolojik hermenötikteki karşılığı literal ya da lafzî manadır. Çünkü her iki izah unsurunun manasal düzeyde bu tarz ifadelerle yükledikleri esas misyon, akla gelen ilk anlamlarıdır. Öte yandan teolojik hermenötiğin bir kolu olan literal anlam, çıkış noktasını tarihsel gerçekliğe dayandırırken *Mesnevî* şarihleri bunu lügat veya halk arasında bilinen genel manayla ifade ederler.

Origen’in kutsal metinlerin izahına dayalı yorumsal anlayışının ikinci katmanını ahlakî anlam oluşturmaktadır. Alegorik yorumlamanın bir kolu olan ahlakî anlam, aslında temelleri antik Yunan düşünce tarihinde zuhur etmiş olan Pagan kutsal metinleri ile Homeros’a ait sözlerin gençleri ve yetişkinleri yetiştirme gayesi güden pedagojik anlayışa dayanır. Bu anlayışın en önemli temsilcisi kendini eserleriyle toplumu eğitmeye adanmış olan Homeros’tur. Homeros’u sadece edebiyatçı olarak görmek mümkün değildi, ona göre edebî eğitim kendi içinde bir amaç değil araçtı, amaç da halkı eğitmektir (Blackman, 1956, 77). Alegorik yorumlamayı Stoacılar ve Philo’dan alan Origen de kutsal kitabın şekillendirdiği ahlakî değerleri yorumlarında sık sık kullandı. Manevî gelişimin bu basamağında bireyin ruhu, onu hedefine ulaştırmaktan alıkoyan geçici arzulara ve duygulara meylinin yanı sıra kendisinin gerçek İlahî tabiatını da fark eder (Şahin, 2018, 80). Benzetme ögesine dayanan bu yorumsal anlayışın Origen’e göre hedef kitlesi daha ileri seviyedeki insanlardır. Ahlakî anlam, Origen’in yorumlamalarında “hikmet” kavramıyla ilintili olarak “akıl, nefsin terbiyesi, adalet, bilginin değeri, dedikodunun zararı” gibi bireyi ve toplumsal hayatı düzenleyen etik değerler üzerine kuruludur. *Mesnevî*’nin hem kendisi hem de onu şerh eden şarihlerin ortak amaçlarından birisi de okuyucuyu din ve tasavvuf eksenli bir nasihatler silsilesinden hareketle doğru yola iletme. Çünkü Mevlânâ’nın *Mesnevî*’de özellikle temsili hikâyeler yoluyla aktarmaya çalıştığı iki mesajdan biri tasavvuf sistematığının öğeleri ikincisi ise yine dinin şekillendirdiği ahlakî değerlerin aktarımıdır.

Mesnevî şerhlerinde şarihler, özellikle ikinci beyitteki “merd u zen” sözcük grubundan hareketle din ve tasavvufun en önemli iki konusu olan akıl ve nefis ile ilgili yorumlar yapmışlardır. İslam inancında insan; ruh, kalp, akıl, nefis, beden, duygu, güdüler vs. unsurlardan müteşekkil bir varlık olarak ele alınır. Nefis, genellikle insanın süfli ve kötülüğe yatkın yönünü; ruh, kalp ve akıl ise ulvî tarafını oluşturur (Beken, 2022, 23). Mutasavvıflar da varlığın sınırlarını idrak hususu dışında akli iyi, nefsi ise kötü olarak nitelendirirler. Yani bir anlamda insanın hayatında başına gelebilecek müspet durumların müsebbibi akıl, menfî durumlara sebep olan da nefistir. İnsanoğlunun bu iki unsura olan tabiiyeti aynı zamanda toplum içerisindeki ahlakî vasıflarına da yön verir. İlk şarihlerden olan Şem’î “Merdden murâd akıl ve zenden murâd nefis olmak ihtimâldür.” (Dağlar, 2009, 219) derken Ankaravî, Şem’î’nin bu

yorumunun doğruluğunu Mevlânâ'nın bu minvalde yazılmış bir şiirinden alıntı yaparak ispat etmeye çalışır: “Akla düşen bu erkek ve kadın hikâyesini nefsinle aklının bir misali olarak bil. Bu kadın ve erkek nefisle akıldır. İyi olana da kötü olana da mutlaka gereklidir.” (Tanyıldız, 2010, 213). Avni Konuk ise “merd u zen” ifadelerini biraz daha somutlaştırmak amacıyla onlara çeşitli sıfatlar atfedip kişilere indirger. Tabi erkek ârif ve kâmil kişileri, kadın ise hazlarına yenilmiş enaniyet sahibi kişileri simgeler.¹⁶ “Erkekten murâd hazz-ı nefsânîsine mağlûb olmayan ârif ve kâmil şahıslar ve kadından murâd dahî nefsânî hazlarıyla ve enâniyeti ile meşgûl nâkıs ve câhil şahıslardır.” (Konuk, 2011, 73). Neticede şarihler, merd ve zen sözcükleri üzerinden toplumsal hayatın etik anlayışını şekillendiren akıl ve nefse dair bilgiler vermektedir. Diğer taraftan Origen ve *Mesnevî* şarihleri, ahlakî anlamı aktarmak hususunda sözcük temelli bir anlayış benimsemişlerdir.

Manevî ya da diğer ismiyle mistik anlam, Origen'in yorumsal katmanının üçüncü tabakasında bulunmaktadır. Manevî anlam da ahlakî anlam gibi benzetme üzerinden aktarılır ve Origen'in ifadesiyle manevî anlamın hedefi mükemmelliğe erişmiş insanlardır. Origen'e göre kutsal metinlerin bir kısmında literal ve ahlakî anlam bulunmasına rağmen tamamında manevî anlam vardır. İlahî metinlerin tamamında sıradan okuyucuların anlayamayacağı gerçek sözcükler üzerinden gizlenen bir anlam mevcuttur. Blackman'a göre bu gizli anlamlar, daha yetenekli araştırmacıları sınav işkencesine alıştırmak için bazı yerlerde anlatıya kasıtlı olarak zorluklar hatta imkânsızlıklar eklenmiştir; çünkü yalnızca Tanrı'ya layık bir zihin bu gizemlere nüfuz edebilir (Blackman, 1956, 98). Bedensel ya da literal anlam, insanı hedefe sadece kısmen götürür, ruh anlamı ise onu yüce gerçeğin hedefine vardırır (Blackman, 1956, 96). Origen'in manevî anlamının temelinde Hz. İsa, Hıristiyanlık ve kilise vardır. Yani yorum yapılan her sözcük ya da hadisenin kastettiği temel anlam İsa, Hıristiyanlık ve kiliseye dayandırılır.

Görüldüğü üzere Origen'in manevî anlama dair yorumlamalarının ana argümanı Hıristiyanlık dinidir. *Mesnevî* şarihlerinin de *Mesnevî*'nin ilk iki beytini şerh ettikleri zaman birçok sözcük ve sözcük grubuna tasavvufî ve dinî anlamlar yükledikleri gözden kaçmaz. Dinî ve kültürel manada birbirinden farklı bu iki izah ve yorumlama anlayışının en belirgin benzerliği organik bağ kurdukları metinleri bir şekilde (sözcük, cümle ya da hadise ekseninde) kendi inanç esaslarıyla ilişkilendirme gayretidir. Bu girişim teolojik hermenötikte manevî anlam, *Mesnevî* şerhlerinde ise batınî anlam şeklinde vücut bulmuştur. *Mesnevî* şarihleri Origen'in manevî anlam olarak nitelediği, yani yorumlanan metnin bir şekilde çeşitli öğeler üzerinden inanılan değerlerle ilintilendiği batınî yorumlamayı şerhlerinde sıkça kullanmışlardır. Teolojik hermenötüğün

¹⁶ *Mesnevî* şarihlerinin akıl ve nefis yani iyi ve kötü kavramlarını erkek ve kadın kimlikleri üzerinden vermelerine Origen'in yorumlarında da rastlanır. Origen sık sık erkeğin insan yaşamındaki yüksek unsuru, Tanrı'nın bilgisine erişebilen insanı ya da ruhu, kadının ise aşağı unsuru temsil ettiğinin kutsal kitap yorumun genel bir ilkesi olduğunu iddia eder (Wiles, 2008, 477). Hatta Lut, Lut'un karısı ve kızlarına dair hadiseyi ahlakî açıdan yorumlarken Lut'un karısına beden (nefs), Lut'a ise akıl anlamlarını yüklemektedir.

anagojik, Avni Konuk'un ise yüksek mana olarak tarif ettiği bu dinî-tasavvufî anlamın en çok işlendiği sözcükler “ney, neyistân ve nâl”dir.

Mesnevî şarihlerinden Şem’î’ye göre “ney”den kastedilen mürşid-i kâmilidir. Ney’e dair izahını kısa tutan Şem’î, durumu tek cümleyle geçirir. Ney’in dinî ve tasavvufî perspektiften sahip olduğu manalara dair en geniş dökümü Ankaravî yapmaktadır. Ankaravî’ye göre “ney”, sırasıyla dinî ve tasavvufî kişilik olarak Hazreti Peygamber, sûfî-i sâfi, mürşid-i âlî, mürşid-i kâmilin vücudu, evliyâ-yı Hudâ, ayân ü ervâh” anlamlarını taşımaktadır. “Ney”in insân-ı kâmile olan tek yönlü benzerliğiyle yetinmeyen açıklamasına Ankaravî, bir de lafzî, zahirî ve zatî benzerlikleri de açıklar.

“Zîrâ neyün insân-ı kâmile sûreten ve lafzen ve zâten münâsebet-i tâmmе ve müşâbehet-i ‘âmmesi vardır. Sûreten olan müşâbehet sufret-i sîmâ ve şerh-i sînedür ki ‘uşşâk-ı İllâhî’nün reng-i bîrûnları ve hâl-i derûnları bu gûnedür. ...Lafzen münâsebet oldur ki ehl-i Fûrs ney kelimesini ekser-i mevâzi’ada nefy manâsına isti’mâl iderler. Zâten olan mûmâselet oldur ki nitekim nâyün derûnı gill u gışdan hâlî ve onda olan nagamat ü elhâna bâ’is ü bâdî olan nâydur.” (Tanyıldız, 2010, 204).

Bursevî de “ney”den kastın vücûd-ı insân olduğunu belirterek Şem’î gibi açıklamasını kısa tutar. Murad Molla, “ney”i kendisinden önceki şarihler gibi mürşid-i kâmile benzetmekle beraber anlam ilgisi münasebetiyle “ney”in sesine makamını veren “neyzen¹⁷”e de yer verir. Tabi “ney”de olduğu gibi “neyzen”e de tasavvufî bir anlam yüklemeyi ihmal etmez.

“Ve yine neyden zâhir olan sadâ neyzenin nefesindendir ve nây bir vechle nây-zene muhâlefet itmez. İnsân-ı kâmilden zâhir olan sadâ dahı Hakk Te’alâ Hazretleri’nin (hadis-i şerifte ifade edildiği gibi) “Allah Te’alâ kullarının lisanı üzere buyurur” ve hem Cenâb-ı Hakk’a teslîm olmuştur, ne emr iderse anı işler.” (Öksüz, 2008, 102).

Ankaravî’den sonra “ney”e tasavvuf kaynaklı farklı bir bakış açısı getiren ikinci şarih Avni Konuk’tur. Buna göre insan ruhunun menbai olan kamışlıktan çıkan “ney”i, insân-ı kâmil ve insân-ı nâkıs şeklinde iki gruba ayırmak mümkündür. İnsân-ı kâmil Allah’ın nazarına malik, güzel ses çıkaran salih bir ney, insân-ı nakıs ise henüz tesviye edilmediği için kötü sesler çıkaran bir neydir ve ney-i nâkıs bir üstat tarafından tesviye edilirse bu, güzel seda çıkarmasına vesile olur (Konuk, 2011, 73). Şarihin ney-üstat-tesviye sözcüklerinin tasavvuf düşüncesindeki karşılığı mürit-mürşit-tarikat şeklinde anlaşılabilir.

Şarihlerin tasavvufla ilişkilendirerek benzetme üzerinden anlamlandırdıkları diğer bir sözcük ise ikinci beyitte geçen “neyistân”dır. Şarihlerin çoğu “neyistân”ı İbn Arabî’nin vahdet-i vücûd anlayışına dayalı merâtib-i vücûda göre izah ederler. “Neyistân” Şem’î’ye göre vücudun ilk dört

¹⁷ “Neyzen” ifadesini esasen şerhinde kullanan ilk şarih İsmail Rusûhî’dir. Ancak Rusûhî, Molla Murad gibi sözcüğün “ney” ile olan münasebetini detaylı bir şekilde aktarmaz. “Her elhân ü nagamat ki nâya nisbet olunur nâyînündür.” (Tanyıldız, 2010, 204).

mertebesi, Ankaravî ve Bursevî'ye göre ise mertebe-i ehâdiyettir. Murad Molla ise “neyistân”ı cismaniyyet âlemi olarak tarif etmektedir. Şarihlerin tasavvufi mana itibarıyla üzerinde durdukları son sözcük ise “nâl”dir. Şem’î ve Ankaravî'ye göre “ney”in feryadı vatan-ı aslisi olan âlem-i ehâdiyyetten kopup âlem-i insâniyyete gelmesi sebebiyledir. Bursevî, her iki şarihin bu görüşlerini kabul etmekle beraber kopan feryattan kadın ve erkeğin ağladığını ekler. “Nâl” fiiline en farklı anlamı Avni Konuk yükler. Konuk’a göre “nâle” insân-ı kâmilin arif ve cahil insanların huzurunda sarf ettiği gerçek ve hikmetli sözlerdir. “Nâle”den murâd insân-ı kâmilin, ârif ve câhil insânlar önünde beyân buyurduğu hakâyık ve maârifeye dâir olan sözlerdir.” (Konuk, 2011, 73).

Origen’in kutsal metinleri yorumlarken esas aldığı diğer bir yaklaşım tarzı ise kutsal kitabı yine kutsal kitap metinleriyle açıklamaktır. Matta Üzerine Yorumlar adlı bölümde bunun sebebinin I. Korintliler¹⁸’de geçen “Tanrı’nın lütfettiklerini insan bilgeliğinin öğrettiği sözlerle değil, ruhun öğrettiği sözlerle bildiririz.” (Origen, 1994, 310) şeklindeki ifadeye dayandırmaktadır. Âmil Çelebioğlu’nun *Mesnevî*’yi daha iyi anlayabilmek adına bu minvalde yaptığı benzer açıklamalar dikkate değerdir. “...bütünüyle sistemli, mukayeseli bir şekilde ve birinci planda kendi eserleri ile şerh edilebildiği takdirde Mevlânâ’nın daha iyi daha doğru anlaşılabilirliğini ve aynı zamanda eski şarihlerin isabet derecesinin daha iyi belirlenebileceğini söylemek mümkündür.” (Çelebioğlu, 1985, 22). *Mesnevî* şarihleri arasında başta Avni Konuk olmak üzere birçok şarih *Mesnevî*’yi şerh ederken izahlarını daha somut bir zemine oturtabilmek için birçok kez Mevlânâ’nın kendi eserlerine müracaat etmiştir. Hatta Avni Konuk, şerhinde kimi beyitlerin daha iyi anlaşılması adına *Mesnevî*’nin farklı ciltlerinde bulunan beyitlerine atıfta bulunmuştur. Tabi Origen’in müracaat edilmesini tavsiye ettiği kitap Tanrı kelâmı, *Mesnevî* ise müellifi belli olan bir yapıttır. Ancak burada kastetmeye çalışılan erek metnin yine metnin kendisi ile açıklanma yöntemidir.

Origen’in lafzî ve alegorik yorumlamalarının yanı sıra kutsal bir metnin çözümlemesine dair başka öngörüler de mevcuttur. Buna göre Kitab-ı Mukaddes, Tanrı kelâmı olduğu için herhangi bir yanlışlığın olması söz konusu değildir. Bu yüzden zahirî düzeyde çelişkili gibi görünen ifadelerin daha iyi ve doğru anlaşılabilmesi için alegorik düzeyde yorumlanarak gizli anlamlarının ortaya çıkarılması gerekmektedir. Kutsal metinleri yorumlama sürecinde hermenötün kabiliyeti, dinsel bilgilere olan vukufiyeti ve yoğun çalışma disiplini elde edilen neticenin kalitesini belirleyen ana etmenlerdir. Ancak Origen’e göre yorumsal faaliyetin olmazsa olmaz faktörlerinden biri de Tanrı’ya çalışmaları sırasında rehberlik etmesi için dua etmektir. Yani Kitab-ı Mukaddes’i yorumlamaya çalışan kişi, dua edip Tanrı’dan kendisine doğru yolu göstermesini dilemeli ve tüm gayretiyle doğruya ulaşmaya çalışmalıdır (Tarakçı, 2010, 198). *Mesnevî* şarihlerinden Ankaravî ve Bursevî de *Mesnevî*’yi şerh etmek için şarihin sahip olduğu bilginin yeterli olmadığına dair görüş belirtirler. Bursevî, *Mesnevî*’yi şerh etmek için aklî ilimlerin yeterli olmadığını savunarak ilham ve sezgiyle beraber ledünnî ilimlere sahip olmayı, mükemmel

¹⁸ I. Korintliler.2:13

bir şerh için ön şart sayar (Güleç, 2002, 141). Ankaravî ise eserinin sebeb-i telifini izah ederken mana âleminin efendisi olan Mevlânâ'nın sözlerine uygun bir şerh yazamayacağı endişesi taşır. Ancak dostlarının ısrarlı ricalarına rağmen bir müddet imtinâ eden şarih; nihâyet halkın dilleri Hakk'ın kalemleridir diyerek Mevlânâ'nın rûh-ı şerifleri ve kalb-i latîfleri tarafına tam bir teveccühle kalben yönelip yardım diler (Tanyıldız, 2010, 56-57).

Sonuç ve Değerlendirme

Tarihin birçok döneminde insanoğlunun evrensel düzeyde gerçekleştirmeye çalıştığı en önemli faaliyetlerden birisi de kendi inanç değerlerine hitap eden kutsal metinleri anlamlandırma çabasıdır. Kutsal metinlerde bulunan mevcut sözcüklerin barındırdıkları anlamlar dışında, ikinci hatta üçüncü düzeyde anlamlar taşıdıklarına dair inanç, metnin anlam dünyasına ait perdeyi yorumlamaya açmıştır. Hıristiyan inancında teolojik hermenötik, İslam inancında ise şerh, insanların hayatlarını dizayn ettiklerine inandıkları metinleri açıklama ve yorumlama ihtiyacından hâsıl olmuştur. Bu, her iki anlamlandırma ve izah etme sürecinin ortak gayesi esas aldıkları metinlerin kastettikleri mananın dışında farklı anlamlarının da olduğu anlayışına dayanır. Teolojik hermenötik, metne nüfuz edip sözcük ve cümle düzeyinde bir çözümleme yapmak amacıyla kaynağını Yunan mitolojisi ve felsefesinden alan metotlar kullanmıştır. Buna göre herkes tarafından rahatça anlaşılabilen sözcüğün ilk anlamına literal, temelini etik ilkelere alan ve sözcüğün ikinci katmanını oluşturan anlama ahlakî, sözcüğün Mesih, kilise ve Hıristiyan inancı ile kurulan bağlantısına da manevî anlam denmiştir. Origen'in sistematik hale getirdiği bu yorum anlayışına göre kutsal bir metinde tek bir anlam olabileceği gibi üç anlamın tamamından da bahsedilebilir. Kur'an'ın işarî tefsiri niteliğindeki *Mesnevî* de sembolik bir dil kullanılarak yazıldığı için birçok kez şerhler yazılarak izah edilmeye çalışılmıştır. *Mesnevî*'nin özellikle tasavvuf düşüncesine ait dünya görüşünü remizler üzerinden aktarmaya çalışması, şarihlerin de hermenötler gibi mana çözümüne yönelik çok yönlü bir perspektif geliştirmelerini sağlamıştır. Teolojik hermenötikte literal anlamın *Mesnevî* şerhlerindeki karşılığı zahirî anlam; ahlakî anlamın karşılığı ise batınî anlam olmuştur. Her iki anlayış da metin çözümlemesi yaparken genellikle önce sözcüklerin anlam katmanlarını vermiş; akabinde ise gizli anlamlardan cümle düzeyinde nasıl bir sonuç çıkarılacağına dair görüşler öne sürmüşlerdir.

Literal ve alegorik mana itibarıyla *Mesnevî* şarihlerinin zahirî ve batınî düzeyde aralarında anlam bağlantısı kurarak en çok işledikleri sözcüklerin başında “ney, neyistân ve merd u zen” gelmektedir. Şarihlerin ortak kanaatine göre “ney”in literal yani zahirî bakımdan kastettiği iki mana söz konusudur. Bunlardan ilki ham yani henüz işlenmemiş hali olan kamış ve işlendikten sonra dönüştüğü musikî aleti ya da şarihlerin deyimiyle “mizmâr”dır. Ney'in zahirî düzeyde verilen bu her iki anlamı yine literal yorumlamada olduğu gibi herkes tarafından anlaşılması mümkün ilk manasıdır. Şarihlerin zahirî bakımdan izahına yer verdikleri diğer bir kelime grubu da “merd u zen”dir. Şem'i'ye göre lügat manası kadın ve erkek olan bu kelime grubunun kastettiği mana tam

olarak “halk”tır. Diğer taraftan “merd u zen” sözcük grubuna dair şarihlerin yaptıkları bir diğer yorumlama ise Origen’in ahlakî yorumlama şeklinde adlandırdığı bir izah tarzı ile ilgilidir. Origen’e ait alegorik yorum anlayışının bir alt kolu olan ve “hikmet” ifadesiyle adlandırılan ahlakî yorum, kutsal kitabın izahı esnasında, ifadelerin dayandırıldığı anlam dünyasının ikinci katmanını oluşturur. Ahlakî yoruma göre kutsal kitapta yer alan ifadelerin önemli bir kısmı bireysel ve toplumsal hayatı düzenlemeye yönelik etik değerler içerir. Mesnevî şarihleri de “merd u zen” sözcüklerini izah ederken onları akıl ve nefis şeklinde nitelemiş ve bunlara dini ve tasavvufî misyonlar yüklemişlerdir.

Origen’in teolojik hermenötik anlayışının üçüncü katmanı ise yüksek mana şeklinde adlandırdığı ve alegorik yorumunun ikinci maddesini oluşturan manevî yorumlamadır. Origen’in manevî anlamının temelinde Hz. İsa, Hıristiyanlık ve kilise vardır. Yani yorum yapılan her sözcük ya da hadisenin kastettiği temel anlam İsa, Hıristiyanlık ve kiliseye dayandırılır. Origen’e göre kutsal metinlerin bir kısmında literal ve ahlakî yorumlama söz konusu olduğu halde tamamında manevî anlam mevcuttur. Teolojik hermenötüğün manevî yorumlama anlayışının temelini oluşturan kilise, Hz. İsa ve Hıristiyanlık gibi mefhumların *Mesnevî* şerhlerindeki yerini İslam ve tasavvuf almaktadır. Şarihlerin batınî yorumlama şeklinde tarif ettikleri bu yaklaşımın en çok üzerinde durduğu sözcükler ise “ney, neyistân ve nâl”dir. Şarihlerin ortak kanaatine göre “ney”den kastedilen tam olarak mürşid-i kâmilidir. Bu mürşid-i kâmil lügat anlamından da çıkarılacağı üzere insanları irşad eden yani İslamî inanç esaslarına göre toplumu dizayn eden bir rehber görevi taşımaktadır. Bundan dolayı da şarihler, Mevlana’nın mürşid-i kâmilden kastının kimi zaman Hazreti Peygamber kimi zaman da din büyükleri olduklarını öne sürmüşlerdir. Şarihlere göre “neyistân”, İbn Arabî’nin merâtib-i vücûd anlayışına dayalı olarak teklik mertebesini oluştururken “nâl” ise asli vatanından koparak cismanî âleme gelen “ney”in çıkardığı feryattır. Yine hem teolojik hermenötik hem de şerh, metin çözümlemelerinde parça-bütün anlayışına dayalı olarak metinleri cümle cümle ya da beyit beyit ele almışlardır.

Kaynakça

- Açıl, Berat. *Klasik Türk Edebiyatında Alegori*, İstanbul: Küre Yayınlar, 2013.
- Andrews, G. Walter. *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, çev. Tansel Güney, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Aristoteles. *Poetika*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987.
- Beken, Ahmet. “Akılın Kemâl Yolculuğu: Hâris el-Muhâsibî’de (öl. 243/857) Akıl Terbiyesi, *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*, 22/1, (2022), 20-42.
- Birişik, Abdülhamit. “Tefsir”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 40/281-290, İstanbul: TDV Yayınları, 2011.
- Blackman, E. Cyril. *Biblical Interpretation*, London: Independent Press, 1956.

- Ceyhan, Semih. “Mesnevi”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 29/325-334, İstanbul: TDV Yayınları, 2004.
- Ceylan, Ömür. *Tasavvufi Şiir Şerhleri*, İstanbul: Kapı Yayınları. 2000.
- Çelebioğlu, Âmil. “Muhtelif Şerhlere Göre Mesnevî'nin İlk Beytiyle İlgili Düşünceler”. *I. Mevlânâ Kongresi Tebliğler, 3-5 Mayıs 1985 Konya*, 5-27, Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi, 1986.
- Çınarcı, M. Nuri, Botalıç, Melinda. “Türkçe Mesnevî Şerhlerinin Kaynakları”, *Social Sciences and Humanities Studies*, 7/20, (2022), 45-68.
- Dağlar, Abdülkadir. *Şem'î Şem'ullâh. Şerh-i Mesnevî I. Cilt*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2009.
- Demirel, Şener. “Sembol, Sembolik Dil ve Bu Bağlamda Mesnevî'nin İlk 18 Beytindeki Sembolik Unsurlar”, *Turkish Studies*, 7/3, (2012), 915-947.
- Eflâki, Ahmed. *Âriflerin Menkıbeleri-II*, çev. Tahsin Yazıcı, İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973.
- Feridüddin-i Attâr. *Mantık al-tayr*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı, Ankara: MEB Yayınları, 2011.
- Gadamer, H. Georg. “Heremeneutik”, *Hermeneutik Yorumbilgisi Üzerine Yazılar* ed. Doğan Özlem, 9-29, İstanbul: Ark Yayınları, 1995.
- Grant, Robert, Tracy, David. *A Short History of the Interpretation of the Bible*, Washington: Fortress Press, 1984.
- Güleç, İsmail. *İsmail Hakkı Bursevî, Rûhu'l-Mesnevî*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2002.
- Gündoğdu, Hakan. Gazali'nin Teolojik Hermenötiğine Yorumlayıcı Bir Bakış, *İslami Araştırmalar Dergisi*, 3-4/3, (2000), 410-420.
- İnam, Ahmet. “Hermenötik'in Anlam Dünyamızdaki Tekabülleri: Mana, Te'vil ve Tefsir,” *Kur'an ve Dil, Dilbilim ve Hermenötik Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 17-18 Mayıs 2001 Van, 81-92, Erzurum, Bakanlar Matbaası, 2001.
- İzbudak, Veled. *Mesnevî Tercümesi-I*, Gözden Geçiren: Abdülbaki Gölpınarlı, Ankara: MEB Yayınları, 1995.
- Jaspers, David. *The Study of Literature and Religion: An Introduction, Studies in Literature and Religion*, Newyork: Macmillan Publication, 1989.
- Jeanrond, Wernar, G. *Teolojik Hermenötik*, İstanbul: İz Yayıncılık, 2007.
- Kâtip Çelebi. *Keşfü'z-zünûn an esâmî'l-kütübî ve'l-fünûn*, Nşr. Kilisli Muallim Rifat, Şerefettin Yaltkaya, İstanbul: Maarif Matbaası, 1941.
- Kılıç, M. Erol. “İbnü'l-Arâbî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 20/493-516, İstanbul: TDV Yayınları, 1999.

- Konuk, A. Avni. *Mesnevî-i Şerif Şerhi*, Haz. Mustafa Tahralı, Selçuk Eraydın, İstanbul: Selçuk Kitabevi Yayınları, 2011.
- Kortantamer, Tunca. “Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi”, *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 8/1, (1994), 1-10.
- Kur’an-ı Kerim Meali*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2011.
- Kutsal Kitap (Eski ve Yeni Antlaşma)*, İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları, 2014.
- Mevlana. *Mesnevî-i Şerîf-I*, Çev. Âmil Çelebioğlu, Ankara: MEB Yayınları, 2000.
- Mevlana. *Mesnevî-i Şerîf-VI*, Çev. Veled İzbudak, Ankara: MEB Yayınları, 1988.
- Okçu, Naci. *Şeyh Gâlib Divanı*, E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2017. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78404/seyh-galib-divani.html>
- Origen. “Against Celsus”, *Ante-Nicene Fathers* ed. A. Roberts, J. Donaldson, Massachusetts: Hendrickson Publishers, 1994.
- Origen. “De Principiis”, *Ante-Nicene Fathers* ed. A. Roberts, J. Donaldson, Massachusetts: Hendrickson Publishers, 1994.
- Öksüz, Zehra. *Hülasatü’ş-şürûh Adlı Mesnevî Şerhinin 1-107 Varaklarının Günümüz Harflerine Aktarılması ve İncelenmesi*, İstanbul: Fatih Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2008.
- Özcan, Zeki. *Teolojik Hermenötik*, İstanbul: Alfa Yayınları, 2000.
- Schimmell, Annemarie. *Mystical Dimensions of Islam*, North Carolina: Chapel Hill University of North Carolina Press, 1975.
- Şahin, Nadide. *Origen (Hayatı, Eserleri ve Hıristiyan İlahiyatın Şekillenmesindeki Rolü)*, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2018.
- Tanyıldız, Ahmet. *İsmail Rusûhî-yi Ankaravî, Şerh-i Mesnevî I. Cilt (Mecmû’atu’l-letâyif ve Matmûratu’l-ma’ârif)*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2010.
- Tanyıldız, Ahmet. Şem’î, Ankaravî ve Bursevî Şerhleri ve Mesnevî’nin İlk 18 Beytini Yorumlama Yöntemleri, *Marife*, 7/3, (2007), 123-146.
- Tarakçı, Muhammet. Origen ve Alegorik Kitab-ı Mukaddes Yorumu, *Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1/19, (2010), 183-213.
- Toprak, Metin. *Hermeneutik (Yorumbilgisi) ve Edebiyat*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.
- Yılmaz, Kübra. Temsili-Alegorik Tartışmaları Bağlamında Bir Aşk Mesnevisi: Şems ü Kamer, *Bilimname*, 39/3, (2019), 221-246.
- Zimmermann, Jens. *Hermeneutik, Kısa Bir Giriş*, İstanbul: Say Yayınları, 2020.



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024

Doç. Dr. Avni ERDEMİR

Amasya Üniversitesi
Eğitim Fakültesi
Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü
avni.erdemir@gmail.com
Amasya/TÜRKİYE
ORCID

**AMASYALI ABDURRAHMAN
KÂMİL YETKİN'İN NAKD-İ
HÂTİR ADLI ESERİ**

THE WORK NAMED NAKD-I HÂTİR
BY ABDURRAHMAN KÂMİL YETKİN
FROM AMASYA

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 08.08.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 04.10.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Erdemir, Avni. "Amasyalı Abdurrahman Kâmil Yetkin'in Nakd-i Hâtir Adlı Eseri". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*10/21 (Güz 2024), 42-68.

Erdemir, Avni. "The Work Named Nakd-ı Hâtir By Abdurrahman Kâmil Yetkin from Amasya". *Hikmet-Journal of Academic Literature* 10/21 (Fall 2024), 42-68.



10.28981/hikmet.1530497



Doç. Dr. Avni ERDEMİR

AMASYALI ABDURRAHMAN KÂMİL YETKİN'İN NAKD-İ HÂTİR ADLI ESERİ
THE WORK NAMED NAKD-I HÂTİR BY ABDURRAHMAN KÂMİL YETKİN FROM
AMASYA

ÖZ

Abdurrahman Kâmil Yetkin (ö.1941), Amasya'nın ilim ve kültür hayatında iz bırakmış olan Mecdîzâde ailesinin en önemli isimlerinden birisidir. Kâmil Efendi, Amasya'da uzun yıllar vaizlik ve müftülük yapmıştır. O, Amasya'da Atatürk'ü karşılayan ve kurtuluş mücadelesine destek veren din adamları arasındadır. İyi bir eğitim almış olan Kâmil Efendi, Türkçenin yanında Arapça ve Farsçaya bu dillerde eser yazacak kadar vakıftır. Kâmil Efendi, aynı zamanda şairdir. Şiirlerini klasik divan şiiri geleneğine uygun tarzda yazmıştır. Bu makalenin konusu olan Nakd-i Hâtir mensur bir eserdir. Eserde, lisan ve kalem kavramları üzerinden söz ve yazının gücü karşılaştırılmakta; kalem, doğruluk, ilim, akıl, edep, tevazu, istişare konuları ayet, hadis, hikâye ve çoğu Arapça ve Farsça olan özlü sözler ve şiirlerden örneklerle anlatılmaktadır. Bu yönüyle eser, dinî, ahlakî ve edebî bir nitelik taşımaktadır. Nakd-i Hâtir üzerinde bugüne kadar hiçbir çalışma yapılmamıştır. Bu çalışmanın amacı, Nakd-i Hâtir'i ilim âlemine tanıtmaktır. Makalede bu amaca uygun olarak önce Nakd-i Hâtir'in müellif hattı olan üç nüshası tespit edilmiş, sonra nüshalar karşılaştırılarak nüsha tavsifleri yapılmıştır. Daha sonra Abdurrahman Kâmil Efendi'nin eserini yazarken yararlandığı kaynaklar verilmiş ve Nakd-i Hâtir'in muhteva bakımından geniş bir incelenmesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Abdurrahman Kâmil, Lisân, Kalem, Nakd-i Hâtir, Yetkin.

ABSTRACT

Abdurrahman Kamil Yetkin (death 1941), who leaves a trace in the science and culture life of Amasya, is the most prominent name of Mecdizade family. Kamil Efendi worked as a preacher and mufti in Amasya for a long time. He was among the religious people who welcomed Atatürk in Amasya and gave support to the Turkish Independence struggle. Kamil Efendi, who got a very good education, was sufficient enough to write works in Arabic and Persian languages besides Turkish. He was also a poet. He wrote his poems in classic divan tradition. Nakd-i Hatir, the main theme of this paper, is a mensur work. In this work, the power of words and writing is compared through the concepts of language and pen. Besides, the subjects of pen, truthfulness, knowledge, reason, modesty, consultation are explained in versus, hadish stories and examples of sayings and poems, most of which are in Arabic and Persian. In this respect, the work has a religious, moral and literary quality. No studies have been made on Nakd-i Hatir up to now. The purpose of this study is to introduce Nakd-i Hatir to the world of knowledge. In the article, three of author's line were identified and then, the copies were compared and the copies were described. Then, the sources used by Abdurrahman Kamil Efendi while writing his work are given and a comprehensive review has been made in terms of its content.

Keywords: Abdurrahman Kamil, Language, Pen, Nakd-i Hatir, Yetkin.

Giriş

Lisân ve kalemin yani söz ve yazının serüveni insanlık tarihi kadar eskidir. İnsanoğlu bu iki iletişim aracına hep kutsallık izafe etmiş; yaratılışla söz ve yazı arasında bir bağ kurmuştur. Kur'an-ı Kerim'de Allah'ın kalem üzerine yemin etmiş olması (Kalem 68/1), Allah'ın levh ve klemi yaratmasıyla sözün yazıya dönüştüğü inancı; İncil'in "Yuhanna" bölümünde, "Başlangıçta söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz, Tanrı'ydı." (Yuhanna, 1, s. 1-3) ifadesinin geçmesi, insanların gözünde söz ve klemi kutsal bir değere dönüştürmüştür (Ayan Nizam, 2021:1296-1297).

Kalıcı olmak, unutulmamak arzusu; insanın doğuştan kaynaklanan bir özelliğidir. İlk zamanlar sözle iletişim kuran insanoğlu zamanla sözlerini kalıcı hâle getirmek istemiştir. Yazının icadı böyle bir ihtiyacın sonucudur. Bu manada yazının keşfedilmesi, insanlığın sosyal ve kültürel gelişimi bakımından önemli bir dönüm noktası olmuştur. Yazıyla birlikte söz, daha iyi muhafaza edilmeye; bilgi, gelecek nesillere daha sağlam biçimde aktarılmaya başlamıştır. Başlangıçta duygularını ifade etmek için sadece şekiller veya çizgilerden ibaret işaretler kullanan insan, zamanla alfabeleri kullanmaya başlayıp kitaplar yazmıştır. Yazılan eserler diğer dillere tercüme edilmiş ve bilgi genişleyen bir halkaya dönüşerek evrensel mahiyet kazanmıştır (Kutsal, 2022: 367-368).

Nitekim edebiyatımızın ilk yazılı belgeleri olan Orhun Kitabeleri'nde taşlar yontulmuş ve sözler yazıya geçirilerek kalıcı hâle getirilmiştir. Kitabelerde sık sık "Ey Türk milleti! Sözümü iyi işitin. İyi dinleyin!" (Ergin, 1983: 18, 47) hitabıyla söze özel vurgu yapılmıştır. İslâmî devir Türk edebiyatının ilk ürünlerinden başta Kutadgu Bilig ve *Söz ola kese savaşı söz ola bitire başı / Söz ola ağulu aşı bal ile yağ ede bir söz* (Tatçı, 2021:149) diyen Yunus Emre'nin şiirleri olmak üzere, edebî metinlerde sözün gücü vurgulanmış; bu iki iletişim vasıtası arasında mukayeseler yapılmıştır.

Nitekim Yusuf Has Hacib, Kutadgu Bilig'de söz ve yazıyı şöyle karşılaştırmaktadır: Dünyaya iyi ad bırakmak isteyenler, iyi ve güzel söz söylemelidir. Güzel söz ruhu besler. Güzel söz altın ve gümüşten daha değerlidir. Sözlü iletişimin yüz yüze yapıma zorunluluğu, onun yazıya göre bir zaafı gibi görünse de sözün dilden dile, kulaktan kulağa yayılma gibi üstün bir yanı vardır. Zira sözü bir yere sabitlemek mümkün değildir. Sözlü iletişimde hatanın anında düzeltilme imkânının olması onun üstün yanıdır. Yazı ise kitaplar aracılığıyla hikmet ve bilgiyi nesilden nesle ulaştırır ve bilgi kayıtlı olduğu için unutulmaz. Memleket kılıçla fethedilir, kalem ile yönetilir. Söz geçici, yazı kalıcıdır. İnsanlar yazıya sözden daha çok inanır. Bu inanç, yazının değişmezliğinden, sözün ise ortama göre değişme özelliğindedir kaynaklanır. Jest ve mimiklerden yararlanması sebebiyle yakın iletişimde söz, yazıdan daha etkilidir. Sesin doğasında geçicilik, yazının doğasında kalıcılık vardır. Bu durum Kutadgu Bilig'de "Bitise kalır söz. (Söz yazılırsa kalır.)" şeklinde ifade edilmiştir (Küçükbasmacı, 2021: 20-21).

Lisân ve kalem konusunun ele alınıp incelendiği eserlerden birisi de *Nakd-i Hâtir*'dir. *Nakd-i Hâtir*'in müellifi olan Abdurrahman Kâmil Efendi, uzun yıllar Amasya'da vaizlik ve müftülük yapmış; dinî ve ahlâkî konuları işleyen çok sayıda

eser kaleme almış bir ilim ve din adamıdır.¹ 1941 yılında doksan bir yaşında vefat ettiğinde hâlâ Amasya müftüsüyüdü. *Nakd-i Hâtır*'ı vefatından üç yıl önce 88 yaşında böyle bir meslekî birikimle kaleme almıştır.

Kâmil Efendi, bir din adamı olarak söz ve yazının önemine, özellikle sözün nasıl olması gerektiğine dair kaynaklarda ne görüp okuduysa muhtemelen bunları önce vaaz kürsülerinde halka anlatmış, sonra bu bilgileri kalıcı hâle getirmek için *Nakd-i Hâtır*'ı yazmıştır.

Eser üzerinde daha önce hiçbir çalışma yapılmamıştır. Eserin varlığından ilk söz eden, Kâmil Şahin'dir. O, eserin Amasya Bayezid Kütüphanesi 1708/1 numarada müellif hattı bir nüshasının olduğu (Şahin, 2013: 505) bilgisini vermektedir. Recep Orhan Özel ise eserin Millî Kütüphane 7956 numarada Risâle-i Mev'ize ismiyle ikinci bir nüshasının daha bulunduğunu (Özel, 2018: 51) ifade etmektedir.

Bu çalışmayla, *Nakd-i Hâtır*'ın Amasya Bayezid Kütüphanesi 1708/2 numaralı eserle karışmış bir vaziyette üçüncü bir müellif hattı nüshasının olduğu tespit edilmiştir. Makalede önce bu üç nüshanın değerlendirilmesi, sonra nüsha tavsifleri yapılmış, eserin adı ve yazılış sebebi, yazarın eserini yazarken yararlandığı kaynaklar hakkında bilgi verilmiş ve eser muhtevası açısından değerlendirilmiştir. *Nakd-i Hâtır*'dan alınan örnekler, birebir alıntı şeklinde yeni harfli metne aktarılmış olarak veya okurun metni daha kolay anlamasına yardımcı olmak amacıyla, gerekli görülen durumlarda, sadeleştirilerek verilmiştir.

Abdurrahman Kâmil Efendi, *Nakd-i Hâtır*'ı yazarken hiçbir başlık kullanmamış; konuları bölümlere ayırmamıştır. Bu çalışmada eserin muhteva değerlendirmesininin yapıldığı bölüme, ele alınan konulara göre başlıklar verilmiş ve konu bu başlıklar altında değerlendirilmiştir.

Eserde şükür, lisân, kalem, doğru ve güzel konuşmanın faydaları, edep, istişare, ilim, akıl, tevazu, çalışmak, namus ve şerefın korunması gibi konular ayet, hadis, özlü sözler ve şiirler eşliğinde ele alınmaktadır.

1. Nakd-i Hâtır'ın Nüshaları ve Nüsha Tavsifleri

Nakd-i Hâtır'ın yazma eser kütüphanelerinde bilinen üç nüshası vardır. Bu nüshalardan biri Millî Kütüphane 7956 numarada *Risâle-i Mev'ize* ismiyle kayıtlıdır. Diğer iki nüsha, Amasya Bayezid Yazma Eserler Kütüphanesi 1708 numaralı yazma eserin içerisinde. Kütüphane kaydında bu yazmanın ilk eseri, 1708/1 numarayla *Nakd-i Hâtır* ismiyle kayıtlı iken 1708/2 numarada *Dürer-i Zebân* isimli bir eser ismi verilmektedir. Oysa bu yazmada *Dürer-i Zebân* isimli bir eser bulunmamaktadır. 84 sayfalık *Nakd-i Hâtır*'ın bitiminden üç sayfa sonra başlayan ve kütüphane kayıtlarına *Dürer-i Zebân* ismiyle giren bu eser, Hz. Muhammed'in hayatı ve üstün vasıflarını anlatan *Bülgatü'l-İhvân fî Efdaliyyeti Nebiyyi Âhir Zamân* isimli bir eserdir.

Kütüphane kayıtlarında ve kaynaklarda *Nakd-i Hâtır*'ın üçüncü nüshasından hiç söz edilmemektedir. Oysa *Nakd-i Hâtır*'ın 1708/2 numarada

¹ Abdurrahman Kâmil Yetkin Efendi'nin hayatı ve eserleri hakkında geniş bilgi için bk. (Özel, 2018: 39-72).

yanlışlıkla *Dürer-i Zebân* ismiyle kayıtlı *Bülgatü'l-İhvân fî Efdaliyyeti Nebiyyi Âhir Zamân* isimli eserle iç içe girmiş, sayfaları birbirine karışmış üçüncü bir nüshası daha vardır. Sayfa numaraları verilmemiş olan bu iki eser, birbirine karışmış vaziyettedir. Bu çalışmayla *Nakd-i Hâtır*'ın bu üçüncü nüshası, diğer nüshalardan da yararlanılarak yeniden sıraya konmuş ve bu nüshaya sayfa numaraları eklenmiştir. Eserin bu üçüncü nüshasına, makalede Amasya Bayezid Kütüphanesi 1708 numaralı yazmadaki üçüncü eser olması sebebiyle tarafımızdan 1708/3 kayıt numarası ve A3 rumuzu verilmiştir.

Her üç nüshası da müellif hattı olan eserde yazar, nüshaları yazarken üslup, kelime tercihleri ve muhteva bakımından yeni tasarruflarda bulunmuş; eklemeler, çıkarmalar yapmıştır. Her üç nüshası da besmeleyle başlayan eserin geneline hakim olan bu farklılığı görmek açısından eserin her üç nüshasının ön sözünden alınan bölüm aşağıda verilmiştir:

“Hâlâ vilâyet-i Amasya’da müftîlik makâmında câlis. Ve dâ’imâ ezkiyâ ve üdebâ ile muvânîs. Bâr-girân-ı iftâyî hâmil Mecdîzâde ‘Abdu’r-raḥmân Kâmil ki nûr-ı seyyidegân vaṭanıñ içlerinden turgunluk ve yorgunluk eserini imhâ ve kendilerine yalnızlık peygûlesini şahrâ kılmâğa bâdî ve her varağında şevkengîz ve ‘ibretâmîz sözlerden ḥazz-ı vâfir ve sūr-ı mütekâşir iktisâbına münâdî besbâse gibi nâfi‘ bir kürrâse terkîm ve mûmâ-ileyhime taqdîm itmek (M/2) üzere tâb u tüvânımıñ kalmadığı bir zamân-ı şeyḥûḥatda derûn-ı elem meşḥûnumda deverân itmekte iken şu günlerde giceler biraz uzamağa başlayup tek ü tenhâ kaldığım zamân kalem-i şikeste-raḳamı der-dest iderek şu eşer-i mu‘teberi ihtimâm ve mina’llâhi’t-tevfîk kelâm-ı selâmet-encâmını vird-i zebân iderek söze kıyâm eylerim.” (Yetkin, Milli Kütüphane: 7956: 1-2).

“Emmâ ba‘dü el-ḥamdü li’l-hâliki’l-feḥḥâr ve’ş-şâlâtü ‘ale’n-nebiyyi’l-muḥtâr ve ‘alâ âlihi ve aşḥâbihi’l-aḥyâr. Amasya vilâyetinde bâr-girân-ı iftâyî hâmil Mecdîzâde ‘Abdu’r-raḥmân Kâmil’dir ki nûr-ı seyyidegân vaṭanıñ içlerinden turgunluk ve fikirlerinden yorgunluk eserini imhâ ve kendilerine yalnızlık zaviyesini şahrâ kılmâğa bâdî ve her varağında şevkengîz ‘ibretâmîz sözlerden ḥazz-ı vâfir ve sūr-ı mütekâşir iktisâbına münâdî ‘asel-i muşaffâ gibi şifâ-baḥşâ ve meydân-ı vâsi‘ gibi feraḥ-resâ Nakd-i Hâtîr nâmlı bir kürrâseyi bi’t-terkîm mûmâ-ileyhime taqdîm itmek tâb ü tüvânımıñ kalmadığı zamân-ı pîrîde derûnumda deverân itmekte iken şu günlerde giceler biraz uzamağa başlayup tek ü tenha kaldığım zamân kalem-i şikeste-raḳamı der-dest iderek şu eşer-i mu‘teberi taḥrîre ihtimâm ve mine’llâhi’t-tevfîk kelâm-ı selâmet-encâmını vird-i zebân iderek söze kıyâm eylerim.” (Yetkin, Amasya Bayezid:1708/1: 2).

“Ḥayru fâtiḥati’l-kelem, fâtiḥatü ḥayri’l-kelem, muḥtârü tahiyyâti’l-enâm, taḥiyyâtü muḥtârî’l-enâm, ‘aleyhi ve ‘alâ eşḥâbihi’l-kirâm şalavâtu’llâhi’l-meliki’l-‘allâm. Ba‘de-zâ Amasya vilâyetiniñ makâm-ı iftâsında câlis ve her dem üdebâ-yı ‘aşr ile muvânîs. ‘Ulûm-ı mütedâvile vü ‘Arabiyyeyi hâmil Mecdîzâde ‘Abdu’r-raḥmân Kâmil’dir ki nûr-ı seyyidegân vaṭanıñ içerilerinden turgunluk ve fikirlerinden yorgunluk âşârını imhâ ve özlerine yalnızlık peygûlesini şahrâ kılmâğa bâ‘ iş ü bâdî ve her varağında şevk-engîz, ‘ibret-âmîz sözlerden ḥatt-ı vâfir ve sūr-ı mütekâşir iktisâbına münâdî, ‘asel-i muşaffâ gibi şifâ-baḥşâ ve ezḥâr-ı bahâr-âsâ, ḥâtîr-güşâ Nakd-i Hâtîr fî Cilâ’-i ‘Aynı’n-Nâzîr nâmlı bir risâle tertîb ü tanzîm ve üdebâ-yı ‘aşra taqdîm itmek, tâb u tüvânımıñ kalmadığı zamân-ı pîrîde içimde deverân itmekte iken yavaş yavaş günleriñ uzadığını ḡanîmet bilerek tek ü tenhâ kaldığım zamân kalem-i şikeste-raḳamı der-dest iderek şu güzel (A3/2) ü nâfi‘ ve gönül ırlığını dâfi‘ hikâye vü ebyât u cümel-i ḥikemiyyeyi ḥavî eşeri

tahrîre í‘tinâ’ ve mina’llâhi’t-tevfîk kelâm-ı selâmet-encâmını vird-i zebân iderek söze ibtidâ eyledim.” (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3).

Bu üç nüshadan Milli Kütüphane nüshası ile Amasya Bayezid Kütüphanesi 1708/1 nüshası kelime tercihi ve genişlik bakımından birbirine daha benzer niteliktedir. Bayezid Kütüphanesi 1708/3 numaralı nüsha, sonuna eklemeye yapılmış olması bakımından diğer iki nüshadan ayrılmaktadır. Ancak, 1708/2 numaralı *Bülgatü’l-İhvân Fî Efdaliyyeti Nebiyyi Âhir Zamân* isimli eserle iç içe girmiş, sayfaları birbirine karışmış olan bu en geniş nüshanın 1708/1 numaralı nüshadaki 16-33 arası sayfalar noksandır. Eserin bitiriliş tarihinin verilmemiş olması bakımından da Milli Kütüphane nüshasıyla Bayezid Kütüphanesi 1708/1 numaralı nüsha birbirine benzemektedir.

Nakd-i Hâtir’ın üç nüshasından sadece Amasya Bayezid Yazma Eserler Kütüphanesi 1708/3 numarada nüshanın ferağ kaydında eserin bitiriliş tarihi vardır. Kâmil Efendi, kesirle tarih düşürme metoduyla eserin bitiriliş tarihini şöyle vermektedir:

“Hünâ temmeti’r-risâletü’l-müsemmâtü Bi-Nağdı’l-Hâtır fi yevmi’l-hamîs mine’l-‘öşri’t-tâsi‘ mine’s-südüsi’r-râbi‘ mine’n-nışfi’l-evvel mine’l-‘öşrü’s-sâbi‘ mine’l-‘öşri’s-sâdis mine’l-‘öşri’r-râbi ‘mine’l-elfi’ş-şânî mine’l-hicreti’n-nebeviyyeti ‘alâ şâhibihâ efdalü’t-tâhiyyeti.” (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3: 143).

Kesirlerle düşürülen bu bilmeceli tarihin çözümlemesi² şu şekildedir:

‘Mine’l-elfi’ş-şânî mine’l-hicreti’n-nebeviyyeti: Hicretin ikinci bin yılının³ (1001-2000:1).

Mine’l-‘öşri’r-râbi: Dördüncü onda birinin (301-400: 3).

Mine’l-‘öşri’s-sâdis: Altıncı onda birinin (51-60: 5).

² Kesirlerle tarih düşürme, “Bir eserin bitiş veya yazılış tarihini, 1/2, 1/3, 1/4 gibi kesirler kullanarak küçükten büyüğe doğru sıralanan zaman parçalarıyla bilmeceli bir tarzda ifade etme biçimidir (Yıldırım, 2016: 78). Bu tarz tarih düşürmeye Arif Yıldırım, “Kesirlerle Bilmeceli Tarih” (Yıldırım, 2016: 76), Esad Coşan, “Bilmeceli Tarih” (Coşan, 1975: 55) Sedat Akay ise “Bir Garip Bilmeceli Kesirlerle Tarih” Akay, 2023: 712) adını vermektedir. *Nakd-i Hâtir*’ın ferağ kaydındaki kesirlerle düşürülen bu bilmeceli tarihin çözümlemesinde, Sedat Akay’ın “Yazma Eserlerin Ferağ ve İstinsah Kayıtlarında Görülen Bir Garip Bilmeceli Kesirli Tarih” isimli makalesinden (Akay, 2023: 712-729) yararlanılmıştır.

³ Kesirle düşürülen tarihin çözümlemesinde verilen tarihin birler, onlar yüzler ve binler basamağının ilk rakamları dikkate alınır. “Hicretin ikinci bin yılı” ile kastedilen 1001-2000 yılları arası olup henüz ikinci bin yıl başlamadığı için binler basamağının 1’i alınır. Yüzler basamağının dördüncü onda biri” 301-400 yılları arasını kapsar. Aynı metotla yüzler basamağındaki 301’in 3’ü alınır. “Altıncı onda bir” onlar basamağının 51-60 arası rakamlarını içerir ve onlar basamağındaki 51’in 5’i alınır. Birler basamağı 1-10 arası sayıları ihtiva eder. Birler basamağının “yedinci onda biri” 7 rakamına karşılık gelir. Bütün bu basamaklardaki tespit edilen rakamlar sırasıyla yazıldığında düşürülen tarih ortaya çıkar. Buna göre *Nakd-i Hâtir* hicri 1357 tarihinde yazılmıştır. Sıra eserin yazıldığı ay ve günü belirlemeye gelmiştir. Yazar eserini “ilk altı ayın dördüncü altıda birinin dokuzuncu onda birinde” yazdığını ifade etmektedir. Buna göre eserin yazılış ay ve gününü belirlerken önce hicri ayların ilk altı ayında aramak gerekmektedir. İlk altı ayın dördüncü altıda biri, hicri ayların 4’üncü ayı demektir ki bu da Rebü’lâhır ayıdır. Sıra günü belirlemeye gelmiştir. “Dokuzuncu onda bir”, ayın 9’uncu gününe karşılık gelmektedir. Buna göre eser, hicri 1357 Rebü’lâhır ayının 9’uncu günü tamamlanmıştır.

Mine'l-‘ öşri’s-sābi‘ : Yedinci onda birinin (1-10: 7). (Yıl:1357).

Mine’n-nışfi’l-evvel: İlk altı ayının (1-6).

Mine’s-südüsi’r-rābi‘ :Dördüncü altıda birinin (4. ayının, Rebü’lâhır ayının).

Mine'l-‘ öşri’t-tāsi‘ : (Dokuzuncu onda birinin (9. günü).

Fī yevmi’l-ḥamīs: Perşembe günü.

Hicrî 9 Rebü’l-âhır 1357 Perşembe⁴/ 8 Haziran 1938 Çarşamba.

Eserin ön sözünde ve ketebe kaydında verilen yukarıdaki bilgilere göre Abdurrahman Kâmil Efendi *Nakd-i Hâtır*’ın son nüshası olduğu düşünülen Bayezid Kütüphanesi 1708/3 numaralı nüshasını havaların ısınıp günlerin uzamaya başladığı Nisan-Mayıs aylarında yazmaya başlamış ve 8 Haziran 1938 Çarşamba günü 88 yaşında tamamlamıştır.

Nakd-i Hâtır’ın muhteva incelemesinde, en son ve en geniş nüsha olması sebebiyle 1708/3 numaralı nüsha esas alınmış; nüshanın noksan olan bölümlerinin değerlendirilmesinde Bayezid Kütüphanesi 1708/1 numaralı nüshadaki 16-33 arası sayfalardan yararlanılmıştır.

1.1. Nüsha Tavsifleri

1.1.1. M Nüshası: Milli Kütüphane, nr.7956.

58 varaktan oluşan nüsha, Milli Kütüphane 7956 numarada *Risâle-i Mev’îza* ismiyle kayıtlıdır. Nüsha, besmeleden sonra yazarın kendisini tanıttığı şu cümle ile başlamaktadır:

“Ḥalâ vilâyet-i Amasya’da müftülük maḳâmında cālîs ve dâ’imâ ezkiyâ ve üdebâ ile muvânîs. Bârgerân-ı iftâyî ḥâmil Mecdîzâde ‘Abdu’r-raḥman Kâmil.”

Nüsha, hamd ifadesinden sonra şu cümleyle bitmektedir:

“Lehü’l-ḥamd. Burada sâk mesâk kelâma fi’l-ḥâl iḥtimâma encâm virildi. Kârî-i kirâmdan maḳlûb bu pîr-i za’îfi du’â ile yâd eylemekdir.”

Nüsha, 140x90-117x60 mm ölçülerindeki çizgili defter kâğıdına siyah mürekkeple rik’a hatla 17 satır olarak yazılmıştır. Sol kapak eksik, sırtı siyah meşin, sağ kapak desenli kâğıt kaplı, şirazesı dağınık, yıpranmış, mukavva bir cilt içerisindedir. Alıntı ayet, hadis, söz ve beyitlerin üstleri kırmızı çizgili olup yapraklar rutubet lekeliştir.

Müellif hattı olan nüshanın yazılış tarihine dair bir bilgi yoktur. Nüshanın zahriyesinde “Satı, 05.12.1994, Şahin Kitabevi, Ankara” ibaresi bulunmaktadır. Bu bilgiden anlaşıldığına göre nüsha, ailenin kitaplarını satın alan Kâmil Şahin tarafından 1994 yılında Milli Kütüphaneye satılmıştır.

⁴ *Nakd-i Hâtır*’ın 1708/3 numaralı nüshasının ferağ kaydında, “fi yevmi’l-ḥamīs” yani perşembe günü bitirildiği kayıtlıdır. Oysa hicrî 9 Rebü’l-âhır 1357 tarihi, miladi 8 Haziran 1938 Çarşamba gününe karşılık gelmektedir. Eserini 9 Rebü’l-âhır’da bitiren müellifin eserin bitiş gününü çarşamba yerine perşembe olarak vermesi ya akşamın belirli bir vaktinden sonra diğer günün başladığını varsaymasından veya hesap hatasından kaynaklanmış olabilir.

1.1.2. A1 Nüshası: Amasya Bayezid Yazma Eserler Kütüphanesi, 1708/1.

Kütüphane kayıtlarında nüshanın 120 yaprak olduğu ifade edilmektedir. Oysa, nüshaya sayfa numarası verilmiş olup 84 sayfadan oluşmaktadır. Nüsha, besmeleden sonra Allah'a hamd ve Resulullah'a duadan sonra yazarın kendini tanıttığı şu cümle ile başlamaktadır:

“Emmā ba‘dü el-ḥamdü li‘l-ḥālikı‘l-feḥḥār ve‘ş-şālātü ‘ale‘n-nebiyyi‘l-muḥtār ve ‘alā ālihi ve aṣḥābihi‘l-aḫyār. Amasya vilayetinde bārgerān-ı iftāyı ḥāmil Mecdizāde ‘Abdu‘r-raḥman Kāmil.”

Nüsha, Nef‘î'nin şu beytiyle bitmektedir:

‘Aḳla maḡrūr olma Eflātūn-ı vaḳt olsañ daḡı

Bir edīb-i kāmili gördükde tıfl-ı mekteb ol

Nüsha, 204x150-170x110 mm çapındaki mavi ve kırmızı cetvelli, sarı renkli, ince çizgili kâğıda siyah mürekkeple rik'a hatla 19 satır olarak yazılmıştır. Karton kapakla ciltlidir. Nüshanın bulunduğu bölümde herhangi bir kopukluk yoktur. Alıntı ayet, hadis, söz ve beyitlerim üstleri kırmızı çizgilidir. Müellif hattı olan nüshanın yazılış tarihine dair bir bilgi bulunmamaktadır.

1.1.3. A3 Nüshası: Amasya Bayezid Yazma Eserler Kütüphanesi, 1708/3.

Kaynaklarda ve kütüphane kayıtlarında *Nakd-i Hâtır*'ın bu nüshasına dair bir bilgi bulunmamaktadır. Amasya Yazma Eserler Kütüphanesi 1708/2 numarada yanlışlıkla Dürer-i Zebân ismiyle kayıtlı *Bülğatü'l-İhvân Fî Efdaliyyeti Nebiyyi Âhir Zamân* isimli eserle iç içe girmiş, sayfaları kopmuş, birbirine karışmış vaziyettedir. Eserin en geniş ve en son nüshasıdır. Ne yazık ki 1708/1 numaralı nüshanın 16-34 sayfaları arasındaki bölüm, bu nüshada noksandır. Sayfa veya varak numarası verilmemiş olan nüsha, noksan bölüm hariç 143 sayfadır.

Nüsha, besmele ve Resulullah'a duadan sonra yazarın kendini tanıttığı şu cümle ile başlamaktadır:

“Ḥayru fātiḥati‘l-keḷām, fātiḥatü ḡayri‘l-keḷām, muḥtāru taḡiyyāti‘l-enām, taḡiyyātü muḡri‘l-enām, ‘aleyhi ve ‘alā eṣḥābihi‘l-kirām ṣalavātu‘llāhi‘l-meliki‘l-‘allām. Ba‘de-zā Amasya vilāyetiniñ maḡām-ı iftāsında cālīs ve her dem üdebā-yı ‘aşr ile muvānis. ‘Ulūm-ı mütedāvile vü ‘Arabiyyeyi ḡāmil Mecdizāde ‘Abdu‘r-raḡmān Kāmil.”

Müellif hattı olan nüsha, yazarın eserini bitiriş tarihini verdiği şu bilmeceli, sanatlı feraḡ kaydıyla bitmektedir:

“Hünā temmeti‘r-risāletü‘l-müsemmātü Bi-Naḡdı‘l-Ḥātır fi yevmi‘l-ḡamīs mine‘l-‘öşri‘t-tāsi‘ mine‘s-südüsi‘r-rābi‘ mine‘n-nıṣfi‘l-evvel mine‘l-‘öşrü‘s-sābi‘ mine‘l-‘öşri‘s-sādis mine‘l-‘öşri‘r-rābi ‘mine‘l-elfi‘ş-şānī mine‘l-hicreti‘n-nebeviyyeti ‘alā ṣāhibihā efdālü‘t-taḡiyyeti.”

Nüsha, 204x150-153x110 mm çapındaki gri ve kırmızı cetvelli, sarı renkli, ince çizgili kâğıda siyah mürekkeple ve rik'a hatla 16, 17, 18 satır karışık olarak yazılmıştır. Kapak karton ciltlidir. Alıntı ayet, hadis, söz ve beyitlerin üstleri kırmızı çizgilidir.

2. Eserin Adı ve Yazılış Sebebi

Yukarıda nüsha tavsifleri verilen eser, üç nüshasının üçünde de farklı isimlerle anılmaktadır. Abdurrahman Kâmil Efendi, en eski nüsha olduğu düşünülen Millî Kütüphane nüshasında bir *Kürrâse* yazdığını (Yetkin, Amasya Bayezid:7956:1) söylemekte ve *Nakd-i Hâtır* isminden hiç söz etmemektedir. Amasya Bayezid Yazma Eserler Kütüphanesindeki 1708/1 numaralı nüshanın ön sözünde ise *Nakd-i Hâtır* nâmlı bir kürrâse⁵ kaleme aldığını (Abdurrahman Kâmil, 1708/1: 2) ifade etmektedir. 1708/3 numaralı nüshanın ön sözünde, *Naqd-ı Hâtır fî Cilâ'î 'Aynı'n-Nâzır* nâmlı bir risâle yazdığını (Abdurrahman Kâmil, 1708/3) söyleyen yazar, aynı nüshanın son bölümünde ise “*Nakd-i Hâtır* nâm risâlemiz burada tamamlandı.” (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3: 130) demektedir.

Kürrâse, el ile yazılan kitabın sekiz sayfadan ibaret olan be-her cüzü (Şemseddin Sami, 1317: 1154), yazma kitaplarda forma (Parlatır, 2006: 950) anlamlarına gelmektedir. Yazar, küçük bir risale yazma niyetiyle başladığı eserine, ilk nüsha olan M nüshasında *Kürrâse* adını vermiş; ikinci nüsha olan 1708/1 numaralı nüshada *Nakd-i Hâtır* isimli bir risale yazdığını ifade etmiştir. En son yazılan ve sonuna eklemeler yaptığı en geniş nüsha olan 1708/3 numaralı nüshada ise eser adı iki yerde geçmektedir. Bu nüshanın ön sözünde *Naqd-i Hâtır Fî Cilâ'î 'Aynı'n-Nâzır* adı verilen eser, nüshanın sonunda ise *Nakd-i Hâtır* adıyla anılmaktadır. Bu bilgilere göre eserin adı kısaca *Nakd-i Hâtır*'dır. Abdurrahman Kâmil Efendi, uzun ömrü boyunca edindiği bilgi ve tecrübe ışığında kaleme aldığı eserine, gönül incileri, gönülden süzülenler ve kalbe doğan kıymetli bilgi anlamlarına gelen *Nakd-i Hâtır* adını vermiştir.

Abdurrahman Kâmil Efendi'ye göre ülke yorgunluk ve fikrî durgunluk içindedir. Kendisi ihtiyardır. Bahar gelmiş, günler uzamaya başlamış, evde yalnız kalmaktadır. Yazar, günlerin uzamaya başladığı ve evde yalnız kaldığı bu günleri fırsat bilerek hem kendi gönül darlığını gidermek hem de ülke insanını yalnızlık köşesinden çıkarmak için her sayfasında huzur, neşe ve ibret verici hikâye, beyit ve sözlerden oluşan bu eseri yazmış ve asrın ediplerine takdim etmiştir. Öyle ki bu eser, saf bal gibi şifa bahşedici, bahar çiçekleri gibi gönül açıcıdır (Yetkin, Amasya Bayezid:1708/3: 1-2).

3. Eserin Kaynakları

Abdurrahman Kâmil Efendi, eserini yazarken bazen verdiği bilgilere kaynak göstermiş bazen de kaynak göstermeksizin “Bu konuda dinmişdir, yine dinmişdir, dinilmişdir, yine dinilmişdir, dimişlerdir, yine dimişlerdir, ve dahi dinilmişdir, bazı hükemâ dimişlerdir ki, büyükler dimişlerdir ki” gibi kalıp ifadeler kullanmıştır. Kâmil Efendi, konuya uygun olarak çok sayıda Arapça, Farsça ve Türkçe beyitlerden yararlanmış; fakat bu beyitlerin kime ait olduğunu bir iki istisna dışında vermemiştir.

Nakd-i Hâtır'da ismi geçen kaynaklara bakıldığında, çoğunun klasik Sünnî İslam geleneğinin beslendiği eserler olduğu görülmektedir. Muhtemelen Kâmil Efendi, vaizlik ve müftülük yıllarında halka hitap ederken cemaatini etkileyebilmek

⁵ Abdurrahman Kâmil Efendi, A1 nüshasında derkenar bilgisi olarak kürrâseyi şöyle tanımlamaktadır: “Kâfiñ zammı râ'nîñ teşdidiyle bir cüz dimekdir (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/1: 2).

için bu eserlerdeki hikâye tarzı metinlerden yararlanmış olmalıdır. Özellikle doğru ve güzel konuşmanın fayda ve zararları konusunda, bu kaynaklardaki hikâyelerden çokça yararlanmışır.

Nakd-i Hâtir'da en fazla adı geçen ve yararlanılan kaynak, Sa'dî'nin *Bostân ve Gülistân*'ıdır. Bunun dışında, İsmâil Hakkı Bursevî'nin (ö. 1137/1725) *Rûhu'l-Beyân*'ı, Demîrî'nin (öl.808/1405) *Hayâtü'l-Hayevân*'ı, İbn Hallikân'ın (ö. 681/1282) *Vefeyâtü'l-A'yân*'ı, Süleymân Cemel'in (öl.1204/1789) *Celâleyn Tefsiri Hâşiyesi*, Celâlü'd-din Suyûtî'nin (öl. 911/1505) *Evâ'il'i*, Bâkî'nin (öl.1008/1600) *Divân*'ı, Şeyhülislam Mekki Mehmed Efendi'nin (ö. 1212/1797) *Divân*'ı, Mevlânâ'nın (öl. 672/1273) *Mesnevî'si*, Zemahşerî'nin (öl. 538/1144) *Keşşâf*'ı, Kudâî'nin (ö.454/1062) *Şihâbu'l-Ahbâr*'ı, Mütercim Âsım Efendi'nin (öl. 1235/1819) *Kâmûsu'l-Muhîr Tercümesi*, Bahâeddîn el-Âmilî'nin (öl. 1031/1622) *Mihlâl*'ı, *Nakd-i Hâtir*'da kaynak olarak ismi geçen eserlerdir.

Eserde çok sayıda hadis ve Hz. Ali'den özlü söz vardır. Bu hadislerin ve sözlerin hangi kaynaktan aldığına dair bir bilgi yoktur.

4. Eserin Konusu

Allah'ın insanlara bahşettiği en önemli iki nimet, lisân ve kalemdir. Eserin konusu işte bu iki nimetin önemi, üstün ve zayıf yönleridir. Abdurrahman Kâmil Efendi eser boyunca bu iki nimetin önemini okuyucuya ayetler, hadisler, hikâyeler, Türkçe, Arapça ve Farsça şiirler ve özlü sözler eşliğinde anlatmaktadır. Yazar, eserde Arapça ve Farsça metinlerin önce orijinalini sonra anlamlarını vermekte daha sonra da bunları açıklamaktadır.

Abdurrahman Kâmil Efendi, eserinde *lisân* kelimesini *konuşma-sözlü anlatım*, *kalem* kelimesini ise *yazma-yazılı anlatım* karşılığında kullanmıştır. Dolayısıyla makalede de bu kelimeler sözü edilen anlamlarıyla değerlendirilmiştir.

Abdurrahman Kâmil Efendi'ye göre Allah, insanlara meramlarını ifade etmek ve iletişim kurmak için iki vasıta vermiştir. Bu iki vasıtanın birisi lisân diğeri kalemdir. Muhatap hazır ise lisân, muhatap gaipse yani karşıda yoksa kalem vicdana tercümanlık eder. Bu iki iletişim vasıtası Allah'ın kadri bilinmez, şükürü ödenmez nimetlerindedir. Lisân nimetinin kıymetini, konuşmaktan mahrum olup işaretlerle duygularını ifade etmeye çalışan; ancak bir türlü bunu başaramayan çaresizler bilir. Nitekim “Bîmâr hâlini yine bîmar olan bilir.” denilmiştir. Karın kıymeti yazın, nârın kıymeti kışın bilindiği gibi diğer ilâhî nimetlerin kıymeti de yokluklarında fark edilir ve bilinir. Allah göstermesin iyi bir kâtibin elinde titreme hâsil olsa yazmanın kıymetini kâtibin bileceği gibi nefes alıp veremeyen kimsenin kıymetini boğazına lokma takılıp nefes alıp veremeyen kimse bilir (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3:2).

4.1. Şükür

Eserde ele alınan ilk konu şükürdür. Kâmil Efendi'ye göre insan, kendisine bahşedilen sınırsız nimetler için bütün ömrünü şükürle geçirse yine de şükürü eda etmiş olamaz. Yazar, şükür konusundaki görüşlerini Şeyh Sa'dî'nin *Bostan ve Gülistan* isimli eserlerinden hareketle şöyle anlatmaktadır:

Şeyh Sa'dî, *Gülîstan* isimli eserinde şükür konusunda “Her nefesî ki fûrû mî-reved mümîdd-i hayâtest. Ve çun ber-mî âyed müferrih-i zât. Pes der-her nefesî du ni‘met mevcûdest. Ve ber-her ni‘meti şükri vâcib” buyurmuştur. Yani “Her soluk ki insana iner, insana hayat verir ve dışarı çıktığında kişiye ferah, sevinç bahşeder. Öyleyse her iki soluktan ibaret olan bir nefeste iki nimet bulunur ve her nimete bir şükür vaciptir.” demektir.

Bir nefes, iki soluktan ibarettir ve bir nefese iki şükür vaciptir. Binaenaleyh bütün vaktimizi şükre harcasak ancak bir nefesin şükürünü ifa etmiş olabiliriz. Göz, kulak, dil, dudak, el, ayak nimetlerinin şükürünü ifaya hiç müsait bir vakit yoktur.

Halbuki “Şükürü külli ni‘meti innemâ yecibü bi-cinsihî ke-şükri ni‘meti'l-lisân bi'l-lisân ve şükri selâmeti'l-‘azâ bi'l-hizmeti ve şükri'l-mâli bi-def‘i ba‘zihî ile'l-fuğarâ’i” buyurulmuştur. Yani “Her nimetin şükürü cinsi ile vaciptir. Ağzımızdaki lisânın şükürü lisân ile olur. O da Allah Teâlâ’yı tevhid ve takdis ile olur. Organlarımızın sağlığı yani gözün görmesi, kulağın işitmesi, elin tutması, ayağın yürümesi birer nimettir.”

Kâmil Efendi’ye göre bütün bu sınırsız nimetlerin şükürü ancak ilahî emirleri en güzel şekilde ifa etmekle mümkündür. Ne kadar uğraşılırsa uğraşılınsın bu nimetlerin şükürü eda edilemez. Bu sebeple kul şükür için ibadeti yeterli görmez, ibadetindeki kusuru için yalvarır, af diler. Zira âsîler gûnahtan tövbe ederler. Ârifler ibadetten istiğfar ederler. Âbidler ibadetinin mükâfatını isterler. Zira Allah’ın hâlıkıyyet ve râzıkıyyetine layık bir amel yoktur. Bu nimetlerin şükürüne de kimse kadir değildir. İbadetlerle bu nimetlere karşı lazım gelen şükürün ancak yüzde biri yerine getirilmiş olur. Dil, hamd içindir. Hakşinas olan kimse onunla gıybet etmez. Kulak bühtan, iftira gibi kötü sözleri dinlemek için değil, Kur’an ve nasihat dinlemek içindir. İki göz, kardeşinin ayıbını görmek için değil, Cenâb-ı Hakk’ın güç ve kudretini görmek içindir.

Bütün bu sebeplerle, yaratıcının bahşettiği bu sonsuz nimetler karşısında hakiki manada şükür mümkün değildir. Gerçek şükür için en güzel çare, insanoglunun acizliğini ifade ederek “Allah’ım! Seni tüm noksan sıfatlardan tenzih ederiz ki sana hakkıyla şükredemedik.” diyerek yalvarmaktır (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3:3-8).

4.1.1. Dilin Şükürü-Tesbîh

Tesbîh, Allah’ı takdîs ve tenzîh etme, onun her türlü kusurdan ve noksandan uzak olduğunu dile getirme anlamına gelmektedir. Abdurrahman Kâmil Efendi, şükür kavramını ele alırken “Dilin şükürü Allah’ı tesbîhle başlar” diyerek dil ve şükür konusunda şu bilgileri vermektedir:

Kainattaki her şey Allah’ı zikr eder. Eşyânîñ tesbîhi “Sübhâna’llâhi ve bi-hamdihi”dir. Yaş ot ve yaş ağacın kesilmesi bu sebeple mekrûhtur. Kabir üzerine fidan dikilmesi, fidanın salınarak Allah’ı tesbîh ettiği ve ölünün o zikirle huzur bulduğu inancına dayanmaktadır. Rivayete göre Peygamberimiz, “Kabrinde yatan iki meyyitin azap içinde olduklarını gördüğünde bir yaş hurma budağı getirtip ortasından ikiye bölmüş ve yarısını birisinin yarısını diğerinin kabrine dikip, bunlar yaş olduğu müddetçe tesbîh ederler de meyyitlerin azapları hafifler.” buyurmuşlardır. Kısaca her şey Allâh Zülcelal Hazretlerini tesbîh eder ve bunda

şüphe yoktur. Ârifler eşyanın tesbîh ettiğini bilirler amma gâfiller bunu idrakten uzaktırlar.

Allah Te'ala Hazretleri, kullarına ihsan buyurduğu nimetlerden bazısını ve bu nimetlere şükürün vacip olduğunu ifade için “Elem nec' al lehü 'ayneyni ve lisānen ve şefeteyn (Beled 90/8)” buyurmuşlardır. Yani “Ben lütuf ve keremimle insanlara iki göz verdim.” Onları açıp semaya baktıklarında şu kadar bin senelik mesafede bulunan güneşi, ayı ve yıldızları görürler ve bu gözler ile zararlı ve faydalı, güzel ve çirkin, beyaz ve siyahı ayırırlar. Ve onlara lisân verdim ki onunla içlerinde gizli olan şeyleri ifade ederler.

Sadece Allah'a şükür demek, şükür müdür? Hayır, şükür “Şarfü'l-'abdi cemî' a mâ'ü n'ime'llāhu lehü ilā mā huliķa lehü” tarifine uygun olmalıdır. Yani Allah Te'âlâ Hazretlerinin kullarına verdiği nimetleri ne için yaratılmışlarsa ona uygun kullanmaktır. Gusül, abdest, namaz, oruç zekât gibi farzları kusursuz eda etmekle, ancak üzerimize lazım olan şükürün binde birini yerine getirmiş oluruz (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3:10-14).

4.1.2. Malın Şükürü

Yazara göre malın şükürü, içinde yaşayıp para ve mülk edindiğimiz vatanımızın kalkınması için kazancımızı harcamak; dul, yetim ve fukaraya yardım etmekle olur. Bu konu eserde çeşitli hikâyelerle somutlaştırılarak anlatılmaktadır. Bu hikâyelerden biri şöyledir:

Rûhu'l-Beyân'da anlatılan bir rivayete göre Hz. Ali soyundan bir hanım, üç kızıyla içinde bulunduğu fakr u zaruret sebebiyle erzak toplamak için yola çıkar. Semerkant'a geldiğinde kızlarını bir mescide bırakarak onlara nafaka temini için valinin huzuruna çıkar ve valiye “Hz. Ali soyundan olup zaruret sebebiyle üç kızımıyla vilayetinize geldim. Kızlarımı bir mescide bırakarak bir gecelik nafaka temini için huzurunuzdayım.” der. Vali, “Senin Hz. Ali soyundan olduğuna şahit var mıdır?” der. Kadın, “Ben garip bir kadını. Beni bu diyarda tanıyan yoktur. Nasıl şahit getireyim?” der. Bu cevabı duyan vali, yüzünü pencereye çevirir. Kadın, ümitsiz ve hüznü bir şekilde makamdan ayrılıp giderken yolda büyük bir mağaza ile karşılaşır. Meğer bu mağaza beldenin erzak müteahhidi bir Mecusi'ye aitmiş. İçeri girip hâlini arz eder. Mecusi derhal talimat vererek kızlarını aldırır ve kızlarıyla birlikte onları konağında misafir eder.

Vali o gece rüyasında, kıyamet gününde Hz. Muhammed'in Livaü'l-hamd adı verilen sancağı altında oturduğunu ve yanında da yeşil zümrütten yapılmış bir saray olduğunu görür. Hz. Muhammed'e “Bu saray kimindir? Yâ Resulallah!” diye sorar. Hz Muhammed, “Muvahhid bir müminindir.” buyurur. Vali, “Bendeniz de mümin ve muvahhidim.” der. Hz. Muhammed, “Senin mümin ve muvahhid olduğuna şahit var mıdır?” diye sorar. Vali korkuyla uyanır ve hanıma sorduğu soru aklına gelir. Dövünerek ağlamaya başlar ve hanımın bulunup getirilmesi için talimatlar verir. Kadının beldenin müteahhitlerinden bir Mecusi'nin konağında olduğu öğrenilir ve Mecusi konağa getirilir, kadın Mecusi'den istenir. Mecusi bu teklifi kabul etmez. Vali, “Sana bin dinar vereyim bu hanımı konağa gönder.” der. Mecusi, “Veremem. Ben o hanımın sayesinde İslam ile müşerref oldum. Gördüğün saray bize verildi.” der. İşte bir gecelik nafaka bedelinde rüyada gördüğü saraya

sahip olacakken, bin dinar vermeyi taahhüt ettiği hâlde saraya kavuşamayan valinin hâli budur.

Kalp gözü açık olan basiret sahipleri, kendilerine bahşedilen ilâhî nimetlere hakkıyla şükürden âcizliklerini ifade ederek ikram ve ihsan sahibi Allah'tan bağışlanmalarını dileyip “Sübhâneke mâ şekernâke hağğa şükrike” (Allah'ım! Seni tüm noksan sıfatlardan tenzih ederiz ki sana hakkıyla şükredemedik.) diyerek yalvarırlar (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3:18-20).

4.2. Lisân-Dil

Abdurrahman Kâmil Efendi, lisân konusunu ele aldığı bu bölümde önce lisân kavramı ve lisânın önemi üzerinde durmakta, sonra lisânın fayda ve zararlarını örneklerle anlatmaktadır.

Konuşma ve iletişim vasıtası olan dil, sıradan bir et parçasıysa da Allah, sonsuz kudretiyle ona öyle bir yetenek vermiştir ki ağzın içinde hareket ettikçe, seslerin çıkış noktalarına dokundukça, lazım olan ses ve sözleri muntazam bir şekilde çıkartarak istenen manayı hayret verici bir güzellikte ifade eder. İşte dilin bu hayret verici gücünü ifade için ümmetin ârifleri “Sübhâne men entağa kıı' ate lahmin” (Bir et parçasını konuşturan Allah'ı tenzih ederim.) diyerek şanı yüce yaratıcıyı tazimle anmışlardır (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3:20).

Abdurrahman Kâmil Efendi'ye göre Allah'ın insanlara en büyük ihsanı, diğer varlıklardan farklı olarak konuşma yeteneğini vermiş olmasıdır. Aynı zamanda şair olan Abdurrahman Kâmil Efendi, yalnızca insana bahşedilen bu nimetle ilgili görüşlerini şu şiirle belîğ bir şekilde ifade etmektedir:

Nuğ ile mümtâzdır hayvândan nev^c -i beşer
Nuğı olmayan kişiden alınur mı bir haber
Söylemezse tûî kuşu ters oñat bir kaç kelâm
Kim dehânına aniñ vaz^c eyler âyâ bir şeker
Dâne-i dârü virürler bülbüle aqşam şabâh
İtdigiyçün hoş terennüm her gice vaqt-ı seher
Bir kamışken buldı dergehlerde ney haylî şeref
Olmasaydı hoş şadâsı olmaz idi mu^c teber
Virmedi dil bir kimesne şüret-i menküşeye
Çünkü anda hiç bulunmaz nuğdan aşla eşer
(Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3:21).

4.2.1. Güzel Sözün Faydaları, Çirkin Sözün Zararları

Yazar, dilin insan için öneminden sonra sözün nasıl olması gerektiğini, güzel sözün faydalarını, kötü sözün zararlarını tarihî kıssalarla anlatmaktadır. Ona göre söz, bal gibi tatlı olmalı. Soğan gibi acı olmamalıdır. Zira tatlı söz söyleyeni ya ikram sahibi yapar ya idamdan kurtarır. Acı söz ise bazen sürgüne bazen idama sebep olur.

4.2.1.1. Güzel Söz İnsanı İkrâm ve İhsan Sahibi Yapar

Eserde Abdurrahman Kâmil Efendi, güzel sözün insanı ihsana ve ikrama kavuşturduğuna dair çok sayıda hikâye ve olay anlatmaktadır. Bu hikâye ve olaylardan ikisi örnek olarak aşağıda verilmiştir.

Bahçelerin yeşerip ağaçların rengârenk çiçekler açıp taze gelin gibi salındığı bahar mevsiminde, insanların bağ ve bahçelere giderek bu güzel çiçekleri görmesi ve koklaması güzel âdetlerdendir. İşte böyle bir bahar gününde Acem meliklerinden Nûşirevân hava almak için mart ayının sonlarında, güneşin bulutun arkasına saklandığı bir günde:

Hevâ-yı sünbülîde seyr-i sünbülzâr a' lādır
Zemîni âsmânî gösterir özge temâşâdır

beytinin manasına uygun bir şekilde bağ ve bahçelerde gezerken hurma fidanı diken bir ihtiyarla karşılaşır. Nûşirevân, adamın bu yaşta hurma fidanı dikmesine şaşırarak “Ey ihtiyar! Bu diktiğin fidanın meyvesini yemeyi ümid ediyor musun? Zira senin yaşın kemal bulmuş. Bu fidan kısa sürede meyve vermez.” der. İhtiyar cevaben, “Ey melik! Geçmişler dikmiş, biz yiyoruz. Biz dikeriz, çocuklarımız ve torunlarımız yer.” deyince, Nûşirevân bu cevaptan hoşlanır ve ihtiyara bin dinar verilmesini emreder. İhtiyar bin dinarı alır ve “Ey melik! Bu diktiğim fidan çok çabuk ürün verdi.” der. Bu cevap da Nûşirevân'ın hoşuna gider ve ihtiyara bin dinar daha verilmesini emreder. İhtiyar bu bin dinarı da alır ve “Hurma ağaçları senede bir defa meyve verirken benim diktiğim fidan senede iki defa meyve verdi.” der. İhtiyarın bu cevabı, Nûşirevân'ın daha çok hoşuna gider ve ihtiyara bin dinar daha verilmesini emreder ve oradan ayrılır (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3:24-25).

Mısır meliklerinden biri, devrin şairlerini sarayına davet eder. Tellallar etrafa dağılıp şairleri toplayarak saraya getirirler. Elinde bir testi ile suya giden fakir bir şair de durumu fark eder ve şairlerin arasına karışarak saraya gider. Şairler sırayla şiirlerini okurlar, melik de şiirlerin derecesine göre şairlerin her birine ikram ve ihsanda bulunur. Bu esnada melik, üzerinde eski elbisesi, elinde testisi ile fakir şairi görünce, “Sen kimsin, hacetin nedir?” diye sorar. Fakir şair, “Şairleri, zatalinizin cömertlik denizinden tertemiz su almaya gittiklerini görünce, şu küçük testi ile ben de aralarına karışıp yüce huzurunuzda geldim.” anlamına gelen şu beyti okur:

*Velemmâ ra `eytü`l-ķavme şeddü riķâlehüm
İlâ bahrike`t-ķâmî eteytü bi-cerratî*

Melik hazretleri beyti işitince, “Şu şairin testisini altın ve gümüşle doldurun.” fermanını verir. Huzurda bulunanlardan bazıları haset edip “Bu adam mecnun bir fakirdir. Bu malın kıymetini takdir edemez, israf eder.” derler. Melik hazretleri, “Benim ona verdiğim onun malıdır. Herkes mülkünde istediği gibi tasarruf eder.” buyurur. Fakir şair, saraydan çıkarken kendisine verilen altın ve gümüşü saray ağalarına dağıtarak saraydan eli boş ayrılır. Durum melike haber verilir. Melik şairin saraya çağırılması talimatını verir. Fakir şair huzura çıktığında melik, “O kadar altın ve gümüşü kendine ve hane halkına harcayasın diye verdim. Meğer dedikleri gibi divaneymişsin. İhtiyacı olmayan saray halkına o kadar altın ve

gümüşü dağıtıp eli boş bir şekilde eve dönülür mü?” diye kırıncı sözler söyler. Şair hemen şu beyti okur:

*Yecūdū ‘aleynā el-ḥayyirūne mālehūm
Ve naḥnu bi-māli’l-ḥayyirīne necūdū*

(Lütufların en güzelinin sahibi bize ihsan buyurur. Biz de onların keremleri ile cömertlik yaparız.) Melik, “Şu fakirin testisini on kere doldurun.” diye talimat verir. Şair “el-Ḥasenetü bi-‘aşri emşālihā” (İyiliklere on misli karşılık verilir.) diyerek melikin huzurundan çıkar. O kadar şöhretli şairin yazdıkları kasideler karşılığında en yükseğine en fazla yüz dinar verilmiştir. Bu fakir şair ise, tatlı sözleriyle on testi altın ve gümüşe sahip olarak huzurlu bir şekilde evinin yolunu tutar (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3:26-27).

4.2.1.2. Güzel Söz İnsanı Hem Kötülüklerden Korur Hem İkrâm ve İhsana Kavuşturur

Yukarıdaki örneklerde yerinde ve etkili bir şekilde kullanılan güzel sözün insanı ihsan ve ikram sahibi yaptığını örneklerle ortaya koyan Abdurrahman Kâmil Efendi, bu bölümde güzel sözün bazen de insanı hem kötülük ve belalardan kurtarabileceğini hem de ikram ve ihsana kavuşturabileceğini ifade etmekte; kurtuluş ve ihsanın bir arada yaşandığı hikâyelerden de örnekler vermektedir. Bu hikâyelerden biri aşağıdadır:

Abbasi halifelerinin saraylarına Arap şairleri her gün gelip huzura çıkar ve hazırladıkları methiyeleri okuyarak halifenin ihsanına nail olurlardı. Bir gün şairlerden biri halifenin huzurunda şiir okumaya nail olur. Şair halife için yazdığı methiyeleri okur; fakat halife o sırada Hâlısa isimli cariyesinin yüzüne ve boynuna taktığı mücevherlerle meşgul olduğundan şairi görmez ve okuduğu methiyeyi de “Ḥubbuke eş-şey’ e yu’ mî ve yuşimmü” (Bir şeye duyduğun sevgi seni kör ve sağır eder.) manası üzere, “El-meşğül lâ-yüşğal” (Meşgul, meşgul edilmez.) sözünde olduğu gibi duymaz. Dolayısıyla görmediği şaire, işitmediği şiirler karşılığında bir şey ikram buyurmaz. Şair, eli boş, üzgün bir şekilde huzurdan çıkıp giderken saray kapısının bir kanadına aşağıdaki beyiti yazıp oradan sıvışıır:

*Leḳad dā‘a şî‘rî ‘alā bābikūm
Kemā dā‘a dürrun ‘alā-Ḥālisa*

Kapı ağalarından birisi durumu hemen halifeye bildirir. Halife beytin, “Halifenin ikram ve yardımına nail olurum ümidiyle yazdığım belîğ kasidem, Hâlısa isimli sıradan bir cariyenin gerdanına takılan mücevherlerin ışığı gibi benim de cevher gibi kıymetli olan şiirim, halifenin kapısında kayboldu, telef oldu. Yani körler pazarında inci satmak gibi oldu.” anlamına geldiğini görünce hiddetlenir ve şairin derhal huzura getirilmesini emreder. Kapı ağaları, şairi yoldan çevirirler. Şair işin nereye gittiğini, kafasının bedeninden ayrılacağını hisseder ve kapının önüne gelince el çabukluğu ile kimse görmeden dā‘a (kayboldu, yitti, telef oldu) fiillerinin ayınlarının çanaklarını silip, dā‘e (parladı, aydınlattı, ışık yaydı.) şekline çevirir. Yani el çabukluğu ile ayın harfini hemze harfine çevirir ve halifenin huzuruna girer. Halife, hiddetli bir şekilde saray kapısına ne yazdığını sorar. Şair,

*Leḳad dā‘e şî‘rî alā-bābikūm
Kemā dā‘e dürrun ‘alā-Ḥālisa*

beytini yazdım cevabını verir. Halife baş kâtibine derhal kapıda yazılı beyti okuyup getirmesi talimatını verir. Kâtip şiiri kontrol eder ve şairin sözünün doğru olduğunu söyler. Halife, şairin kapıya yazdığını ifade ettiği beyitten çok memnun olur, şaire bir çok ikram ve ihfanda bulunur. Şair bu hediyelerle birlikte mutlu bir şekilde giderken “Şu şiir ne güzel bir şiirdir ki ayınını kör etmekle ne güzel gördü.” der (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/1:18-19).

4.2.1.3. Kötü Söz Sürgüne Sebep Olur

Sultan İkinci Mahmud (ö.1255/1839), açıkta olan vezirlerden Seyyid Ali Paşa'yı huzuruna çağırıp “Lala seni bahriye nezaretine tayin buyurdum.” der. Seyyid Ali Paşa, onurlu ve gururlu bir kişiliğe sahip olduğu için “Saçak öpüp, liyakat ve gücümün üstünde lütf buyurulan bir yüce makama tayin olduğuma binlerce teşekkür ederim. Allâh Zü'l-celâl Hazretleri ömr ü âfiyet-i şâhanelerini müzdâd buyursun.” diyecekleri yerde, “İdersiniz ya!” demesi üzerine gazab-ı şâhâne vâkı olup “Seni Amasya'ya sürdüm.” der. Seyyid Ali Paşa, hemen oradan konağına dahi uğradılmaksızın Amasya'ya sevk edilir. Paşa bir müddet orada ikâmet ettikten sonra vefat etmiş ve Sultan Bâyezid Camii'nin batı kapısı önüne defnedilmiştir (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/1:24-25).

4.3. Kalemle Yazı Yazmak

Yazara göre kalemle yazı yazarak meramı ifade etme meziyeti, tıpkı konuşma yeteneği gibi sadece insanoğluna bahşedilmiştir. Ancak kalemle yazı yazma meziyeti her insana verilmemiştir. Bu sebeple yazıyla meramı ifade edebilme yeteneğine sahip olma, o kişi için fazilet ve üstünlük sebebidir.

Lisân, tüm insanlığa verilmiş ilâhî bir lütfken; kalem, gayret ve çalışma şartına bağlı yaratılıştan gelen bir kabiliyettir. Aslında lisân ile kalem arasında tam bir ilişki vardır. Zira ikisi de aynı maksada hizmet ederler. Lisân ile kalemin her birisinin üstünlük derecesi dikkate alındığında kalemin lisândan daha etkili bir anlatma aracı olduğu görülür. Öyle ki insan, kalem sayesinde yüce bir meclise girer ve kalem sayesinde kemal ve fazilet sahipleri arasında herkesten çok güvene mazhar olur.

Nitekim bu konuda şöyle denilmiştir:

*Çalem güftâ ki men şâh-ı cihânem
Çalem-keş-râ be-devlet mî-resânem*

“Kalem ben cihanın şahyım ve müellifi (kalem sahibini) devlete kavuştururum.” der. Zira kalemin ağlamasıyla kalem sahibi tebessüm eder ve kalem sayesinde her türlü lutfu kavuşur (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/1:25-26).

Abdurrahman Kâmil Efendi, kalem ve kalem sahibi ile ilgili olarak Bursalı İsmail Hakkı'nın *Rûhu'l-Beyân* isimli eserinden naklen şu bilgiyi vermektedir:

“Cenâb-ı Hâlik-ı bî-çün Hazretlerinin ilk önce halk u icâd buyurduğu kalemdir. Andan sonra nûnı halk buyurmuşdur. Nûn ise yazı yazdıkları devâtdir. Devât muqaddem, kalem mu'ahhar zikir olunmasının sebebi devât olmadıkça kalemiñ soñradan gelecek eşyâyı yazamayacağından Cenâb-ı Hâlik-ı lâ-yezâl Hazretleri ilk önce devâta soñra kaleme, *nûn ve'l-kalemi* “Nûn ve kaleme yemin olsun ki. (El-Kalem 68/1).” diye bu ikisine kâsem buyurmuşdur. İnsânlar için Cenâb-ı Hâlik'dan

başkasına kâsem itmek câ'iz olmayup ammâ Hâliq-ı Te'âlâ Hazretleri eşyâ-yı mu'azzamaya kâsem buyurur. Zirâ Qur'ân-ı Kerîm'de yedi mevzû'da zât-ı ecel ve a'lâsına kâsem buyurup sâ'ir aqsâm-ı ilâhiyye eşyâ-yı mu'azzamayadır. Şems, kamer, necm, leyl ü nehâr, duhâ gibi eşyâ-yı mu'azzamaya kâsem buyurduğu gibi devât ile kâleme niçün kâsem buyurdu dinürse, devât ile kâlem yek dîgerine lâzım olduklarından ve bu ikisinin menâfi'-i keşîre ve fevâ'id-i 'azîmeleri olduğu cihetle bu ikisine kâsem buyurmuşdur. Zirâ nuṭṭu beyân ile tefhîm-i merâm ancak hâzîrîn miyânında hâşıl olup ehl-i 'aşrdan hâzîr olmayanlarla zamân-ı âtîde gelecek gâ'ilelere söz aflatmak ancak kâlem ü kitâbla mümkün olacağından bunlar şâyân-ı kâsemidir. Zirâ kâlemle yazılan kelâm-ı bâkî fi'l-eyyâmdır. Binâ'en-'aleyh 'ulemânîñ yazdıkları yazılar kitâblarda bâkî olduğca vefât itmemiş gibidirler (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/1:26-27)".

Abdurrahman Kâmil Efendi'ye göre, kalemin anlatım tarzı lisânın anlatım tarzından daha belîğdir. Bir kişi ne kadar düzgün konuşursa konuşsun, güçlü bir kalemin elinden çıkmış bir metindeki güzelliği yakalayacak bir konuşmayı irticalen yapamaz. Çünkü etkileyici diyebileceğimiz kadar güzel söz söyleyebilmek için bir müddet düşünce kadar zamana ihtiyaç vardır. İnsan, konuşurken zihninde oluşan manayı etraflıca düşünmeye imkân bulamadığı için düşünce ve duygularını genellikle ilk akla geldiği şekilde anlatmak ister. Muhatapla yüz yüze yapılan konuşma esnasında oluşan kaygılar, sanatkârâne bir üslupla fikirleri serbestçe konuşmaya engel olur. Bu şekilde yapılan bir konuşmanın içinde, oluşan doğal telaşla fikirlerde noksanlık olabilir; güzel ve etkili kelimeleri seçme imkânı olmayabilir hatta bazı kelimeler unutulabilir. Kalem ise kastedilen manayı ifade edebilmek için en uygun ve güzel kelimeleri arar, bulur ve bu kelimeleri bir araya getirir. Hatta konuşurken hatırlanamayan çok güzel ve etkileyici ifadeler yazarken ilahî bir ilham şeklinde kalemin ucundan kâğıda dökülür. Kalemde garip bir tecelli sırrı vardır. Bu sebeple kâleme belâgat oluşu, ilahî bereket kaynağı dense yeridir. Bundan dolayı insan, lisân ile söyleyeceği sözlerden ziyade kalemle yazacağı şeylere itina göstermek lüzûmunu hisseder.

Mantıkçılar, insanı tarif ederken kalemle yazı yazmayı bir ölçü kabul eder ve "el-İnsânü kâbilü'l-ilmî ve şan'ati'l-kitâbeti" (İnsan, ilim ve yazı sanatı öğrenme kâbiliyeti olan bir varlıktır.) derler. İşte bu sebeple kâtiplik bir sanattır, bir meslektir. Hz. Ömer bu konuda "Hırfetün yü' aşü bihâ hayrun min mes'elei'n-nâs" buyurmuşlardır. Yani "Kendisiyle geçim sağlanan sanat, insanlardan bir şey talep etmekten hayırlıdır." Yani bir sanatla maişetini sağlamak, hiç bir işle uğraşmayıp dilenmekten hayırlıdır. İşte bu sebeple Hz. Davud ve Hz. Süleyman gibi bazı yüce kimseler rızıklarını elleri marifetiyle kazanmışlardır. Nitekim Hz. Davud, demirden zırh yapardı. Hz. Süleyman da zenbil dokur onun gelirinden geçinirdi. Allah dostları arasında da sanatla geçimini temin eden sayısız insan vardır (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/1:29-31).

4.4. Tatlı ve Doğru Sözün Gücünü Anlatan Alegorik Bir Hikâye

Abdurrahman Kâmil Efendi, okuyucunun şevkini, dinleyenin zevkini artırarak tatlı ve doğru sözün etki gücünü somutlaştırmak ve konuyu daha iyi anlatmak için eserine uzun bir alegorik hikâye yerleştirmiştir. Eserin geneline hâkim olan sade üslup, bu bölümde yerini ağıdalı bir dile ve uzun terkiplere bırakmaktadır. Sade bir üslupla öğretici nitelikte bilgiler veren ve menkıbevi hikâyeler anlatan yazar, bu bölümde birden üslubunu değiştirmektedir. Hikâye

kahramanlarının görevleri ve yaşadıkları yerin saray olması, bu üst düzey üslubun tercihinde etkili olmuştur. Yazar, hikâyenin giriş bölümünde bu hikâyeyi niçin yazdığını şöyle anlatmaktadır:

“Bundan sonra tatlı vü toğrı sözüñ hüsni te’siri hakkında bir hikâye-i tavile nakl ü beyân ideyim ki kıri’iñ şevkini sâmi’iñ zevkini tezyid ider. Şöyle ki güftâr-ı le’âfet-şi’âr ve ahlâk-ı marâziyye ile beyne’l-emşâl iştihâr iden Rûh nâmlı bir nev-civân-ı ‘âlî-tebâreke, refîk-i şefîki olan ‘Aşk, iklîm-i beden ve memleket-i ten pâdişâh-ı dil-âgâhı ‘Akl dinmekle şehîr sultân-ı rûşen-zamîriñ ‘aşk-ı mezkûrdan zühûr iden bir zelle vü taqşîr sebebiyle huzûr-ı ma’delet-nüşûrundan tardı u teb’id ve kayd u bend ile zindâna irsâl buyurmuş olmaqla refîk-ı şefîki Rûh’uñ merķümü zindândan bi’l-ihrâc me’mûriyyet-i sâbıkasına ircâ’a sa’y eylemiş ve bu da Rûh’uñ kelimât-ı mü’essiresiyle huşûl-pezir olması diñleşilir bir hikâyedir.” (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/1:32-33).

Hikâyenin kahramanları; Akl, Nefs, Fikr, Aşk ve Rûh’tur. Hikâyede Akl padişahı, Nefs veziri, Fikr, Aşk ve Rûh ise padişahın nedimlerini temsil etmektedir. Hikâyeye göre beden ülkesinin ve ten memleketinin insanlar arasında Akl ismiyle şöret bulmuş kalp gözü açık bir padişahı vardır. Bu padişah’ın Nefs isimli hasetçi bir veziri, sarayda fikirlerinden yararlandığı Rûh, Aşk ve Fikr isimli üç nedimi vardır. Bu nedimlerden Rûh, güzel konuşma yeteneği ve eşsiz ahlâkıyla insanlar arasında şöret bulmuş şerefli bir gençtir. Nedimlerden Rûh, Aşk’ın en yakın dostudur. Padişah olan Akl, saraydaki bir sohbet esnasında nedimlerden Aşk’ı, kendisinden zühur eden küçük bir kusur sebebiyle huzurundan kovar ve zindana attırır. Hikâyede, güzel konuşma yeteneğine sahip olan Rûh yakın dostu olan Aşk’ı kurtarmak için önce Aşk’la, sonra padişah ve vezir ile uzun süren ikna edici, etkileyici münazaralar yapar. Padişah, ikna olur. Padişah, gizli kalmış bir konuyu açığa çıkararak Aşk’ı gammazlaması ve onu kötülüğünü istemesi sebebiyle vezire kızar. Vezir zor durumda kalır. Nedimlerden Fikr, Vezir’in yakın dostudur, onu ziyaret ederek dertleşir, etkili konuşmasıyla onu Aşk’ı gammazlayarak yanlış yaptığına ikna eder. Vezir’e zindandaki Aşk’la aralarını bulmak istediğini söyler. Fikr, bu amaçla Aşk’ın yakın dostu Rûh’un yanına gider. Onu da arabuluculuğa ikna eder ve birlikte Aşk’ı ziyaret ederler. Vezir’le aralarının bulunmasına Aşk da ikna olur. Sonuçta üç kahraman, ayetlerden, hadislerden, Arapça, Farsça, Türkçe şiirlerden örneklerle süsledikleri etkili konuşmalarla Padişah’ın öfke ateşini söndürürler. Vezir ile Aşk arasındaki düşmanlık Rûh ve Fikr’in tatlı sözleriyle yok olur. Aşk, dostların araya girmesi ve sözün gücüyle zindandan kurtulur ve saraydaki görevine döner (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/1:31-33; 1708/3:29-85).

4.5. Doğruluk ve Önemi

Abdurrahman Kâmil Efendi, sözün gücünü anlattığı alegorik hikâyeden sonra doğruluk konusunu ele almaktadır. Ona göre doğruluk insanın en büyük fazileti, doğru söz ise lisânın süsüdür. Lisânın görevi sıradan söz söylemek değil, doğru söylemektir. Hak ve hakikate tercüman olmayan lisân görevini kötüye kullanmış olur. Sözün doğrusu dururken yalan söylemek, kelime-i şehadet yerine kelime-i küfrü söylemek gibidir. Kurtuluş, selamet, itimat ve emniyet doğruluktur. Fakat doğruluk, sadece doğru söylemekle tamamlanmış olmaz. Her şeyde doğruluk gereklidir. Alışverişte yani her türlü ticarete doğruluktan ayrılmamak insanlığın şanıdır.

Nitekim milattan üç yüz yirmi sene önce vefat eden şöhretli hekim Aristo demiştir ki: “Aḥsenü’l-kelām mā şadaqa fihi kâ’ilühü ve’n-tefe‘a bihî sâmi‘uhü. Ve inne’l-meve me‘a’ş-şıdkı ḥayrun mine’l-ḥayâti me‘al-kezibi” (En güzel söz, söyleyenin doğru söylediği, dinleyenin faydalandığı sözdür. Doğrulukla ölmek, yalanla yaşamaktan daha iyidir.)

İnsan sözünde doğru olacağı gibi alışverişinde de doğru olmalıdır. Elli kuruş sermayesi olan bir şey için “Alınışı altmış kuruştur.” dedikten sonra müşteriye ikna için bir de yemin edip altmışa on kuruş daha kâr payı koyup müşteriden yetmiş kuruş alan kişi sonunda iflasını ilan eder.

Kısaca, insanın her şeyde sözünü, gözünü ve özünü doğruluktan ayırmaması insanlığın üstün vasıflarındandır. Hz. Ömer Efendimiz “Şelâşün men künne fihi künne ‘aleyhi: el-bağyu ve’n-neksü ve’l-mekru” buyurmuşlardır. Yani “Şu üç huydan hangisi bir kimsede bulunursa zararı o kimseye olur. O da zulüm anlamına gelen bağı, sözünde durmamak anlamına gelen neks, hile anlamına gelen mekrdir.”

Şer ancak şerri işleyene isabet eder. Kurtuluş doğruluktur. Nitekim

“En-Necâtü fi’ş-şıdkı” (Kurtuluş doğruluktur.) buyurulmuştur (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3:85-89).

Kâmil Efendi’ye göre doğru sözlü olup doğru konuşanlar, dünyada da ahirette de selamette olur. Kâmil Efendi bu gerçeği Zalim Haccâc, Ebu Müslim Havlânî ve Abdulkâdir Geylânî gibi tarihi şahsiyetlerden aldığı örnek olaylarla anlatmaktadır. Ona göre, Allah’ın koruması doğruların sığınağıdır. Rivayete göre Abdulkâdir Geylânî Hazretleri, gençlik yıllarında ilim öğrenmek için Bağdat’a gitmeye karar verir. Annesi yola çıkmadan önce oğlu Abdulkâdir’e doğruluktan ayrılmamasını ve hiçbir zaman doğru söylemekten korkmamasını vasiyet eder ve Bağdat’ta kalacağı süre içinde kullanmak üzere kemerine bir miktar altın koyar. Abdulkâdir Geylânî ve arkadaşlarının önünü yolda haydutlar keser. Haydutlar arkadaşlarını döve söve soyarlar. Sıra Abdulkadir Hazretlerine gelince, nereye gideceğini ve üzerinde para olup olmadığını sorarlar. O, nereye, niçin gittiğini, üzerindeki paranın miktarını gerçek şekliyle söyler. Haydutlar, söylediği paranın üzerindeki paradan ne az ne çok olduğunu görünce, doğru konuşmasının sebep ve hikmetini merak edip sorarlar. O da annesinin vasiyeti gereği doğru konuştuğunu bundan sonra da doğru konuşmaya devam edeceğini söyler. Haydutlar, onun hikmetli sözlerini işitince, küçük yaşına rağmen böyle zor bir durumda, her ihtimale karşı gösterdiği doğruluktan etkilenerek arkadaşlarından aldıkları malları da geri verirler ve bir daha bu kötü işi yapmamaya tövbe ederler.

Hikâyede de görüldüğü gibi doğruluktan kıl kadar sapmayan, hiçbir zaman zarar görmez. Her zaman vicdanı müsterih, kalbi mutmain olur. Nitekim Hz. Ali Efendimiz “Yeblügu’l-mer’u bi’ş-şıdkı ilā menâzili’l-kibâr” (İnsan doğrulukla büyüklerin derecesine ulaşır.) buyurmuşlardır. Bu sebeple güzel ahlak çeşitlerinden hiçbiri, doğruluk kadar faziletli değildir. Zira güzel vasıflar, şeytanın sıfatlarından doğruluğun yardımıyla ayrılır. Sîretin âdetden farkı, doğruluğun kuvvetiyle ortaya çıkar. Mümine lazım olan, doğruluğu kendine rehber seçip işlerini ve sözlerini bu sığfata uygun bir şekilde yapmaktır. Bunu yaparsa Hakk’a kavuşma şerefine ulaşır. (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3:85-96).

4.6. Edep-Lisân İlişkisi

Abdurrahman Kâmil Efendi, doğruluktan sonra edep-lisân ilişkisini ele almakta ve bu konuda şu bilgileri vermektedir:

Hz. Ali Efendimiz “Lisânuke yeğtezîke mâ ‘avdetehû” (Lisânın kendine adet ettiğin şeyi söyler.) buyurmuştur. Yani Lisânını sözün en güzeline ve hayırlısına alıştırmazsan lisânın daima alıştığın şekliyle ortaya çıkar. Bu sebeple yalan ve kötü konuşmaktan geri durmaz. Nitekim bu konuda “Bi’ş-şerri tekdiru ke’süke ve teñiru ra’süke” (Şer denilen şey kadehini bulandırır ve başını uçurur.) denmiştir.

Yalan ve iftira ilgili Zemahşerî Hazretleri (ö. 538/1144) şöyle buyurmuştur: “Kı fâke ‘ammâ yeğra‘u kafâke” (Ağzını yalandan ve iftiradan ve büyükler aleyhinde söz söylemekten kuru). Koruduğun sürece başını kesilmekten korumuş olursun. Övülmeye layık huylar ve ıslah edilmiş bir nefisle vasıflanan kişi akıllıdır. Aklın eseri de edeptir. Edebi olmayan kimsenin aklı yoktur ve akli olmayanın da edebi yoktur.

*Edeb tâcîst ez-nûr-ı ilâhî
Be-nih ber-ser be-rev her cā ki ħ’āhî*

(Edep ilahî nurdan yapılmış bir taçtır. Onu başına koy da nereye istersen git. Dilediğin yerde dinlenerek hayatını geçirirsin.)

Abdurrahman Kâmil Efendi’ye göre güzel ahlaklı insanlar her yerde sevilir, sayılır. Nitekim bu konuda “Men kâne lehû ħulğun ħasen feküllü mekânin lehû vağan” (Kim güzel ahlaklı ise her yer onun için vatandır.) denmiştir. Yine insanı yükselten de yücelten de edebidir. İnsan edebiyetle değer bulur. “Mā vaşala men vaşala illā bi’l-edeb vemā seğāta men seğāta illā bi-terki’l-edeb” (Maksadına ulaşanlar, ancak edep ile ulaşırlar. Yukarıdan aşağı düşenler de edebi terk ettikleri için düşerler.) sözü bunu çok güzel ifade etmektedir (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3:96-98).

4.7. İstişarenin Önemi ve Belkıs-Hz Süleyman Kıssası

İstişare, namus, tevazu ve edep konularının işlendiği bundan sonraki kısımlar, *Nakd-i Hâtir*’ın Millî Kütütüphane 7956 ve Amasya Bayezid Kütüphanesi 1708/1 numaralı nüshalarında yoktur. Bu bölüm sadece en son nüsha olduğunu düşündüğümüz Amasya Bayezid Kütüphanesi 1708/3 numaralı nüshada bulunmaktadır.

Abdurrahman Kâmil Efendi eserine sonradan eklediği bu bölümde önce istişare konusunu ele almakta ve ayetleri, hadisleri ve özellikle de Belkıs-Hz. Süleyman kıssasındaki Belkıs’ın kavmiyle yaptığı istişareyi, istişarenin önemine tanık göstermektedir.

Kâmil Efendi’ye göre insanlar üç kısımdır. Birisi tam insan, diğeri yarım insan, üçüncüsü insan olmayandır. Tam insan, rey sahibi olduğu hâlde büyüklerle istişareden ayrılmayan kişidir. Yarım insan, rey sahibi olduğu hâlde kimseyle istişare etmeyen kişidir. İnsan olmayan ise reyi olmadığı hâlde kendinden daha akıllı ve yüksek kimselerle istişare etmeyen kişidir.

Peygamber Efendimiz, bir iş yapmak istedikleri zaman reyî herkesten yüksek olduğu hâlde “Ve şāvīrhum fi’l-emri” (Bir hususta karar vereceğin zaman onlara danış, Âl-i İmrân 3/159) ayeti gereğince ashabın akıllıları ile istişare ederdi.

Hz. Muhammed, peygamber olup Allah’ın koruması altındayken niçin ashapla istişareye ihtiyaç duyuyor? Ümmetine örnek olmak ve ümmetinden bir kimse ne kadar zeki olursa olsun yine de akıllı kimselerle istişare etsin diye kendisi de istişare ediyordu. Zira istişare Hz. Muhammed’den önce gelen peygamber ve sultanların zamanında bile güzel kabul edilen adetlerden ve eski sünnetlerdendi. Bir padişah, vezirleri ile istişareden sonra kendi görüşünü doğru görürse onunla, vezirlerin görüşünü doğru görürse onların görüşleri ile hareket ederdi.

Abdurrahman Kâmil Efendi, tam bu noktada Belkıs’ı istişare kültürünün en güzel örneğini sergilemesi sebebiyle övmekte ve kıssayı uzunca ele almaktadır. Anlatılan kıssaya göre Belkıs Yemen’de Sebe mülkünün melikesidir. Hz. Süleyman Hüdüh’ü su bulmak için bu bölgeye gönderir. Hüdüh, Yemen’e gider ve ahalisinin güneşe taptığını, şahları olan Belkıs’ın da onlar gibi batıl yola saptığını Hz. Süleyman’a bildirir. Hz. Süleyman, hak dini kabul etmedikleri takdirde büyük bir kuvvetle üzerlerine gideceğine dair bir mektup yazar ve mektubu Hüdüh vasıtasıyla Belkıs’a gönderir. Belkıs sarayında uyurken Hüdüh mektubu Belkıs’ın göğsüne kor ve ayrılır.

Belkıs, mektubu göğsünde bulup üzerinde Hz. Süleyman’ın mührünü görünce, yüreğine derin bir korku düşer. Hüdüh’ün itaat etmesinden mektubu gönderenin kendisinden büyük bir padişah olduğunu anlar. Kavminin ulularından üç yüz on üç kişiyi toplayıp, heybetleriyle göz dolduran ululara, “Ben uykudayken Hz. Süleyman’ın mührüyle mühürlenmiş yüce bir mektup göğsüme konmuş.” der. Ulular, “Mektubun içeriği nedir?” deyince, “İnehū min Süleymāne ve innehū bismi’llāhi’r-raḥmāni’r-raḥīm. Lā-ta’lū ‘aleyye ve’tünī müslimīn” (Bana karşı büyüklük gösterip kibirlenmeyiniz. Hemen İslam dinini kabul ederek geliniz.) yazılıdır.

Belkıs, kavminin ulularına “Size anlattığım bu konuda bana doğru bir görüş bildiriniz. Siz yanımda olmadan, sizinle istişare etmeden kendi kanaatime göre cevap vermedim. Siz ne dersiniz?” der. Kavminin uluları, “Biz harpte şiddet ashabıyız. Biz silah, kuvvet ve sayıca güçlüyüz. Savaşta cesaret sahibi olanlar bizim aramızdadır. Bununla birlikte, son kararı verme yetkisi zatıalınızındır. Eğer savaş taraftarı olursanız, iradeniz doğrultusunda savaşır, düşmanın gönlünü darlandırırız. Eğer barış isterseniz, ayağımızın toprağına kul köleyiz. Emirlerinize boyun eğer, teslim oluruz. Bu konuda emir zatıalilerinizindir. Ne emrederseniz onunla amel etmeye hazırız.” cevabını verirler.

Belkıs, kavminin ulularının sözlerinden savaşa meyilli olduklarını hissetmesiyle “Bizim için savaşmak faydalı değildir. Zira onlar galip olurlarsa memleketimizi, mallarımızı ve gelirlerimizi derhal tahrip ederler.” diyerek kendisinin savaşa razı olmadığını, barıştan yana olduğunu söyler ve sebebini açıklar. “Padişahlar zulümle bir memlekete girdiklerinde, o memleketi tahrip edip kargaşa çıkarır ve ahalisinin ulularını zelil kılarlar. Mektubu önce gönderenlerin âdeti budur. Ben onlara hediye göndereceğim. Eğer padişah ise gönderdiğim hediyeyi kabul eder. Nebi ise kabul etmez.” der ve hediyeleri gönderir.

Hız. Süleyman hediyeleri kabul etmez. Belkıs'ın gönderdiği elçiler, gönderdiği hediyeler ile dönerler ve Hız. Süleyman'ın emirlerini tebliğ ederler. Bunun üzerine Belkıs, “Allah'a yemin olsun ki o zat melik değildir. Bizim de ona karşı gelmeye gücümüz yoktur.” Kavminin ileri gelenlerinden on iki bin bey ve her beyin yanında binlerce asker olduğu hâlde, “Dininizin ne olduğunu öğrenmek üzere geliyorum.” yazılı bir mektup gönderir. Sonra mektubun gereği olarak Hız. Süleyman'ı ziyaret eder. Bağlılığını bildirir. Dinini kabul eder.

Abdurrahman Kâmil Efendi bu bölümde, ayetlerden ve şiirlerden örnekler vererek Sebe melikesi Belkıs'ın kavminin ulularıyla toplanıp istişare etmesini ve yapılan istişare neticesinde alınan karara herkesin uymasını; istişarenin ne kadar eski bir kültür olduğuna örnek göstermekte ve padişahların ve peygamberlerin de istişareye memur olduklarını vurgulamaktadır (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3:101-113).

4.8. Namus ve Şerefın Korunması

Abdurrahman Kâmil Efendi, namus ve şerefın korunmasına o kadar önem veriyor ki bu konuya şu soruyla başlıyor: “Yukarıda zikredilen akıl, edep ve istişareden daha faziletli bir şey var mıdır? Kâmil Efendi bu soruya, “Evet vardır. O da ırzın korunmasıdır.” cevabını vermektedir. Irz, namus ve şeref anlamına gelmektedir. Ona göre insanlığın esası namustur. Namus, güzel ahlakın en seçkinidir. Namus iman ışığını koruyan bir fanus gibidir. İnsanda akıl, edep ve namus olursa ona insan denir. Bu üç güzel haslete sahip olanın akli az olsa da geride kalmaz. Allah'ın yüce lütfuna mazhar olur (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3:113-115).

4.9. Tevazu

Kâmil Efendiye göre ahlakî erdemlerden biri de kimseyi küçük görmemek; mütevazı yani alçak gönüllü olmaktır. Hamza Nigârî Hazretlerinin (ö.1886) “Her geçeni Hızır bil//Her geceyi Kadir bil”⁶ sözünde olduğu gibi kimseyi küçümsememek; Nakşibendiye tarikatının büyüklerinden Süleyman Atâ Hazretleri gibi “Herkes iyi, biz kötüyüz. Herkes buğday, biz samanız” diyebilmek gerekir.

Zira büyüklük, kendi kemalini görmeyip başkalarını büyük görmektir. Çünkü insanı, diğer insanlara sevdiren bir haslet vardır. O da herkesin kabahatini örtmek, iyiliklerini açığa çıkarmaktır. Bu, tevazunun sonucudur. Tevazu, sahibini saygıdeğer yapar. Kim tevazu ağacını dikerse, selamet meyvesini toplar. Tevazu bir iptir. Tüm güzel ahlak incileri ona dizilir ve bir araya getirilir.

Yükselmenin ve yücelmenin yolu tevazudan geçer. Büyüklemeden herkesle sohbet eden, herkesin ikramına, saygısına layık olur.

Tevazu konusunda Şeyh Sa'dî Hazretleri de şöyle buyurur:

Tevâzu' zi-gerdân firâzân nikûst
Gedâ ger tevâzu' koned hüy-ı üst

⁶ Bu beyit, 19.yüzyıl divan şairlerinden Hamza Nigârî'ye aittir. Bk. (Bilgin, 2011: Tercî, 832/1/5).

(Yüce makamı elde edenlerin tevazusu çok iyidir. Zira kulun tevazusu, zaten onun mesleğidir.)

*Tevāzu‘ koned her ki insān buved
Ki naḥvet zi-ef‘āl-i şeytān buved*

(İnsan olan tevazu eder. Zira kibir ve büyüklenmek şeytanın sıfatıdır.)

*Kār-ı pākān-rā kıyās ez-ḥod me-gīr
Gerçi māned der-nibišten şīr şīr*

(Biri arslan diğeri süt manasına olan şīr kelimesi yazılışları birbirinin aynı olsa da anlamlarında çok fark vardır. İnsan olan kendinden yüksek olanlarla kendisini kıyaslamaz.)

Kısaca, insan bencil olmamalı, büyüklük taslamamalı, edep ve terbiye amacıyla çalışıp ileri ileri gitmelidir (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3:115-121).

4.10. İtibar İçin Gerekli Dört Unsur: Edep, İlim, Akıl ve Çalışmak

Edep, Abdurrahman Kâmil Efendi'nin üzerinde en fazla durduğu konulardan biridir. Ona göre insanlar soy sople, zâdelikle şeref ve itibar kazanamaz. İtibar ancak ilim, akıl ve edeple kazanılır. Bu görüşlerini şiiirlerden, özlü sözlerden hareketle şöyle açıklamaktadır:

Şeyhülislam Mekkî Mehmed Efendi bu konuda şöyle demektedir:

Bir gün eyler ḳaşr-ı ‘ālī tāḳ-ı iḳbāle şu‘ūd
Süllem-i ḥaysiyyetiñ efvn idenler pāyesin⁷

(Ne güzeldir! Çünkü bir kimsenin ilmi, kıymeti ve şerefi fazla olursa itibar merdiveninin basamaklarını çıkar da talihin yüce kasrına ulaşır.)

Hz. Ali Efendimiz “Ḳıymetü külli imri’in mā yuhsinihū” (İlmi fazla olan kimsenin insanlar arasında değeri fazla olur.) demiştir. Yani kişi her neyi iyi biliyorsa, kıymeti bildiği şeyin kıymeti kadardır. Şerefli bir sanat erbabıyla, değersiz bir zanaat erbabı arasında mukayese olmaz. Zira

Cāhiliñ faḥri cem‘-i māl iledir
‘Ārifīñ ‘izzeti kemāl iledir

Büyüklerin “El-cehlü leyse li-dā’ihī ‘ilācun velā li-zulmetihī sirācun velā liḡarāmetihī infirācun” dediği gibi cahillik bir hastalıktır. Cahillik hastalığına ilaç, karanlığına ışık ve borcuna da rahatlama yoktur.

Kāmūs Tercümesi’nde, “Kün ‘iṣāmiyen velā tekün ‘iṣāmiyen” (Şeref ve şan kendi kazancın olup çürümüş kemiğe benzeyen soy sop ile olmamalıdır.) Yani zâdelikle büyüklük taslayıp izzet ve şeref bulmak doğru değildir. İnsanda akıl olmalı ama sadece akıl yetmez.

Hz. Ali Efendimiz “El-Edebü şüretü’l-‘aḳli” (Edep aklın göstergesidir.) buyurmuştur. Bir kişide akılla birlikte edebin de bulunması şarttır. Edep ile akıl bir kimsede bulunursa, o kimse her işinde başarılı olur. Asla kaybetmez. Nitekim bazı büyükler bu konuda “Ye‘iṣū’l-‘aḳilü bi-‘aḳlihī ḥayşü kāne kemā ye‘iṣū’l-esedü bi-

⁷ Bu beyit, 18. Yüzyıl divan şairlerinden Muhammed Mekkî’ye aittir. Bk. (Karapanlı, 2005: G44/5).

kuvvetihî hayşü kâne” (Arslan her yerde kuvvetiyle yaşadığı gibi insan da akli ile yaşar.) buyurmuşlardır (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3:99-101).

Kâmil Efendi, en son yazdığı 1708/3 numaralı nüshanın sonunda çalışma ve edep konusunu yeniden ele almaktadır. Ona göre emek olmadan yemek olmaz. İnsanlar, ancak çalışarak, emek harcayarak bir yerlere gelebilir ve başarılar elde edebilirler.

*Merdân be-sa‘y u renc be-câyî resîdeend
Tû bî-hüner kucâ resî ez-nefs-perverî*

(Erenler, yüksek yerlere çalışarak, zahmet çekerek geldiler. Sen elinde bir hünerin olmadan rahatına düşkünlükle nereye ulaşacaksın?)

Kâmil Efendiye göre insanın malı ve güzelliği değil ahlak ve fazileti çok olmalıdır. İnsanın maddi yükselişi de manevi yücelişi de çalışmakla olur:

*Bi-ğadri‘l-keddi tüktesebü‘l-me‘âlî
Ve men talebe‘l-ulâ sehera‘l-leyâlî
Terümü‘l-‘izze şümme tenâmü leylen
Yegüşu‘l-bahra men talebe‘l-le‘âlî*

(Yüksek makamlar ve dereceler ve izzet kazanmak sıkıntı, acı ve zahmet çekmekle elde edilir. Emeksiz yemek olmaz.)

İzzet, iki kısımdır. Birisi uhrevî izzet, diğeri dünyevî izzettir. Uhrevî izzet ve yüce makamlar elde etmek isteyen kişi geceleri uyanık olup geceleri ibadetle geçirir. Sen ki uhrevî izzete talip olduğunu söyleyip geceyi uyku ile geçirmektesin. Bu nasıl olacaktır? Çünkü denize dalmayan inci çıkaramaz. Dünya izzeti isteyen edep ve eğitim tahsil eder.

*Ra‘eytü‘l-‘izze fî edebî ve ‘aqlîn
Ve fî‘l-cehli el-mezelletü ve‘l-hevânü
Ve mâ ħusnü‘r-ricâlî lehüm bi-ħusnîn
İzâ lem yüs‘ıdî‘l-ħüsne el-beyânü
Kefâ bi‘l-mer‘i ‘ayben en terâhu
Lehū vechūn ve leyse lehū lisânü*

(İzzet, edep ve akıl iledir. Cehalette zillet ve hakirlik vardır. Güzel bir kimsenin cemalini lisânının güzelliği tamamlayıp mesut etmedikçe, yüzünün güzelliği ona ziynet vermez. Güzel denilen bir kişinin yüzünde güzellik olup ilim ve faziletini gösteren lisâni olmasa ona ayıp olarak o noksanlık yeter.)

Ona göre insanı faziletli kılan, makam ve mevkisi değildir. Makam, insanı cehaletten kurtarmaz. Cehaletin yaşla da ilişkisi yoktur. Cahil olan kimse yaş ne olursa olsun çocuk sayılır. Zira yaşlanmak cehaleti gidermez. Nitekim şair şöyle demiştir:

‘Âlimiñ fażlı degüldür cāh ile
Cāh ile gelmez fażilet cāhile
Cāhil olan pîr nâ-bāliğ olur

Cehl gitmez çihlile pencâh ile

(Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3:122-129).

Abdurrahman Kâmil Efendi, eserin Amasya Bayezid Kütüphanesi, 1708/3 numaralı nüshasının sonunda, “*Nakd-i Hâtir* isimli risalemize burada son verecek idimse de çok güzel bir şekilde bitmesi için biraz da peygamber ve velilerden zuhur eden olağanüstülükleri yazmak hatırıma düştü ve o yolda birkaç kelime yazmak istedim.” (Yetkin, Amasya Bayezid: 1708/3:129-143) demekte ve on üç sayfalık bu son bölümde, keramet ve mucize konularını ele almaktadır. Bu bölüm diğer iki nüshada yoktur.

Sonuç

Abdurrahman Kâmil Efendi (ö.1941), Amasya'nın yetiştirdiği son devir âlim, şair ve din adamlarındandır. Dinî, ahlâkî ve edebî mahiyette eserleri vardır. Makalenin konusu olan *Nakd-i Hâtir* onun dinî, ahlâkî ve edebî mahiyette yazdığı eserlerden biridir.

Abdurrahman Kâmil Efendi, *Nakd-i Hâtir*'i 1938 yılında 88 yaşında yazmıştır. Eserin üç nüshası bulunmaktadır. Nüshaların üçü de müellif hattıdır. Nüshalardan biri Millî Kütüphane 7956 numarada *Risâle-i Mev'îza* ismiyle kayıtlı olup 58 varaktır. Eserin ikinci nüshası Amasya Bayezid Yazma Eserler Kütüphanesi, 1708/1 numarada kayıtlıdır. Nüsha, 84 sayfadan oluşmaktadır. Üçüncü nüsha, Amasya Yazma Eserler Kütüphanesi 1708/2 numarada yanlışlıkla Dürer-i Zebân ismiyle kayıtlı olan *Bülgatü'l-İhvân Fî Efdaliyyeti Nebiyyi Âhir Zamân* isimli eserle iç içe girmiş, sayfaları kopmuş, birbirine karışmış vaziyettedir. Eserin en geniş ve en son nüshasıdır. 1708/1 numaralı nüshasının 16-34 sayfaları arasındaki bölüm, bu nüshada noksanıdır. Sayfa veya varak numarası verilmemiş olan nüsha, noksan bölüm hariç 143 sayfadır. Eserin en geniş ve en son yazılan bu nüshasını varlığı, bu çalışmayla tespit edilmiştir.

Eserin konusu kalem ve lisândır. Yazara göre lisân ve kalem Allah'ın insanoğluna meramını ifade için bahsettiği kadri bilinmez, şükürü ödenmez iki önemli nimettir. Muhatap hazırsa lisân, muhatap gaipse yani karşıda değilse kalem vicdana tercümanlık eder. İnsanoğlunun bu iki nimet karşılığında yapacağı en önemli şey şükürdür. Her nimetin şükürü cinsi ile yapılır. Dilin şükürü dille, malın şükürü malla yapılır. Allah'ın kullarına verdiği nimetler için yaratılmışlarsa ona uygun kullanılmalıdır. Ona göre dilin şükürü tesbihle, dili doğru ve güzel kullanmakla olur. Ne kadar uğraşılırsa uğraşılınsa insanoğluna verilen nimetlerin şükürü eda edilemez. O zaman insana düşen bu nimetler için Allah'a teşekkür etmek, ona yalvarmak ve ondan af dilemektir.

Lisân ve kalemi karşılaştıran yazar, kalemi lisândan daha üstün ve belîğ bulur. Ona göre lisân tüm insanlığa verilmiş ilâhî bir lütufken, kalem gayret ve çalışma şartına bağlı yaratılıştan gelen bir kabiliyettir. Aslında lisân ile kalem arasında tam bir ilişki vardır. Zira ikisi de aynı maksada hizmet ederler. Lisân ile kalemin her birisinin üstünlük derecesi dikkate alındığında kalemin lisândan daha etkili bir anlatma aracı olduğu görülür. Öyle ki insan, kalem sayesinde yüce bir meclise girer ve kalem sayesinde kemal ve fazilet sahipleri arasında herkesten çok güvene mazhar olur.

Kalemin anlatım tarzı lisânınkinden daha beliğdir. Bir kişi ne kadar düzgün konuşursa konuşsun, güçlü bir kalemin elinden çıkmış bir metindeki güzelliği yakalayacak bir konuşmayı irticalen yapamaz. Çünkü etkileyici diyebileceğimiz kadar güzel söz söyleyebilmek için bir müddet düşünecek kadar zamana ihtiyaç vardır. İnsan, konuşurken zihninde oluşan manayı etraflıca düşünmeye imkân bulamadığı için düşünce ve duygularını genellikle ilk akla geldiği şekilde anlatmak ister. Muhatapla yüz yüze yapılan konuşma esnasında oluşan kaygılar, sanatkârane bir üslupla fikirleri serbestçe konuşmaya engel olur. Bu şekilde yapılan bir konuşmanın içinde, oluşan doğal telaşla fikirlerde noksanlık olabilir; güzel ve etkili kelimeleri seçme imkânı olmayabilir hatta bazı kelimeler unutulabilir. Kalem ise kastedilen manayı ifade edebilmek için en uygun ve güzel kelimeleri arar, bulur ve bu kelimeleri bir araya getirir. Hatta konuşurken hatırlanamayan çok güzel ve etkileyici ifadeler, yazarken ilahî bir ilham şeklinde kalemin ucundan kâğıda dökülür. Kalemde garip bir tecelli sırrı vardır. Bu sebeple kaleme belagat oluşu, ilahî bereket kaynağı dense yeridir. Bundan dolayı insan, lisân ile söyleyeceği sözlerden ziyade kalemle yazacağı şeylere itina göstermek lüzumunu hisseder.

Yazar her ne kadar kalemi lisândan üstün ve beliğ bulursa da eserde, lisâna daha geniş yer ayrılmış; konuşmanın yararları, etkili ve güzel bir konuşmada olması gereken hususlar örnek hikâye, şiir ve özlü sözlerle ortaya konmuştur. Sözün gücünü ortaya koymak için yazarın esere yerleştirdiği ve kahramanları Akıl (padişah), Nefs (vezir), Aşk (nedim), Fikr (nedim), Rûh (nedim) olan uzun alegorik hikâye dikkat çekicidir. Hikâyede, kahramanlar arasında geçen bir örnek olay üzerinden güzel bir konuşmada olması gereken hususlar tartışılmakta ve etkili konuşma sayesinde barış tesis edilmekte zindana düşen Aşk kurtarılmaktadır.

Eserde güzel sözün fayda ve zararları üç maddede özetlenmektedir. Yazara göre güzel söz, insanı ikram ve ihsan sahibi yapar. Güzel söz, insanı hem kötülüklerden korur hem ikram ve ihsana kavuşturur. Kötü söz ise sürgüne sebep olur. Bu sebeple söz, bal gibi tatlı olmalı. Soğan gibi acı olmamalıdır.

Eserde ayrıca lisân ve kalem bağlamında doğruluk, , istişare, ilim, akıl, tevazu, çalışmak, namus ve şerefın korunması gibi eğitsel edep muhtevalı konular ayet, hadis, özlü sözler ve şiirler eşliğinde ele alınmaktadır.

Kaynakça

- Akay, Sedat. “Yazma Eserlerin Ferağ ve İstinsah Kayıtlarında Görülen Bir Garip Bilmecce: Kesirlerle Tarih”. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 32 (2023), 712-729.
- Ayan Nizam, Elif. “Sözün Gücü, Şiirin Büyüsü: Divan Edebiyatında Söz ve Şiirin Kutsallığı Üzerine”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi* 10/4 (2021), 1295-1314.
- Bilgin, Azmi. *Nigârî, Dîvân*. PDF: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2011.
<https://ekitap.ktb.gov.tr/tr-194361/nigari-divani.html> [25.08.2023]
- Coşan, M. Esad. “Bazı Yazmalarda Görülen Bilmeceli Tarih Kayıtları”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslâm İlimleri Enstitüsü Dergisi* 2 (1975), 55-65.

- Ergin, Muharrem. *Orhun Abideleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1983.
- Karapanlı, Gürcan. *Mekkî Divanı ve Tahlili*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2005.
- Kutsal, Nalân. “Klasik Türk Şiirinde Yazı ve Kitap Sanatları Çerçevesinde Kaleme Bakış ‘Önce Söz Vardı Sonra Kalem’”. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 5 (2022), 366-398.
- Küçükbasmacı, Gülten. “‘Bitise Kalır Söz’: Söz ve Yazı İlişkisi Açısından Kutadgu Bilig”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* 14/33 (2021), 1-23.
- Özel, Recep Orhan. “Amasya’da Bir Âlim Yuvası: Mecdîzâde Abdurrahman Kâmil Yetkin (Ö.1941) ve Oğulları Mehmet Sabri Yetkin (Ö.1963), Ahmet Emrî Yetkin (Ö.1974), Mustafa Niyazi Yetkin (Ö.1959)”. *Amasya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 6/10 (2018): 39-72.
- Parlatır, İsmail. *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Yargı Yayınevi, 2006.
- Şahin, Kâmil. “Abdurrahman Kâmil Yetkin”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 43/504-505. Ankara: TDV Yayınları, 2013.
- Şemseddin Sâmî. *Kâmûs-ı Türkî*. Dersââdet: İkdâm Matbaası, 1317.
- Tatçı, Mustafa. *Yunus Emre Divan*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2021.
- Yetkin, Abdurrahman Kâmil. *Risâle-i Mev’iza*. Ankara: Milli Kütüphane, 7956, 1a-58b.
- Yetkin, Abdurrahman Kâmil. *Nakd-i Hâtır*. Amasya: Bayezid Yazma Eserler Kütüphanesi, 1708/1, 1-84.
- Yetkin, Abdurrahman Kâmil. *Nakd-i Hâtır*. Amasya: Bayezid Yazma Eserler Kütüphanesi, 1708/3, 1-143.
- Yıldırım, Arif. “Kesirlerle Bilmeceli Tarih Usûlü ve Çözümü”. *Bayburt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 4 (2016), 75-95.



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024

Doç. Dr. Sait YILTER

Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
syltr71@gmail.com
Ağrı/TÜRKİYE
ORCID

Sibel ÖKMEN

Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Yüksek Lisans Öğrencisi
sibel-okmen2017@outlook.com
Ağrı/TÜRKİYE
ORCID

SEHÎ BEY DÎVÂNI'NDA RENKLER

COLOURS IN THE DIVAN OF SEHI
BEY

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 16.07.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 14.10.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Yilter, Sait-Ökmen, Sibel. "Sehî Bey Dîvânı'nda Renkler". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 10/21 (Güz 2024), 69-99.

Yilter, Sait-Ökmen, Sibel. "Colours in the Divan of Sehi Bey". *Hikmet-Journal of Academic Literature* 10/21 (Fall 2024), 69-99.



10.28981/hikmet.1517455

Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.



Doç. Dr. Sait YILTER

Sibel ÖKMEN

SEHİ BEY DİVÂNI'NDA RENKLER

COLOURS IN THE DIVAN OF SEHI BEY

ÖZ

Divân şiirinde farklı tasavvurlar ve yeni hayaller geliştirme yolundaki önemli unsurlardan birisi renklerdir. Şairlerin zengin hayal gücü yetenekleri ve estetik zevkleri, renklerin anlam dünyasının çeşitlenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Renklerin zengin çağrışımları ile toplumun değer yargılarını, doğa tasvirini, bireyin iç dünyasındaki değişimleri ifade etmek mümkündür. On altıncı asrın önemli simalarından olan Sehi Bey, divan şiirinde önemli bir yere sahiptir. Ortaya konulan çalışma ile Sehi Bey Divânı'nda renklerin tespit edilip görünüşleri hakkında bilgi verilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın giriş kısmında renklerin kaynak kitaplarda genel kullanımları hakkında bilgi verilerek şairin kısaca hayatına değinilmiştir. Şairin Divân'ından yer verdiği renkler, başlıklar altında örnek beyitlerle izah edilmeye çalışılmıştır. Şairin Divânı'nda yer alan renkler, kullanım çokluk sırasıyla; siyah, kırmızı, birden fazla rengi içerdiği beyitler, gümüş, yeşil, sarı, beyaz, gök rengi şeklinde tasnif edilmiştir. Divân'da tespit edilen her bir rengin, kaynaklarda nasıl ele alındığına dair bilgiler verildikten sonra örnek beyitlerin anlamları üzerinde durulmuştur. Ardından renklerin toplam beyit sayılarından hareketle oluşturulan bir tabloya yer verilmiştir. Divân'da siyah renk, daha çok sevgilinin güzellik unsurlarıyla olan ilişkisini belirtmek için kullanılmıştır. Âşığın kara bahtından şikâyetinin dile getirilmesinde, ettiği âhların dumanının vafında yine siyah renk öne çıkmaktadır. Rakip tipinin fiziksel özellikleri de siyah renk üzerinden anlatılmıştır. Şiirlerde gelenek ve göreneklerin anlatılmasında siyah renge sıklıkla müracaat edilmiştir. Siyah renkle ilgili deyimler şairin duygularının dile getirilmesine yardımcı olmuştur. Sarı renk, âşığın solgun bedeni veya yüzünün tasvirinde, gümüş renk ise sevgilinin parlak bedeni ve şairin gözyaşları için kullanılmıştır. Tabiat unsurları ile âşığın (şairin) bitkin ruh hâli, sevgilinin güzellik unsurları ve âdetlerin anlatımında kırmızı rengin önemi büyüktür. Tazeliğin belirtisi olan yeşil renk sevgilinin yeni yetişmiş aya tüylerine teşbih edilmiştir. Böylece renkler vasıtasıyla şairin edebî dünyası ve iç dünyasının anlam yoğunluğuna dair tespitler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sehi Bey, Divan Şiiri, Renkler, Çağırışım, Estetik Zevk.

ABSTRACT

In divan poetry, colours are one of the most important elements in devising different visions and creating new imaginaries. The rich imaginative abilities and aesthetic tastes of poets play an important role in the diversification of the semantic world of colours. It is possible to express the value judgments of society, the depiction of nature, and the changes in the intrinsic world of an individual using the rich connotations of colours. Sehi Bey, one of the important figures of the sixteenth century occupies a significant place in divan poetry. This study aims to identify the colours in Sehi Bey's Divan and provide information about their appearance. The introduction of the study contained information about the general use of colours in reference books and briefly touches upon the poet's life. The colors included in the poet's Divân have been tried to be explained with sample couplets under headings. The colors in the Poet's Divan, in order of their frequency of use, are; The couplets containing black, red, more than one color are classified as silver, green, yellow, white and sky color. After providing information on how each colour is addressed in the references, the meanings of the sample couplets were discussed. Then, the total number of couplets of the colours is presented in a table. In the Divân, the color black is mostly used to indicate the lover's relationship with the elements of beauty. The color black again stands out in the expression of the lover's complaint about his bad luck and in the quality of the smoke of his sighs. The physical characteristics of the opponent type are also described in black. The color black is frequently used in poems to describe traditions and customs. Idioms related to the color black helped express the poet's feelings. Yellow was used to describe the lover's fading body or face, silver was used to represent the lover's glowing body and the poet's tears. Red is of great importance in the expression of the nature elements, the exhausted mood of the lover (poet), the beauty elements of the lover, and customs. Green colour -a symbol of freshness- was depicted as the newly grown hairs of the lover. Thus, the poet's literary realm and the semantic intensity of his instinctive world were determined through colours.

Keywords: Sehi Bey, Divan Poetry, Colours, Connotation, Aesthetic Taste.

Giriş

İnsan, toplumdaki konumu itibarıyla çevresindeki değişimleri, duygu ve düşüncelerini ifade etmenin yollarını aramıştır. Çoğu zaman çevresinde gördüklerini, kavramların zihninde yarattığı izlenimi ifade etmek için renkleri kullanmıştır. Bir bakıma renkler yoluyla bireyin iç dünyasındaki değişime şahit olmak mümkündür (Kaplan, 2021, 9). Renklerin insan yaşamı üzerindeki etkisi kaçınılmazdır. Bu etkileme süreci tarih öncesine kadar uzanmaktadır. İnsanlar mağara duvarlarına, kayalara resimler yapmışlardır. Yapılan resim ve çizimler yoluyla insanların iç ve dış dünyasına dair tespitler yapmak mümkün olsa da onların nasıl konuştuklarına dair bilgilere kesin olarak ulaşmak mümkün değildir. Resim ve çizimler yardımıyla toplum hayatı hakkında fikir edinilebilir. Çizilen resimlerde renklerin başarılı şekilde kullanılması dikkat çeken önemli bir husustur (Tansuğ, 1995, 20-21). Estetik beğeniye bağlı olarak renklerin farklı boyutlarda yeniden şekil bulması da söz konusudur. Renkler vasıtasıyla toplumun inançları, gelenek ve görenekleri dile getirilmiştir (Genç, 1997, 1). Renkler üzerinden bireyin duyguları, düşünceleri, kişiliği ve topluma karşı tutumu tespit edilebilir. “Renklerin iletişimde kullanılması daha çok psikolojik duygularla ilgilidir. İnsanların içinde bulunduğu durumu, seçtiği renkler açığa çıkarır. İnsan duyguları ile renkler birbirini tamamlar” (Coşkuner, 1995, 46-47). Divan şiirinde renklerin çeşitli anlamlarıyla kullanıldığı görülür. Şairler; renkleri şiirlerinde kullanarak toplumun değer yargılarını, benimsedikleri tutum ve tavırları, iç dünyalarındaki değişimi ve edebî zevklerini dile getirmişlerdir.

On altıncı yüzyıl şairlerinden Sehî Bey Edirnelidir. Klasik Türk şiirinin önemli isimlerinden olan Necâtî Bey'in talebelerindendir (Tahir, 1972, 346; Banarlı, 1983, 613; Cârullahzâde, 2017, 98, Çelebi, 2017, 454). Sehî Bey, Ali Şîr Nevâî'nin *Mecâlisü'n-Nefâis*'ine şekil bakımından benzeyen *Heşt Bihişt* isimli tezkiresini kaleme almıştır (Tahir, 1972, 346). Bunun yanı sıra şairin bir de *Dîvân*'ı vardır (Çelebi, 2017, 454). Kanuni Sultan Süleyman zamanında divan katipliği yapmış, daha sonra sır kâtipliği, Edirne'de vakıf mallarını koruma görevlerinde bulunmuştur (Banarlı, 1983, 613). Şair, 955 (1548-1549) yılında, Edirne'de hayatını kaybetmiştir (Cârullahzâde, 2017, 98, Tahir, 1972, 346). Bu çalışmanın amacı, *Sehî Bey Dîvânı*'ndaki renkleri ve renklerin hangi özellikleriyle kullanıldığını örnek beyitlerle açıklamaktır. Klâsik şiirin en güzel örneklerinin verildiği bir dönemde mahallî unsurları da şiirinde sıklıkla kullanan Sehî Bey'in renkleri hangi anlamlarda kullanıldığı önem arz etmektedir. Bu çalışmada Hakan Yekbaş'ın tenkitli metin olarak neşrettiği *Sehî Bey Dîvânı* esas alınmıştır. *Sehî Bey Dîvânı*'ndaki renklerle ilgili beyitler etraflıca taranmış, tespit edilen renklerin işaret ettiği anlamlar irdelenmiş, elde edilen sonuçlar analiz edilmiştir.

1. Siyah

Siyah kelimesi sözlükte “kara” anlamındadır (Ş. Sami, 2012, 1088; Özön, 1997, 439; Devellioğlu, 2007, 958). “Kara'nın uğursuzluğuna ve karşıtı ak'ın uğurluluğuna inanılmıştır. Kara ağızlı, kara gün, kara haber vb. gibi çeşitli deyimler hemen her dilde yaygındır. Bu inancın temelinde kara'nın karanlığı,

ak'ın da aydınlığı belirtmesi yatmaktadır. Kara renk, çirkinliği ve sevimsizliği simgelediği gibi kaba gücü ve bundan ötürü yiğitliği de simgeler” (Hançerlioğlu, 1993, 240).

“Kara” yön itibariyle kuzeyi ifade eder. Anadolu halkında “kara” sözüne yüklenen mana ise genellikle olumsuzdur. Renk bakımından uğursuz olarak nitelenir. Uğursuz sayılma inancının nedeni ise karanlık ile bağlantısıdır. Ölen kişilerin karanlık bir kâinatta çeşitli ızdıraplar çekeceği inancına dayanmaktadır (Eyüboğlu, 2014, 112). Siyah renk, genellikle olumsuz durumları, karanlığı ve ölümü hatırlatmaktadır. Kötü durumların habercisidir. Matemin simgesidir, son bulmanın belirtisidir (Coşkun, 1995, 82- 83). “Siyahın sessizliği ölüm sessizliğidir. Dışsal olarak siyah, en az armoniye sahip renktir, etkisiz bir zemin gibidir, üzerinde en cılız renkler bile parlar ve öne çıkar” (Kandinsky, 2015, 78). Siyah rengin kişilik üzerindeki etkisine dair yapılan açıklama da “güç ve otoritenin simgesidir. Hırslı, güçlü ve fikirleri olan bir kişilik. Eğer ki siyahı her yerinde kullanan bir kişi ise bu; çaresizlik, kin, nefret ve kötülük rüzgarları ile çevrili olduğunun ipucudur” (Çağan, 2004, 109) şeklindedir.

Sehî Bey Dîvânı'nda siyah renk daha çok “kara, siyeh, siyâh, kapkara” şeklinde kullanılmıştır. Sevgilinin güzellik unsurları (saç, hâl, göz, kaş), âşığın kara bahtı ve âhının dumanı, rakip tipinin fiziki görünümü, toprak, taş gibi durum ve unsurlarla kullanılmıştır. Bazı geleneklerin ifadesinde (kara mektup) ve deyimlerle (karalar giymek, kara kan akmak, kara kan ağlamak) kimi durumların anlatımında siyah renge başvurulmuştur.

1.1. Sevgilinin Güzellik Unsurları

1.1.1. Saç

Divan şiirinde sevgilinin saçına söz sanatları vasıtasıyla çeşitli anlamlar verilmiş, yakıştırmacalar yapılmıştır. Sevgilinin güzellik unsurlarından olan saç; koku, şekil, renk gibi vasıflarıyla dikkat çekmektedir. Koku bakımından saç; amber ve miskle beraber anılmıştır. Şekil itibariyle dağınık ve kıvrım kıvrım, renk bakımından genellikle siyahtır. Büyüleyici olması yönüyle sevgilinin saçı, âşığı kendine bağlamıştır (Pala, 2004, 384). Yıldırım (2022, 143), *Sehî Bey*'in şiirlerinde saç rengi olarak siyahın öne çıktığını; Leylâ, şeb (gece), Hindû, kâfir gibi benzetmeleri saç için kullandığını tercih ettiği saptanmıştır. *Sehî Bey Dîvânı*'nda sevgilinin saçı ve siyah renk arasındaki ilişki beraber kullanılmış; bu vesileyle saçın âşık üzerindeki etkisi anlatılmak istenmiştir.

Klasik Türk şiirinde âşığın gönlü sevgilinin saçına bağlanmış bir şekilde tasavvur edilmiştir. Âşıklar için saç sevgiliye bağlanmanın imgesi durumundadır. Âşığın gönlü, güneş gibi parlayan sevgilinin yüzüne dökülen siyah saçlarını gördüğünden beri hiçbir yerde kalmaya karar edememektedir:

Hîç meskende bu miskîn gönül itmedi karâr
Görelî güñ yüzün üstindeki zülf-i siyehüñ (G. 138/2)

(Bu miskin gönül, güneş gibi parlak yüzündeki siyah saçları gördüğünden beri hiçbir meskende karar etmedi.)

Siyah saç, âşığı kendisine bağlayan, onu her türlü belaya salan unsurdur. Çoğu zaman âşığın gönlünü, sevgilinin siyah saçları avlar. Sevgilinin siyah saçları bir an için bile olsun âşığın gönlünden ve gözünün önünden gitmez. Âşık, sevgilinin siyah saçları yüzünden yoldan çıkmış, günahkâr olmuştur. Bu nedenle âşığın günahkâr olmasının sebebi de yine günahkâr, isyankâr, kabahatli, suçlu olan sevgilinin siyah saçlarıdır. Sehî Bey, teşbih ve teşhis sanatları ile siyah saçları günah işleyen bir insan gibi tasavvur etmiştir:

Virüp dil dâm-ı zülfüne dil-efgâr olmasun kimse
Kara zülfi gibi yâruñ siyeh-kâr olmasun kimse (G .252/1)

(Hiç kimse saçlarının tuzağına gönül verip gönlü yaralı bir âşık olmasın. Hiç kimse sevgilinin kara saçları gibi günahkâr olmasın.)

Âşık sevgilinin siyah saçları hevesiyle Mecnûn gibi deli olmuştur. Akli başından giden âşığın ağlayıp inlemesi, feryat etmesi oldukça doğal bir durumdur. Âşığın bu hâli öyle abartılı bir şekilde anlatılmıştır ki onun akıldan azade bir şekilde derbeder yaşaması mukadderdir. Nitekim delinin akılla işi olmaz. Divan şairleri sevgilinin siyah saçlarını gecenin karanlığıyla birlikte kullanmışlardır. Leylâ ve Mecnûn mesnevisine telmihlerle yapılan bu tür tasvirlerin çok sık kullanıldığı görülmektedir. Şairler genel bir tercih olarak “Leylâ-leyl-gece-kara-siyah” gibi kavramları bir arada kullanmışlardır. Sehî Bey de kendisini Mecnûn ile özdeşleştirmiştir. Şair sevgilisinin (Leylâ'nın) saçlarına ulaşma hevesiyle aklını yitirdiğini, bunun da utanılacak bir durum olmadığını ifade etmektedir:

Hevâ-yı leylî-i zülfüne olmuşdur Sehî Mecnûn
Figân u nâlesin 'ayb itme 'aklı aña yâr olmaz (G. 92/5)

([Ey sevgili!] Siyah saçlarının arzusuyla Sehî, Mecnûn olmuştur. Onun feryat etmesini ve inlemesini kınama, çünkü akli ona yardımcı olmaz.)

Sevgilinin saçları, ayakları, kaşları, gözleri... kısacası bütün uzuvları âşık için paha biçilmez bir değerdedir. Âşık, sevgili için hayatını feda etmeye hazırdır. Kendisine verilmiş olan ömrünü sevgilisinin uğruna harcamayı âdeta amaç edinmiştir. Sehî aşağıdaki beyitte ömrü vefa ettiği müddetçe sevgilinin siyah saçları gibi ayaklarını da öpmek istediğini söylemektedir:

Kara zülfün gibi öpem ayağün
Müyesser olur ise 'ömr-i sermed (G. 35/3)

(Ebedi ömrüm nasip ederse kara saçların gibi ayaklarını öpeyim.)

Divan şairleri sevgilinin saçlarını genellikle siyah, kokusunu ise amber şeklinde şiirlerinde kullanmışlardır. Saçın kokusu, amberin kokusundan üstün niteliktedir (Dikmen-Çetin 2012, 81). Amber de siyah renklidir. Saçın ambere teşbih edilmesi hem koku hem renk bakımındandır. Sevgilinin siyah saçları onun ayağına degecek kadar uzundur. Şair burada saçların sevgilinin ayağını

öptüğünü hayal etmektedir. Bundan dolayı âşık, ömrü yettiğince tıpkı saçlar gibi sevgilinin ayağını öpme arzusunda olduğunu dile getirmektedir.

Habîbüm kara zülfün ‘anberine
Kul oldu boynu bağlı ‘anberîne (Matla, XIX)

(Sevdiğimin kara saçının amber gibi güzel kokusuna yüzündeki benleri boynu bağlı kul oldu.)

Bu beyitte amberîne “yapma ben veya kolye” anlamında kullanılmıştır. Sehî amberîne (sevgilinin benine) ve teşhis yoluyla sevgilinin siyah saçlarının amber kokusuna boynu bağlı kul olmuştur.

Divan şiirinde renk bakımından siyah şeklinde tasavvur edilen saç, görünüşüyle yüzü kara çingeneden farksızdır.

“Yakın tarihe kadar konar-göçer topluluklardan olan Karaçiler, yerleşik hayata geçmişlerdir. Grup içi evlilik yapmaktadırlar ve kendi aralarında konuştukları bir dil kullanmaktadırlar. Özellikle müzik konusunda bölgede söz sahibi olan sazbantlar, kendileri dışındakiler tarafından Karaçi diye isimlendirilmektedirler. Bu isim aşağılamak için kullanılır ve Çingene anlamına gelir” (Taşgın, 2007, 193).

Karaçiler derisi siyaha çalan; çalgıcılık, falcılık, elekçilik yapan bir çingene topluluğudur. Sehî aşağıdaki beyitte bu topluluktan yüzü kara, siyah saçlı olarak bahsetmiştir:

Zülf-i siyehi gibi Sehî bir dahi var mı
Bir yüzi kara karaçı çok başlu vü dil-bend (G. 38/6)

(Sehî, senin gibi gönlü sevdiğine bağlı, kapkara bir çingeneye benzeyen çok başlı, yüzü kara olan başka bir kimse daha var mıdır?)

1.1.2. Hâl

Sevgilinin güzellik unsuru olan ben, renk bakımından siyah oluşuyla karabibere, deri rengi dolayısıyla Hindû, Habeş, Hindistan’ı çağrıştırırken şekil bakımından nokta veya tohum biçimindedir (Pala, 2004, 184). Divan şairleri ben’i, rengiyle ve siyah şekliyle tohuma benzetmişlerdir. Sevgilinin yüzündeki benler aslında sevgilinin parlak yüzüne düşen birer gölge, esas itibariyle de bir tür hastalıktır. Rengin siyah olması hasebiyle ben’ler, derileri siyah olan Habeş, Hindû ve zencilere de benzetilmiştir. Bu unsurların telmih, teşbih ve tenasüp yoluyla sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Şairin hayal dünyasında gönül bir kuş, saç ise bir tuzaktır. Estetik bir biçimde yaratılan bu tabloda renk ve şekil özelliğiyle ben, tuzağa düşürmekte kullanılan bir tohuma teşbih edilmiştir:

Avluduñ murg-ı dili hirmen-i hüsnünde yine
Dâm idüp zülfüni hâl-i siyehün dâne gibi (G. 292/5)

(Güzellik harmanında siyah saçların ve tane gibi benleriyle tuzak kurup yine gönül kuşunu avladın.)

Aşağıdaki beyitte gökyüzünde oluşan bir tabiat olayının, sevgilinin güzellik unsurlarından olan ben ve kaş ile bağlantılı olarak kullanıldığı görülmektedir. Kaş şekil itibariyle eğridir. Buradan hareketle gökyüzündeki hilali andırmaktadır. Renk yönünden siyah olan ben ise bir yıldıza teşbih edilip bu benin, kaşın üstüne konması ile ay tutulması olayı tasvir edilmektedir:

Tâk-ı gerdûnda yine ılduz tutıldı sanuram
Konsa kaşuñ üstine hâl-i siyâhuñ dânesi (G. 280/4)

(Siyah beninin tanesi kaşının üstüne konsa feleğin kubbesinde yine yıldız tutulmuş sanırım.)

1.1.3. Göz

Renk bakımından siyah veya ala olan sevgilinin gözleri şekil bakımından nergisi, bademi ve sad (ص) harfini çağrıştırmaktadır. Gözlerin âşık üzerinde büyüleyici bir etkisi vardır, bir yan bakış âşığı öldürmeye yeterlidir (Pala, 2004, 101). Sevgili ceylan gözlüdür, âşığın gözleri sevgiliyi arzu ettiğinden beri yaşlarla doludur. Sevgilinin gözleri âşığın kanını içtiği için sıhhat bulur. Âşık sevgilinin incecik boyuna heves ettiğinden beri kanlı göz yaşlarını tutamamaktadır. Kaşlar ve gözler birer asker gibi âşıktan intikam alıcıdır. Sevgilinin gözleri hilecidir, fitnecidir, haramîdir. Sevdiğinin yanında rakibi gören âşığın gözleri yaşla dolar. Sevgili, âşığı bazen kapısının eşğinde gözyaşları içinde görüp acır, yüzüne tebessüm eder; bir yarım tebessüm bile âşık için büyük bahtiyarlıktır. Sevgilinin ayağının izinin tozu âşığın gözüne sürme ve cila olur. Âşığın iki gözü sevgilinin yoluna inci gibi gözyaşları saçar.

Aşağıda verilen beyitte sevgilinin kara gözlerinin âşık üzerindeki etkisi söz konusudur. Sehî Bey gözü; seven ve sevilen arasındaki bağlantının izahında kullanmıştır. Şair sümbül saçlı, kara gözlü güzellerin aklını başından alıp ömrünü kararttığını dile getirmiştir

Karardup 'ömrümü dağıtdı 'aklum
Saçı sünbül gözi kara güzeller (G. 43/4)

(Saçı sünbül, gözü kara güzeller ömrümü karartıp aklımı dağıttı.)

1.1.4. Kaş

Sevgilinin kara kaşları da divan ve halk şairleri tarafından sıklıkla şiirlere konu olmuştur. *Sehî Dîvânı*'ndan sevgilinin kaşları rengi itibariyle karadır. Sevgilinin kara kaşları kokusu bakımından ambere; şekli bakımından sudaki balıklara, hilâle, yaya, kılıça, nûn ve yâ harfine, mühüre, tuğraya, kemâna; özellikleri bakımından fitneye benzetilmiştir. Sehî aşağıdaki beyitte sevgilisinin gözlerinin içinde görünen kara kaşlarını, bir kâse suya konan iki balık şeklinde hayal etmiştir:

Bir kâse suda kondı sanasın iki mâhî
Görinse gözüm içre nigâruñ kara kaşı (G. 274/3)

(Gözümün içinde sevgilinin kara kaşu görünse sanırsın bir kâse suya iki balık kondu.)

1.2. Baht

Kozmik bir unsur olan baht, sevgilinin çektiği acılarla âşuğın mutsuz olma durumu arasındaki ilişkinin ifadesinde kullanılmıştır. Âşık; işlerinin ters gitmesini, talihinin kötü -kör talihli- olmasını, şanssızlığını ve kısmetsizliğini “kara bahtlı” olmasına bağlar.

“Klasik Türk şiirinde ‘baht’ olumsuz olarak ele alınır ve dolayısıyla olumsuz kelimelerle birlikte sunulur. Âşıklık rol ve hüviyetini benimsemiş olan klasik Türk şairi, daima bahtının karalığından yakınır. ‘Bahtı kara’ olmak işleri hep ters giden, talihi kötü’ anlamlarında bir deyimdir. Bu deyim olumsuz manaları veren ise şüphesiz ‘siyah’ ya da ‘kara’ kelimesidir” (Uçan Eke, 2019, 205).

Şair, âşuğın talihsizliğini felek unsuruna bağlayarak ve talihinde oluşan aksi durumları anlatmak için “kara” rengi kullanmıştır. Şair, “bahtı kara” sözü ile kötümser ve endişeli duygularını dile getirdiği görülmektedir:

Bir bahtı kara tâlî’i hergiz açılmaduk
Hatt-ı ruhuñ gamıyla siyeh-kâredür gönül (G. 145/2)

(Bir bahtı kara olan, talihi hiçbir şekilde açılmayan gönül, yüzündeki ayva tüylerinin gamıyla günahkârdır.)

Sevgilinin yüzüne düşen siyah saçları, onun ay gibi parlak yüzüne adeta bir örtü olmuştur. Bu durum karşısında sevgilinin siyah saçlarının ucuna âşuğın gönlünün takılması göz iltihabına (hastalığına) neden olur. Böylece âşuğın kara bahtı gibi misk kokulu bir örtü gözlerine asılmış olur. Sevgilinin saçlarının rengi ile âşuğın talihinin rengi karadır. Kan ağlayan âşuğın içi de kararmıştır. Göz iltihabı ile gözlerin nuru gider, göze karalar iner. Şair bu beyitte sevgilinin siyah saçlarının ay gibi parlak yüzüne düşmesini, misk kokulu saçlardan oluşan bir örtü olarak hayal etmiştir:

Şol kadar kan ağladum zülfüñ ucundan kim remed
Kara bahtum gibi asdı çeşmüme müşgîn nikâb (G. 15/ 2)

(O kadar kan ağladım ki saçlarının ucundan gözlerim iltihaplandı. [Bu hastalık] kara bahtım gibi gözüme misk kokulu bir örtü astı.)

Baht sözünün “kara” rengi ile kullanılması sözlerin bu renk etrafında şekillenmesine neden olmuştur. Duygular adeta “kara” bir fon üzerine dökülmüştür. Sehî Bey; kara rengi ile uyumlu “tîregî, hat, şeb-reng, kara baht, zülf” gibi birçok sözü aynı beyitte kullanarak tabloyu tamamlamıştır:

Tîregî rûzum degülse hat n’içün şeb-reng ola
Kara bahtum çün degül zülfüñ nedendür ser-nigûn (G. 176/3)

(Gündüzüm karanlık değilse saçların neden gece renginde olsun? Siyah saçların kara bahtım gibi değilse neden böyle baş aşağı duruyor?)

Divan şiirinde âşık, daima sevgilinin ilgisizliğinden muztarıptır ve sıklıkla talihinden de yakınmıştır. Beyitte âşığın ettiği âhlar, kişileştirme yoluyla âşığın içinde bulunduğu hâlinin tercümanı olmuştur. Mecazî anlamda “dert” olarak da kullanılan “kara yazı” dan âşık şikâyetçidir. Âşık, kara yazısının (kötü talihinin) değişmesinin mümkün olamayacağını bildiği hâlde yine de yakınmaya devam etmektedir:

Dil elif kaddüñ ile halka-i zülfüñ göricek
Ne kara yazı imiş başuma bu âh didi (G. 301/3)

(Gönül, elif boyun ile [siyah] saçlarının halkasını görünce “Âh, bu başıma ne kara yazıymış!” dedi.)

1.3. Duman

Sevgiliye duyulan aşkın ateşinden ötürü âşığın gönlünden çıkan âhlar “siyah duman” biçiminde tasavvur edilmiştir. Bu siyah dumanın tesirinden nasibini alan ise yedi felektir. Âşıkların âhının siyah dumanı bu yedi feleğe kadar ulaşmıştır. Aşağıdaki beyitte hayme sözüyle “kıl çadır” çağrıştırılmıştır. Nitekim kıl çadırlar keçi kılından yapıldığı için karadır:

Bir haymeye döndü görinen bu yedi eflâk
Kim aña direk yirinedür dūd-ı siyâhum (G. 166/2)

(Görünen bu yedi felek bir çadıra döndü. Siyah dumanım ki ona direk olmuştur.)

1.4. Kara Mektup

Sevgilinin bembeyaz ve tertemiz yüzü bazen mektuba (beyaz kâğıda), yüzüne düşen siyah saçlar ise kara mürekkeple yazılmış yazıya benzetilmiştir. Beyitte geçen “hatt” kelimesiyle sevgilinin ayva tüyleri kastedilmiş, yazı olarak tasvir edilmiştir. Sevgilinin saçları renk itibarıyla siyah olup mektuba (yüze) düşmüştür. Siyah saçlar yüze düşünce yazıların (ayva tüyelerinin) görünmemesine neden olmuştur. Buna bağlı olarak mektup karalar içinde kalmıştır. Şair burada “kara mektup” tabiri ile olumsuz bir duruma işaret etmiştir:

Dolaşduğı budur hattüña zülfüñ
Karalara sarılır kara mektûb (G. 14/2)

(Siyah saçlarının ayva tüyelerine dolaştığı durum budur. Nitekim kara mektup yine karalara sarılır.)

1.5. Bağır/Gönül

Gönül daima sevgilinin güzellik unsurlarına hedef olmuştur. Âşığın kara bağı/gönlü yaralı, kanlı, ateşlidir; aşk ateşi ile yanmaktadır (Pala, 2004, 405-406). Bağır/gönül “kara” rengi ile kullanılmıştır. Âşığın bağı/gönlü kararmıştır, yaralıdır. Bu durum âşığın sevgiliden ayrı kalması, rakibin

kendisine zulmetmesi, sevgilinin ilgisizliği veya rakibe yüz vermesi gibi çeşitli sebeplerden kaynaklanır:

Olurduñ sîne-i mecrûha merhem
Kara bağruma sarsam seni pek pek (G. 141/2)

(Seni kara bağrıma sıkı sıkı sarsam yaralı göğsüme merhem olurdun.)

1.6. Deyimler

1.6.1. Karalar Giymek

“Karalar giymek” deyimini, “Bir felaket dolayısıyla siyah örtü bağlanmak, siyah elbise giyinmek anlamını taşır” (Aksoy, 1984, 768). Deyim yolu ile siyah rengin anlam dünyası zenginleştirilmiştir. “Karalar giymek” geleneğinin tabiat unsurlarıyla anlatılması sıklıkla görülen bir durumdur. Eskiden olumsuz bir durum veya matem havasının olduğu siyah elbiselerin giyilmesiyle anlaşılıyordu. Aşağıdaki beyitte kara rengiyle olumsuz bir durum ifade edilmiştir:

Bülbül için yalınuz kan ağlamaz her gonca-leb
Karalar geymiş durur zülfüñ gibi süsen dahi (G. 266/3)

(Bülbül her gonca dudaklı için sadece kan ağlamaz. Süsen bile siyah saçların gibi karalar giymiş.)

Sehî Bey, yazdığı naatlardan birinde peygamberden ayrılıktan ötürü Kâbe'nin toz toprak içinde kaldığını ve bağrındaki “Hacerü'l-esved”e telmihte bulunarak siyah taşa dayandığını dile getirmiştir. Şair, Kâbe'nin bu durumunu da yine Hz. Meryem'in yas tutup karalar giymesine işaret ederek anlatmıştır:

Fürkatüñden Ka'be toprak döşenür taş yasadanur
Meryem-âsâ kara geymiş ihtiyâr itmiş fenâ (K. 8/5)

(Kâbe ayrılığında toprakla örtünür, taşa yaslanır. Tıpkı Meryem gibi karalar giymiş, yokluğa razı olmuştur.)

1.6.2. Kara Kan Akmak

Divan şiirinde âşık, ayrılık derdinden göz pınarlarından kara kanlar akıtır. Âşığın göz pınarlarından “kara kan gitmesi” ile aslında anlatılmak istenen onun gözlerinden kara kanın akması değil; gözlerinin kanla dolması, kanlı gözyaşları dökmesidir. Bu anlatım aynı zamanda âşığın ayrılıktan ne denli ıstırap duyduğunun da göstergesidir. Tıp dilinde “kara kan”, toplardamardan kalbe temizlenmek için gönderilen kirli kan olup rengi karadır:

Şu deñlüden beni ağlatdı yâruñ fürkati derdi
Bınarından gözümün su yirine kara kan gitdi (G. 273/3)

(Sevgilinin ayrılık derdi o kadar beni ağlattı ki gözümün pınarından su yerine kara kan aktı.)

“Kara kan ağlamak” sözüyle şairin kaleminden kara mürekkebin akması veya damlamasına işaret edilmektedir.

“Şairler kalemin uç kısmından sızan, damlayan mürekkebi gözden akan yaş olarak tasavvur etmişlerdir. Şair eğer sevgilinin kırmızı dudağından bahsediyorsa kalemin ucundan akan kırmızı mürekkep ‘kan ağlamak’ olarak, siyah benlerinden, siyah saçlarından bahsediyorsa kalemin ucundan akan siyah mürekkep ‘kara kan ağlamak’ olarak tasavvur edilmiştir” (Şengül, 2021, 34).

Sehî sevgilinin gül yanağını yazarken elindeki kalem kara kan ağlamıştır. Bu nedenle *Dîvân*’ının yaprakları karalama defterine dönmüştür:

Yazarken gül-ruhuñ şevkin kara kan ağladı hâme
Anuñ-çün böyle rengîndür Sehî evrâk-ı dîvânuñ (G. 134/5)

(Kalem hevesle gül yanağını yazarken kara kan ağladı. Ey Sehî, onun için divanının yaprakları böyle renklidir!)

1.6.3. Yüz Karası

Yüzü kara olmak suçlu olmanın göstergesidir. Osmanlı’da bir teşhir yöntemi olarak yüzüne kara sürmek/çalmak “suçluyu halka ilan ederek onu küçük düşürme, itibarsızlaştırma, etiketleme işlevleri taşıyan ve potansiyel suçlular için de caydırıcı etkisi yüksek olan cezalandırma yöntemlerinden birisi de yüzü veya alını kara bir kir ile lekelemektir” (Dinçer, 2019, 355). Toplumda suçluyu teşhir etme yöntemi olarak yüze kara çalmak eyleminin zamanla suçluluk anlayışıyla örtüştüğünü göstermektedir.

Sevgilinin güzellik unsurları kimi zaman kozmik unsurlarla ilişkili olarak şiire konu edilmiştir. Sevgilinin yüzü güneş veya ay gibi parlaktır ancak sevgili, âşığa yüzünü gösterme konusunda pek de istekli değildir. Sevgilinin ay veya güneşe benzeyen yüzüne kara saçları düştüğünden yüzünün parlaklığına hâle gelmiştir. Ay ve güneş bu durum karşısında utanmış, yüzü yerlere düşmüştür:

Saňa öykündüğünü ay işidüp didi güneş
Bu ne yüz karasıdır yerlere düşdi yüzümüz (G. 99/2)

(Güneş, ayın sevgiliye öykündüğünü işitip: “Bu ne yüz karasıdır, yüzümüz yerlere düştü.” dedi.)

Sehî bir münacâtında hiç tok olmayıp daima aç kaldığını; salih bir amelinin bulunmadığını ve yüzü kara bir günahkâr olduğunu dile getirmiştir. Aynı münacâta şair yine Rabbine samimi bir dil ile yalvararak eşğine yüz süren eli boş bir günahkâr olduğunu dile getirmiştir:

İlâhî aç kaldum olmadum tok
Yüzüm kara günâhum çok ‘amel yok (Münâcât, 37/1)

(İlâhî aç kaldım tok olmadım. Yüzüm kara günahım çok, amelim yok.)

Yüzi kara günâh-kârüm elüm boş
Yöneldüm işigüñe yüz urup uş (Münâcât, 37/ 4)

(Yüzü kara günahkârım, elim boş. İşte, yüz sürüp eşiğine yöneldim.)

Allah ezeli ve ebedîdir. Her zaman bağışlayan, merhamet edici, günahkâr insanları bağışlayandır. Beyitte “yüzüm karasına kalma” ifadesiyle kişinin yapmış olduğu hataların varlığına işaret edilirken devamında gerçekleştirmiş olduğu hataların affı için Allah’a bir yalvarma söz konusudur:

Yüzüm karasına kalma eyâ şeffî-i zünûb
Terahhum eyle baña kim yüzün düşürdi günâh (K. 2/25)

(Ey günahları affedici olan [Allah’ım]! Yüzümün karasına bakma, bana merhamet et, çünkü günah yüzümü [yere] düşürdü.)

1.7. Toprak

Kâinata yaşamını sürdüren tüm canlılar toprağa bağlıdır. Yeryüzüne gelen canlılar topraktan yaratılmıştır ve yaşamlarını yitirerek tekrar toprak olacaktır. Toprak genellikle “kara” renkle anılmıştır. Aşağıdaki beyitte bu durum izah edilirken dünya hayatının fani, asıl olanın Hak yolu olduğuna, bunun gerçekleşmesinin de kara toprağa geri dönüş olduğuna işaret edilmiştir:

Vücûduñ Hak yolunda kara toprağ eyle fânî ol
Ki kalbün hâlis ü sâf ide iksîr-i sa’âdetdür (K. 17/23)

(Vücudunu Hak yolunda kara toprak eyle, fani ol! Çünkü kalbini saf ve temiz eden saadet iksiridir.)

“Yüz sürmek” deyimi “büyük sevgi, saygı gösterilen birinin katına çıkarken eşiğine, ayağına... doğru- yüzünü yere sürercesine eğilmektir” (Aksoy, 1984, 958). Kalem beyaz kâğıda siyah izler bırakır. Bu durum Sehî Bey tarafından kalemin Hindistan’dan Rum diyarına sefer etmesine benzetilmiştir. Nitekim Hintliler kara derilidir, ancak Rum diyarında ise beyaz tenliler yaşamaktadır. Şair, kalemi ele almayı “el öpmek” olarak hayal etmiştir. Beyaz tenlilerin eline kalem alıp yazması ise kara toprağa yüz sürmek olarak tasvir edilmiştir. Anadolu’ya abadî kâğıtlar Hindistan’dan getirilmiştir. Kalem, sevgilinin elini öpüp kara toprağa yüz sürmek için Anadolu’ya Hint diyarından sefer yapar:

Elin öpüp kara toprağa sürmeğe yüzünü
Diyâr-ı Rûma kılur Hindden sefer hâme (K. 31/5)

(Kalem, elini öpüp kara toprağa yüzünü sürmek için Hindistan’dan Rum diyarına sefer yapar.)

Sehî, sevgilisinin yolunda kara toprak olmuştur, yani ölmüştür. Şair bedeninden arta kalan toprağın bulunduğu yolda sevgilisinden salınarak yürümesini, gölgesini bu kara toprağın üzerine salmasını istemiştir:

Reh-güzâruñda kara toprağ olmışdur Sehî
Sâye sal üstine gel ey serv-i âzâdum benüm (G. 164/5)

(Sehî, geçtiğin yolda kara toprak olmuştur. Ey başına benim buyruk sevgilim! Gel de toprağımın üstüne gölgeni sal!)

1.8. Rakip

Divan şairleri içinde bulunduğu toplumun değer yargılarına, gelenek ve göreneklerine şiirlerinde yer vermişlerdir. Osmanlı toplumu birçok milleti içinde barındıran, bunları aynı kültür potasında eritip yaşatan bir bütündür.

“O devirde harem ağaları ve dadıların daha çok siyahîlerden seçilmesi geleneğini de -rakibin daima ‘siyeh-rû’ oluşuna nazaran hatırlayacak olursak rakip için kullanılan vasfın hem objektif hem de subjektif bir gerçeği aksettirdiği görülür. Rakip ne kadar beyaz tenli olursa olsun onu sevmeyen ve ondan nefret eden âşığın nazarında siyah yüzlü olacağı âşikârdır” (Şentürk, 1995, 371-372).

Sehî de sevgilinin saçlarına gayrıların el uzattığını fakat yüzü kara rakibin gözüne koruk damlatmadığını dile getirmiştir:

Nigârûñ hûşe-i zülfine ağyâr el sunar lîkin
Rakîb-i rû-siyâhuñ ol sızurmaz gözine koruk (G. 127/6)

(Resim gibi güzel sevgilinin salkım saçlarına başkaları el sunar. Lakin o kara yüzlü rakibin gözüne koruk damlatmaz.)

Âşık sevgilisi için daima can vermeye hazırdır. Başına gelebilecek her türlü belaya hiç düşünmeden atlar. Kara yüzlü rakip ise yalancıdır, hilekârdır, utanması, arlanması yoktur. Türlü tezviratla sevgiliye âşığı kötüler:

Cân sakınur dir benümçün ol kara yüzlü rakîb
Hamdülillâh kim yalan oldu yüzi ağ olmadı (G. 259/3)

(O kara yüzlü rakip, benim hakkımda sevgili için canını vermekten sakınır, der. Allah’a şükürler olsun, onun bu sözü yalan oldu, yüzü ak olmadı.)

1.9. Taş

Hakkında türlü rivayetler olan “Hacerü'l-esved” rengi itibariyle kara bir taştır. “Hacerü'l-esved’in cennetten indirildiği, Nûh tufanı sırasında Ebû Kubeyş dağında korunduğu ve Hz. İbrâhim’in Kâbe’yi inşası esnasında oradan getirilerek yerine konulduğu ifade edilmektedir” (Öğüt, 1996, 433). Sehî’nin bu beytinde sevgili, beni Hacerü'l-esved taşına benzetmekten sakınınız, demiştir. Şair, “Allah taş eder” atasözüne işaret ederek bu durumu anlatmaya çalışmıştır:

Beñzetme hâline Hacerü'l-esvedî gider
Tañrı urur sakın seni kapkara taş ider (G. 50/ 3)

(Hacerü'l-esvedî benine benzetme, kaybolup gider. Tanrı vurur, sakın! Seni kapkara taş eder.)

1.10. Kullar

Hintliler gibi Habeşliler de kara derileri bakımından divan şairlerinin beyitlerinde yer bulmuştur. Sehî Bey de sevgilinin siyah saçları ve benini siyahi

birer asker gibi hayal ederek beyaz tenlilerin diyar-ı Rum'u (Anadolu'yu) Habeş sultanının kara kullarla ele geçirdiğini söylemiştir. Bu beyitte tezat yoluyla siyah-beyaz fon üzerine bir savaş sahnesi resmedilmiştir:

Zülf ü hâlûñi 'izârunda görenler didi kim
Tutdı sultân-ı Habeş Rûm'ı kara kullar ile (G. 206/4)

(Saçlarını ve benini yanağında görenler dedi ki Habeş sultanı, Rûm'u kara kullar ile ele geçirmiş.)

2. Kırmızı

Divan şairleri kırmızı rengin zengin çağrışım gücünden yararlanmak için şiirlerinde sıklıkla kullanmışlardır. Divan şiirinde sevgilinin dudakları, yanağı, şarap, gül, gonca, âşığın döktüğü kan ve gözyaşı gibi pek çok unsur kırmızı renktedir. Kırmızının birer simge olarak hükümdarlık alameti, öfke ve savaş, kıyafet, bayram, bayrak, yazıda kırmızı nokta, mumdan mühür, şarap ve kükürt gibi anlamlarda kullanıldığı görülmektedir. Renk olarak kırmızı, kızıl ve al birbirinin yerine kullanılmıştır (Demir, 2015, 59-86).

"İlkelerin büyülerinde kullandıkları esrarlı renk... Sadece ilkeler de değil, Avrupa, Çin, Hindistan ve başkaları gibi yerlerde de majik bir güç taşır, nazara ve kötü ruhları uzaklaştırmaya yaradığına inanılır. Kaynağının ateş rengi olmasından ötürü ateş inancına bağlı olması da bu inancı pekiştirmiş olabilir" (Hançerlioğlu, 1993, 258).

Bu bilgiye ilaveten bir başka kaynakta da "Çin'de, Hindistan'da ve Avrupa'da nazara ve kötü ruhlara karşı kullanılmaktadır" (Örnek, 1971, 148) düşüncesi öne sürülmektedir. Kırmızıya yüklenen bir başka anlam otoritenin, hâkimiyetin sembolü olması yanı sıra girişimi, liderliği ve aktifliği temsil etmektedir (Coşkun, 1995, 56). Kırmızıyı benimseyen kişilerin olumsuz özellikleri ise ben merkezli ve öfkeli olmalarıdır (Çağan, 2004, 106). *Sehî Bey Dîvânı*'nda kırmızı ayrıca "sürh, al, kızıl, kıpkızıl" kelimeleriyle karşımıza çıkmaktadır. Kırmızı; sevgilinin güzellik unsurlarının yanında tabiat unsurları ve geleneklerin anlatımında başvurulan renklerden biridir.

2.1. Eser Başlıklarının ve Beyitlerin Kırmızı Mürekkeple Yazılması Geleneği

Şair, eski eserlerin yazımında özellikle başlıkların veya bazı beyitlerin kırmızı mürekkep ile yazılması geleneğini okuyucuya hatırlatmaktadır. Eski eserler incelendiğinde kimi zaman beyitlerin veya başlıkların kırmızı mürekkeple yazıldığı çok bilinen bir durumdur. Sehî de sevgilinin kapısının eşiğinde kanlı göz yaşlarıyla başından geçenleri anlattığını dile getirmiştir. Şair bu durumu kitap bölümlerinin üstüne kırmızı mürekkeple beyit yazma geleneğine benzetmiştir:

Kanlı yaşım işigününde mâcerâsın 'arz ider
Beyt yazmak sürh ile 'âdet durur bâb üstüne (G. 236/4)

([Ey sevgili!] Kanlı yaşım kapında macerasını arz eder. Nitekim kitap bölümlerinin üstüne kırmızı mürekkeple ile beyit yazmak gelenektir.)

2.2. Yanak

Sevgilinin güzellik unsurlarından biri olan yanak, daha çok ay gibi parlak olması bakımından klasik şiire konu olmuştur. Ancak kimi durumlarda sevgilinin yüzündeki kırmızıya benzer pembelik -allık sürülmüş de olabilir- de gül mazmunu ile kullanılmıştır.

“Yanak, şekli (yuvarlak), rengi, parlaklığı ve güzelliği sebebiyle en çok dikkat çeken güzellik unsurudur. Bu özelliği nedeniyle âşığın gönlünü çelen, onu kendine bağlayan bir cazibe kaynağı durumundadır. Yanak âşığın baktığı ve daima bakmak istediği yerdir. Yanak hakkında lutf, letâfet, latîf, gülgûn, âl, rengîn, âb-dâr, safâ ve zîbâ gibi sıfatlar kullanılır. Utanma hâli dolayısıyla kızarma özelliği ile de ele alınır. Yanak bu renk ve parıltı ile daima bir yansıma içindedir” (Uludağ, 2016, 16).

Sehî, aşağıdaki beyitte “al evrâk” sözü ile sevgilinin yanağını kastetmiştir. Sevgilinin utangaçlığı yüzüne vurmuş, yanakları kızarmış ve bir gül yaprağına benzemiştir:

Al evrâk üstine nakş itmege tasvîrünü
Meşk ider yazup çizüp bir hôş mişâli var gülün (G. 144/5)

(Kırmızı kâğıdın üstüne resmini çizer. Bir hoş örneği var gülün, yazıp çizerek alıştırma yapar.)

2.3. Gözyaşı-Lâle

Divan şiirinde âşığın, sevgilisi için döktüğü gözyaşları genellikle kan şeklinde/renginde tasvir edilmiştir. Âşığın, kırmızı kan renginde gözyaşı dökmesi, aynı zamanda çektiği acıların göstergesidir. Âşığın kanlı gözyaşları, Sehî'nin aşağıdaki beytinde olduğu gibi mübalağalı bir şekilde adeta bir ırmağa dönmüştür. Sevgilinin yanağının kırmızı lâle renginde olmasıyla âşığın gözyaşlarını kızıl kandan oluşan bir ırmağa dönüşmesi renk bakımından bir uyumun sağlandığını göstermektedir:

Göñül sen lâle-ruhsârûn gam-ı 'aşkıyla yanıkdur
Yaşum ırmağı anuñ-çün kızıl kana boyanıkdur (G. 53/1)

(Ey sevgili, gönül senin gibi lâle yanaklının aşkın gamıyla yanıktır! Gözyaşımın ırmağı onun için kızıl kana boyanmıştır.)

Kırmızı, bazen şarap rengiyle şiirde kullanılmıştır. Sehî, “lâle, leb, yaş, gül-‘izâr” gibi kırmızıyı çağrıştıran kavramları bir arada kullanarak hâlini arz etmeye çalışmıştır:

Yaşum ‘aceb mi lâle gibi olsa sürh-rû
Sunsa lebinden ol sanem-i gül-‘izâr cân (K. 25/15)

(O gül yanaklı sevgili dudaklarından bir kadeh sunarsa gözyaşlarım da lâle gibi kırmızı yüzlü olsa buna şaşılır mı?)

Taşra çiçeği olarak nitelenen lâle; şekil ve kırmızı rengi bakımından dikkat çekmektedir. Bahar mevsiminin gelişiyle dağlar ve ovalar kıpkızıl lâlelerle dolmaktadır. Bu lâleler her tarafı adeta kırmızı renge boyamıştır. Âşık

ise sevgilisinden ayrı düşmenin verdiği kederle gözyaşları dökmektedir. Gözlerden akan su, her tarafı saran lâlelerin kırmızı rengiyle adeta kandan bir deryaya dönüşmüştür. Bu beyit ile Fuzûlî'nin “su” kasidesindeki

Âb-gündür günbed-i devvâr rengi bilmezem
Yâ muhîl olmuş gözümden günbed-i devvâra su

beytindeki “su-gözyaşı” mazmununa benzemektedir. Sehî'nin aşağıdaki beytinde lâlenin kırmızı oluşuna ve her tarafa yayılmasına değinilmiştir.

Kıpkızıldur lâlelerden tağ u sahrâ her taraf
Kanlu yaşum eyledi dünyâyı deryâ her taraf (G. 121/1)

(Dağlar ve çöller her taraf, lalelerden kıpkızıldır. Dünyayı, denizi her tarafı kanlı yaşım kapladı.)

2.4. Gül

Güzelliği ile dikkatleri üzerine çeken sevgilinin fiziki özellikleri arasında yer alan yanakları ve dudakları kırmızı renktedir; sevgili hassas ve narin yapısı ile güle benzetilmiştir. Sevgilinin çekici olmasının nedeni kırmızılara bürünerek meydanda dolaşmasıdır. Gülün karşısında bülbüle benzetilen âşıklar, sevgilinin güzelliği karşısında hayretler içerisinde ve perişandır:

Allar giymiş salınur çâr-sû-yı bâğda
Bülbül-i bî-çâreye beñzer bir âlı var gülün (G. 144/3)

([Sevgili] kırmızılar giymiş bağı dört bir yanında salınır. Gülün [galiba] bir hilesi var, [çünkü bu hâliyle] çaresiz bülbüle benzemektedir.)

Şairler çoğu zaman -yukarıdaki beyitte olduğu gibi- duygularını “gül-bülbül” mazmunu üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Kırmızı, göz alıcı bir renktir ve gül genellikle bu renkte konu edilmiştir. Şair, sevgiliye kavuşma isteğini gül-bülbül vasıtasıyla dile getirir. Şairin gönlünden geçen gül ile bülbülün bir an bile ayrı durmamasıdır. Gül, kırmızı rengiyle âşığı kendine bağlamış, bülbülün vuslattan başka bir düşüncesi kalmamıştır:

Bir nefes yanuñdan ayırma güli ey ‘andelîb
Bezm-i bâğa varduñca bile alı var gülün (G. 144/4)

(Ey bülbül, bir nefes bile gülü yanından ayırma! Bağı meclisine varıldığında beraberinde gülün kırmızılığı vardır.)

2.5. Çadır/Otağ

Aşk, bir cenk meydanıdır. Âşık bu meydanın yılmaz cengaveridir ve bu meydanda can vermeye hazırdır. Savaş meydanında kanlı çarpışmalar olur. Âşığın kanının sevgili uğruna dökülmesi kadar doğal bir durum olamaz. Sevgilinin göğsünün çölüne âşığın kanlı gözyaşlarından kabarcıklar dolmuştur, böylece aşk padişahı olan sevgilinin ordusunu (göğsünü) adeta kızıl çadırlar - ki bunlar kabarcık şeklindedir- tutmuştur. Sehî Bey, “kanlı gözyaşları” ve “kızıl

otağ” gibi kırmızı renkleri, çağrıştırmaya yoluyla pastel bir fon olarak beyte oturtmuştur:

Sîne sahrâsına tolmuş kanlu yaşumdan habâb
Şâh-ı ‘aşkuñ ordusun tutmuş kızıl otağlar (G. 88/2)

(Kanlı gözyaşından kabarcıklar göğsünün çölüne dolmuş. Aşk padişahın ordusunu kızıl çadırlar tutmuş.)

Şair, aynı fonu bir kasidesinde de aynı minvalde kullanmıştır:

Pâdişâhum dilde buldukça hayâl-i haylüñi
Eşk-i çeşmümden kızıl otâğlar tutar habâb (K. 11/27)

(Ey padişahım, gönlümde atlı askerinin hayalini buldukça kızıl çadırlar gözyaşlarımdan kabarcıklar tutar.)

2.6. Şafak

Şafak vakti ufuk kızıl renge boyanır. Bu durum, divan şairlerinin acınası hâllerini anlatmak için kırmızı ve ona yakın tonların bulunduğu güzel bir tasarım yapmasına olanak sağlar. Sehî Bey, “şafak, mihr ü mâh, sâgar, şarâb, câm” gibi kırmızıyı çağrıştıran unsurları aşağıdaki beyitte bir arada kullanmıştır:

Mihr ile mâh sâgar u sürh-i şafak şarâb
Elden zamâne komadı leyl ü nehâr câm (K. 25/8)

(Güneş ve ay, gece ve gündüz, kadeh ve şafağın kızılığı gibi şarap... Devir, kadehi elden bırakmadı.)

Sehî, kırmızı şafak rengini bir başka kasidesinde buna benzer bir şekilde kullanmıştır. Sevgilinin bulunduğu mecliste ay altın bir kadehtir, devamlı döner durur. Şarap ise bu mecliste feleğin şişesi ile şafağın kızılığına bürünmüştür:

Yâ şehüñ bezminde meh altun kadehdür devr ider
Şîşe-i eflâk ile sürh-i şafak olup şarâb (K. 11/9)

(Padişahın meclisinde ay altın kadehtir, döner durur. Feleğin şişesi ile şafağın kızılığı şarap olmuştur.)

3. Gümüş Rengi

Şairler gümüş rengini parlaklık ve saflık yönüyle şiirlerinde kullanmışlardır. Gümüş “divan şiirinde daha çok rengi ile ele alınır. Öncelikle ay’ı, hilâli ve ay ışıklarını ifade eder. Sevgilinin bedeni, çenesi, kolu, eli, burnu, yüzü vs. de sîme benzetilir. Gümüş çekene simkeş denir” (Pala, 2004, 405). Gümüş rengi şairin *Dîvân*’ında “sîm-beden, sîm-ten” şeklinde kullanılmıştır. Sehî Bey, gümüş rengi daha çok sevgilinin bedeninin ve göğsünün; âşığın gözyaşlarının tavsifinde kullanmıştır.

3.1. Sevgilinin Bedeni, Teni ve Göğsü

Divan şiirinde sevgili, sanatkârane bir usulde tasvir edilmiştir. Öyle ki sevgili narin, hassas, bir o kadar alımlıdır. Şairlerin söz sanatları yardımıyla sevgilinin güzellik unsurlarını tasvir ederken anlam bakımından olağanın dışına çıktıklarını söylemek doğru olacaktır. Sehî Bey, sevgili için diğer divan şairlerinin de müracaat ettiği mazmunlara şiirlerinde yer vermiştir. Sevgili her şeyden önce ay yüzlüdür (mâh-çihre), bedeni gümüş rengindedir (sîm-ten), başında ve yüzündeki tüyleri tıraş edilmiştir (ser-tırâş):

Ol mâh-çihre sîm-beden yâr-ı ser-tırâş
Derdâ ki tîg-i cevri ile bağrımız itdi baş (G. 107/1)

(O ay yüzlü, gümüş bedenli, başı tıraşlı sevgili... Bu öyle bir dert ki cefa kılıcı ile ciğerimize kadar deldi.)

Gümüş; hançer, kılıç gibi savaş aletlerinin süslenmesinde de kullanılmıştır. Sevgilinin acımasızlığı, elinde kılıcıyla âşığın kalbini, bağrını, göğsünü delmesi/kesmesi gibi durumların ifade edilmesinde gümüş renkli kılıç ve hançerlerden söz edildiği görülmektedir. Gümüş tenli sevgilinin elinde yine gümüş renkli kılıç ve hançerlerin bulunması, şairlerin renk uyumuna dikkat ettiklerinin göstergesidir. Gümüş bedenli/tenli sevgili, elinde gümüş renkli kılıç ve hançerlerle âşıklarının canlarını almaya kastetmektedir:

Yalvarup cânlar virüp bağruma bassam tan degül
Bir güzeldür sîm-ten meh-pâre garrâ hançerüñ (G. 129/3)

(Gümüş tenli, ay parçası gibi parlak hançerin öyle bir güzeldir ki ona yalvarıp canlar verip bağrına bassam ayıp değildir.)

Sevgili ay yüzlüdür ve bedeni de gümüş rengindedir. Hayalinde vuslatı göz önüne getiren âşığa göre sevgilinin kolları hilal gibi bir heykeli andırır. Sevgili ay gibi parlak ve gümüş renkli kollarını âşığın boynuna dolamıştır. Âşığa bu durum gümüşten bir heykelin boynuna asılması şeklinde görünmüştür:

Sîmden heykel asar boynuma gûyâ meh-i nev
Toladukca kolını yâr benüm gerdenüme (G. 203/3)

(Sevgili kolunu benim boynuma doladıkça sanki yeni aya benzeyen gümüşten heykeli boynuma asar.)

Sevgiliye ait gümüş renkli bir başka unsur da sinesidir. Parlak ve gümüş renginde olan sevgilinin sinesinde şeftali gibi göğüsleri vardır. Fitneci rakip sevgiliyi koynuna almış, sevgilinin sinesini dişlemiştir, sevgilinin sinesinde rakibin dişlerinin izleri kalmıştır:

Zahm-ı dendân ile pürdür sîne-i sîmîn-i yâr
Bûseden şeftâlûlar koymuş o fettân koynına (G. 204/2)

(O fitneci rakip sevgiliyi koynuna koymuş. Sevgilinin gümüş renkli şeftali gibi olan göğüslerini dişlemiştir. Sevgilinin sinesi diş yarası ile doludur.)

Şairler sevgiliye ait unsurları anlatırken bazen harf simgeçiliğine de müracaat ederler. Sehî, birer simge olarak sevgilinin ağzını mim (م), saçlarını sıfır (.) ve boyunu elif (ل) şeklinde göstermiştir. Aşağıdaki beyitte saçların sıfır olarak simgelenmesi sıra dışı ve benzersiz bir kullanımdır. Şair, sevgiliyi gümüş tenli, ay gibi parlak bir güzel olarak göstermiştir:

Çün dehânuñ mîm ü zülfüñ sıfırdur kaddüñ elif
Yaraşur sen sîm-ten dildâra dirsem ben de mâh (G. 250/2)

(Çünkü ağzın mim ve saçların sıfır, boyun eliftir. Senin gibi gümüş tenli sevgiliye ben de ay dersem yakışır.)

Sevgilinin güzellik unsuru olan bedeni ile tabiat unsurunun harmanlandığı aşağıdaki beyitte sevgilinin bedeninin güzel, göz kamaştırıcı olması gümüş rengi ile ifade edilmiştir:

Yüzün düşer ayağına çemende lâle vü gül
O serv-i sîm-beden itse gülsitâna mürûr (K. 19/26)

(O gümüş bedenli servi gül bahçesinden geçse çemende lâle ve gülün yüzü ayağına düşer.)

Sevgili âşığa zulmeder, kimseye hesap vermek zorunda değildir, bilhassa âşığına yüz vermez, gaddardır. Acı ve ızdırap vermekle yükümlü bir rol benimsemiştir. Her daim âşıktan kaçma gayesindedir (Pala, 2004: 402). Sehî aşağıdaki beyitte sevgilinin bedeninin güzel ve dikkat çekici olması hasebiyle onu gümüş rengiyle tasvir etmiş, onun gönlü hasta olan âşıktan her dem kaçtığını dile getirmiştir:

Şol sîm-ten ki 'âşık-ı dil-hasteden kaçar
Cân ise terkin ur çün o dil hasteden kaçar (Fi'l-Letâyif, I/1)

Şu gümüş vücutlu [sevgili] ki gönül hastası âşıktan kaçar. Can ise terk eder çünkü gönül hastadan kaçır.)

3.2. Âşığın Gözyaşı

Gümüş renkli bir diğer unsur da âşığın gözyaşlarıdır. Divan şairleri saf ve temiz kalpli âşıkların gözyaşlarını yine gümüş rengi ile özdeşleştirmişlerdir. Sehî Bey, divan şiirinin anlam dünyasını başarılı bir şekilde işlediği alttaki beytinde âşığın, sevgilisi için döktüğü gözyaşının değerinden ve etkisinden bahsetmektedir. Şair, gümüş renkli gözyaşının çok değerli olduğunu ve bunu Ashâb-ı Kehf'ten Dakyanus'un bile kabul edeceğini belirtmektedir:

Sîm-i eşküm yüzümi bir veche altun itdi kim
Görse ne hoş sikke sûretdür diyeydi Takyânûs (G. 103/4)

(Gümüştan gözyaşım, yüzümü öyle bir altın [dan bir para] hâline getirdi ki Takyanus görse, altın paradaki suret ne hoştur, derdi.)

4. Yeşil

Divan şairleri tabiat unsurlarını şiirlerinde kullanırken sıklıkla idealize edilmiş bir yeşil fon üzerinde duygularını ifade etmeye çalışmışlardır.

Yeşil, “Türkçe dirlik bildiren ‘yaş’ sözcüğünden türemiştir. Genelde ‘diri, canlı’ anlamındadır. Kökeni çoktanrıci dinlerdir. Özellikle sıcak günlerin başlamasıyla bir dirlik verdiği, canlılık yaydığı varsayılan bolluk tanrıçasıyla (Ana Tanrıça) bağlantılıdır. Tektanrıci dinlere sonradan girmiştir. İslam dininde cennetin (bahçe, bağ) yeşille simgelenmesi, içinde akarsuların geniş yeşil alanların bulunduğu izleniminin yayılması doğduğu bölgenin doğal yapısından kaynaklanmıştır” (Eyüboğlu, 2014, 115).

Yeşil genel itibarıyla özellikle tabiatın, yeniden dirilişinin sembolüdür. Bu rengi benimseyen kişide sabır, otorite, kendine güven gibi duyguların ön planda olduğunu söylemek doğrudur (Coşkuner, 1995, 70). Yeşil rengini seven kişilerin “olumsuzluğu ise sertlik ve olaylara bakış açılarının esnek olmayışıdır” (Çağan, 2004, 108). Şairin *Dîvân*'ında yeşil, “hat-ı sebz, yeşil” biçiminde geçmektedir. Sehî, yeşil renk ile sevgilinin ayva tüylerini, tabiatı, rengin Hızır ile ilişkisini şiirlerinde kullanmıştır.

4.1. Hat

Hat kelimesi “Çizgi, yazı, el yazısı, mektup, ferman gibi birçok manalardan başka genç kimsenin yanağında ve dost dudağında çıkan ince tüy manasına gelmektedir” (Onay, 2016, 204). Çoğu zaman siyah olarak nitelenen sevgilinin ayva tüyleri bazen yeşil renkle de anılmaktadır. Yeşil renk, tazeliğin simgesi olduğundan sevgilinin ayva tüyleri için kullanılmıştır.

Âşık için sevgilinin güzelliği mükellef bir ziyafet sofrasıdır. Bu güzellik sofrasında sayısız nimetler vardır. Bu nimetlerden biri de sofraya güzellik ve tazelik veren sevgilinin yeşil ayva tüyleridir. Sevgilinin dudağından çıkan sözler ve şen öpücükleri bu güzellik meclisinin tadı tuzu olmuştur:

Eğerci h'ân-ı hüsnüñe hat-ı sebzüñ virür sûret
Lebüñ şen bûsesi oldı melâhat bezminüñ tuzı (G. 293/2)

(Güzelliğinin sofrasına yeşil ayva tüylerin şekil verdiği gibi dudakların da güzellik meclisinin tadı, şen öpücüğü oldu.)

Divan şairleri sevgilinin güzelliğini anlatmak için nergis gibi baygın bakan gözleriyle yeşil ayva tüylerini öne çıkarmıştır. Sehî de sevgilinin gözlerini şekil ve bakışı yönüyle nergis çiçeğine, yüzündeki ince tüyleri ise yeşil renkte tasvir etmiştir. Şair, bu güzellikler karşısında başka bir talepte bulunmadığını dile getirmiştir. Aşağıdaki beyitte “hat-ı sebz” ve “çemen” gibi yeşil renkli unsurlar öne çıkarılmıştır:

Gözi nergisleri ile hat-ı sebzi var iken
N'idelüm biz çemeni vü gül-i bâdâmı dahi (G. 267/2)

(Sevgilinin nergis gibi gözleri ile yeşil ayva tüyleri varken biz çemeni ve badem çiçeklerini de ne yapalım?)

Sevgilinin yüzündeki yeşil ayva tüylerini seyretmek âşık için büyük bir keyiftir. Şair, bu durumu yeşilin gül bahçesi sayfasına yazılması olarak tasavvur etmiştir:

Dem-i neşât u safâdur diyü yeşil hatt ile
Çemen sahîfe-i gülzâra yazdı çün menşûr (K. 19/15)

(Çimen, yeşil ayva tüyleri ile huzur ve sevinç zamanıdır, diyerek gül bahçesinde yazıldı, çünkü yayılmak zamanıdır.)

4.2. Çemen

Sevgilinin yanaklarında yeni çıkmış yeşil ayva tüyelerinin yanında boyu için kullanılan “serv-i çemen” de sıklıkla şairler tarafından şiire konu edilmiştir. Sevgilinin tasviri için kullanılan imgelere baktığımızda yemyeşil bir bahçe; bahçedeki gül, nergis, sûsen, sümbül, çınar, servi... gibi daha çok yeşilliği ve türlü renkleriyle bitkilere yer verildiği görülür. Aşağıdaki beyitte Sehî, sevgilinin yeşil ayva tüyelerini (hat-ı sebz), boyunu (serv-i çemen) kullanırken yeşil; ağlamaktan kana gark olan gözlerle kırmızı renkle yapılmış bir tabloyu önümüze koymuştur:

Hat-ı sebzüñle boyun fikrin idüp ağlamadan
Kana gark eyledi serv-i çemeni iki gözüm (G. 170/2)

(Yeşil ayva tüyleriyle boyunu hayal edip ağlamaktan iki gözüm bahçenin servi boylusunu -yani sevgiliyi- kanlara boğdu.)

Yeşil renk canlılığı ifade eder, bu nedenle âşığa can suyu olan sevgilinin yeşil ayva tüyelerinden sıklıkla bahsedilmiştir. İnsanlara hayat suyunu bağışlayan, ölümsüzlük iksirini bulduğuna inanılan Hızır’a telmihte bulunularak da yeşil renk, tazelik ve canlılık gibi durumlar ifade edilmiştir. Beyitte sevgilinin ayva tüyelerini tıraş etmesi, Hızır’ın canlar bağışlayan çeşmenin başından ayrılması ile eş tutulmuştur:

Sebz-i hat kim la’l-i cân-bahşuñdan olmışdur tıraş
Hızrdur olmuş meğer ser-çeşme-i cândan cüdâ (G. 3/4)

(Yeşil ayva tüyelerinin can bağışlayan lal dudaklardan tıraş olması sanki Hızır’ın can çeşmesinin başından ayrılması gibidir.)

5. Sarı

Sarı, güneş ve sıcaklığın sembolüdür. İyimserliğin, ümidin, kişinin kendisi ve çevresiyle olan uyumunun göstergesidir. Sorunlara hızlı çözüm bulma ve üretkenlik gibi anlamları da sarı renk karşılamıştır. Öte yandan mevsimlerden sonbaharın tasvirinde sarı renk çok sık karşımıza çıkmaktadır. Tabiat güzelliğinin son buluşunun ifadesinde genellikle sarı renk kullanılmıştır (Coşkuner, 1995, 62-68).

Sarı renge dair yapılan bir başka çıkarıma göre “sarı tipik dünyevî renktir. Asla derin bir anlama sahip olamaz. Maviyle karıştırıldığında solgun bir renk ortaya çıkar. İnsan ruhundaki karşılığı delilik olabilir. Melankoli ya da hastalık hastalığından ziyade cinneti andırır” (Kandinsky, 2015, 76-77).

Sehî, sarı rengini daha çok “zerd” kelimesi ile kullanmıştır. Sarı renk, âşıklık hâllerinden yüz ve bedenin sarı renge dönüşümünde, nergis çiçeğinin şekli ve rengiyle içki kadehinin izahında kullanmıştır.

5.1. Âşığın Yüzü ve Bedeni

Aşırı korku, heyecan, üzüntü veya coşku nedeniyle duygulardaki sıra dışı dalgalanmalar nedeniyle insanın yüzü sararır, solar. “Daha çok ölüm, hastalık, yorgunluk ile korku duygusunun insan üzerindeki fizyolojik etkisi olarak görülen yüz rengindeki sararma, solma bir gösterge olarak üzüntü kavramlarını da karşılayabilmektedir” (Çetinkaya, 2006, 289). Gizlediği bir durumun ifşa olması, rakibin hışmına uğraması, sevgilinin ağyara yüz vermesi gibi durumlar nedeniyle âşığın yüzü sararır, bozarır. Aşağıdaki beyitte şair, sırlarının ifşa olduğunu, kanlı gözyaşları döktüğünü ve yüzünün sarardığını söyleyerek feveran etmektedir:

Çihre-i zerdüm ile kanlu yaşum
İtdi ifşâ nihânım âh meded (G. 36/4)

(Ah, sarı yüzüm ile kanlı yaşım sırrımı ifşa etti, imdat!)

Sevgilinin öldürücü bakışları âşığın göğsünde yaralar açar. Can vermekte olan âşığın beti benzi solmaya başlar, yüzü ve bedeni bu öldürücü darbeler karşısında sararmaya başlar. Âşığın sararan bedeni adeta altın rengindeki bir elbiseyi andırmaktadır. Âşığın göğsündeki yaraların etrafında yer yer kırmızı düğmeler yer almaktadır. Aşağıdaki beyitte okuyucuya sarı ve kırmızı renklerden canlı bir tablo sunulmuştur:

Çeşm-i zerdüm baña zerrîn câme ey dilber yeter
Dâğ-ı sînem ana la'lîn tügmeler yer yer yeter (G. 77/1)

(Ey dilber, sarı gözlerim, altından yapılmış bir elbise olarak bana yeter!
Göğsümdeki yara ve yer yer atılmış kırmızı düğmeler ona yeter!)

6. Beyaz

Beyaz renk başlangıcı temsil eder. Olumsuz duygulardan uzak, arabulucu, iyiliğe teşvik edici, güzelliği, aydınlığı, samimiyeti yapısında barındırır (Coşkuner, 1995, 94-96).

Öte yandan “beyaz, renksizlik olarak kabul ediliyor olsa da içindeki tüm renklerin kaybolmuş olduğu bir dünyanın sembolüdür. Beyaz, doğumdan önceki hiçliğin ya da buz çağındaki dünyanın çekiciliğine sahiptir. Beyazın, neşe ve lekesiz saflığın simgesi olarak kabul edilişi mantıksız değildir” (Kandinsky, 2015, 78-79).

Beyaz renk, Türkler için gücün ve iktidarın sembolü olarak görülmüştür.

“Türklerin en eski milli ve manevi inançlarından kaynaklanan, devleti temsil etmiş bir hükümlerlik sembolüdür. Osmanlı devrinde de devlet geleneğinden gelen bu ak sancak ile daha çok ordu ve halk geleneğinin üstün tuttuğu al (kızıl- kırmızı) renkli sancak giderek dorukta birleşmiş ve bugünkü ay- yıldızlı al bayrağımız meydana çıkarmıştır” (Genç, 1997, 13).

Beyaz renk temizliği, saflığı, masumiyeti de temsil eder. Doğu toplumlarında kadınların yüzünde en ufak bir lekenin görülmesi hoş

karşılanmamış, abartılı bir makyaj yapılması geleneğini de beraberinde getirmiştir. Mesela atalar dinine inanan Koreli kadınlar yüzlerini seramik makyaj tarzında beyaz hâle getirmeyi bir ibadet saymışlardır.

6.1. Kâğıt

Osmanlıda kâğıt az bulunan ve çok değerli bir ithal ürün durumundadır. İtalya ve Hindistan'da getirilen kâğıtlar devlet kontrolünde damgalanarak satılmıştır. Kâğıda ulaşmak zor olduğu için kâğıdın kullanımına çok dikkat edilmiştir. Kâğıt kullanılırken çoğu zaman kenarlardan istifade edilmiştir. Mürekkep ise bir hata durumunda kâğıttan zor çıkan bir yazı malzemesidir. Bu nedenle hat sanatında daha çok aharlı kâğıtlar kullanılmıştır. Aharlı kâğıt mürekkebi yüzeyde tutar, silinip kazılması kolaydır hatta yalanarak da çıkabilir (Derman, 2006, 32-47). Hatalı yazıların kazılıp silinmesinde tashih kalemi kullanılır, bazen de bu işlem için pembe kum kullanılır. Şairler de sevgilinin yüzünü bembeyaz bir kâğıt parçasına benzetmişlerdir. Sehî, sevgilinin yüzündeki ayva tüylerinin hata oldu diye kazındığını, çünkü yanlış yazılan hatların silinmesi gerektiğini dile getirmiştir:

Hatâ oldı diyü kazındı hattun
Beyâz-ı hüsnüñe yañılış yazılmış (G. 112/3)

(Ayva tüylerin, hatalı oldu diye tıraş edildi. Güzelliğin sayfasında yazılar yanlış yazılmış.)

6.2. Ak-Bektaşî Tâc

Sehî Bey'in şiirlerinde toplumsal izlere rastlamak mümkündür. Şair, yeşil taçlı beyaz yaseminleri Bektaşî dervişlerinin ak abalara girip yeşil taç giymesine özdeşleştirmiştir. Bu yönüyle tabiat unsurları ve kişileştirme sanatıyla bir dervişin tasviri yapılmıştır. Bu derviş çimenlikte saba rüzgârından el alan bir yasemin gibidir. Bektaşî dervîşi tacını ve temizliğin, saflığın göstergesi olan beyaz hırkasını giymektedir:

Bektaşî tâc geydi girüp ak 'abâlara
Beñzer semen çemende alupdur sabâ elin (G. 183/2)

(Yasemin beyaz hırkaya girerek Bektaşî tacını giydi; [bu hâliyle] sanki çemendeki saba rüzgârından el almış.)

7. Gök Rengi

Sözlükte "gökyüzü rengi, yeşile çalan mavi" şeklinde tanımlanan "gök", aşırılık ve pekiştirme ön eki alarak "gömgök" şeklinde türetilmiştir (Ayverdi, 2011, 428). Bu renk ayrıca "sarı" (Tulum, 2011, 765), büsbütün mavi, koyu mavi, masmavi; berelenmiş" (Ş. Sami, 2023, 393) şeklinde de sözlüklerde geçmektedir. Gök rengi olarak bilinen mavi ve onun daha koyu tonu olan "turkuaz" Türk rengi olarak bilinir. Divan şairleri kurt, güvercin, at, öküz... gibi hayvanları; dere, çayır, dağ, saray... gibi unsurları "gök" rengi ile anmışlardır. "Gök renginin insanların ve hayvanların tasvirinde kullanılması, onların bir ayrıcalık ve kutsallığını bildirmesi açısından önemlidir" (Yıldırım, 2012, 136). "Gök Tanrı dinine inanan Türkler için gök mavidir. Şamanlar ululuğu temsil

eden mavi rengi, gök kelimesiyle adlandırmışlardır. Ancak gök rengi aynı zamanda yeşili de karşılar” (Küçük, 2010, 193). Sehî Bey, aşağıdaki beyitte “gömgök” sıfatını güvercin için kullanmıştır. Beyitte “gömgök” sözünün pekiştirme özelliğiyle kullanıldığı görülmektedir.

Güneş yüzüne nisbet bir gül-i ter
Felek kasrunda bir gömgök kebûter (G. 84/1)

([Ey sevgili!] Güneş gibi parlak yüzüne nispetle bir taze gül, felek de senin sarayında masmavi bir güvercindir.)

“Gömgök” sözü aşırılık ve abartı bildiren sıfatların oluşturulmasında sıklıkla kullanılmıştır ancak zamanla kullanımdan düşmüştür. “Gerek mavi ve mor renkleri gerekse üzerindeki çiy taneleri sebebiyle özellikle sümbül ve menekşe gibi koyu renkli çiçekler hakkında ‘gömgök tere batma’ tabirinin çokça kullanıldığı görülür” (Şentürk, 2021, 223). Sehî'nin tabiat tasvirleriyle süslediği aşağıdaki beyitte ise “gömgök” sözü aşırılık bildirme ve pekiştirme anlamıyla kullanılmıştır.

Şebnemden utanup gice gömgök dere batdı
Öykündüğüçün bu hat-ı tannâza benefşe (G. 241/7)

(Menekşe bu alaycı ayva tüylerine öykündüğü için geceleyin çiğ tanesinden utanıp masmavi tere battı [terler içinde kaldı].)

8. Birden Fazla Renk İçeren Beyitler

Sehî Bey, şiirlerinde kimi zaman birden fazla rengi kullanarak canlı tablolar oluşturmuştur. Şairin *Dîvân*'ında genellikle siyah-ak, zer-sîm, al-gümüş, kara-ela, kızıl-ak, al-sarı, gök rengi-sebz gibi ikili renkler kullandığı görülmektedir. Örnek verilen beyitlerde âşıklık hâllerindeki değişimler (saç, sakal ağarması, yüz solgunluğu), tabiat ve sevgilinin güzellik unsurlarının anlatımında bu ikili renklere başvurulmuştur. Bazı beyitlerde ikiden fazla rengin kullanıldığı da görülmektedir.

8.1. Siyah-Beyaz

Sehî, âşıklık hâllerini ifade ederken siyah-beyaz renklerinin zıtlık uyumunu başarılı bir şekilde kullanmıştır. Âşığın içine düştüğü perişanlık, sakallarının beyazlanması ile izah edilirken kadersizliği ise olumsuzluğu çağrıştıran siyah renkle yorumlanmıştır:

Mihnet eyyâmında ol deñlü belâ çekdüm kim âh
Saç sakal ağardı bu baht-ı siyah ağ olmadı (G. 258/2)

(Âh, sıkıntı günlerinde o kadar keder çektim ki saçım sakalım ağardı, [ancak] bu kara bahtım ağarmadı!)

Sevgilisinden ayrı kaldığı için çok ağlayan âşık, beyaz gözlerinden kara kanlar ağlamaya başlamıştır. Bu nedenle âşığın gözlerinin beyazı kararmaya başlamış, ferî sönmüştür. Aşağıdaki beyitte de siyah-beyaz renkler bir fon olarak kullanılmıştır:

Firâkuñ ile ben ey nev-cüvânum oldum pîr
Kara kan ağlamadandır sevâd-ı dîde beyâz (G. 114/3)

(Ey benim gencecik [sevgilim!] Ben ayrılık derdinden yaşlı oldum. Gözlerimin beyazının kararması kara kan ağlamaktadır.)

8.2. Gümüş-Sarı

Şair; sevgilisi uğruna yüzünün sararıp solduğunu ancak o gümüş tenli sevgilinin yüzüne dahi bakmadığını üzülen dile getirmiştir. Bu beyitte “nergis-zer” ile sarı; “sîm-ten” sözüyle de gümüş rengi birlikte kullanılmıştır. Şair, renkler üzerinden içinde bulunduğu durumu anlatmaya çalışmıştır:

Nergis gibi yolunda yüzüm ben zer eyledüm
Ol sîm-ten güzel niçün itmez nazar baña (G. 5/4)

([Ey sevgili!] Nergis gibi yolunda benim yüzüm sarardı. O gümüş bedenli güzel, neden bana nazar etmez?)

8.3. Kırmızı-Gümüş

Divan şiirinde sevgili narin ve güzeldir. Bu fizikî portrenin güzelliği çoğu kez tabiat unsurları ile verilmektedir. Sevgilinin güzelliği, kırmızı güllerle donatılırken boyunun uzun oluşu vasfı ise gümüş şeklinde ifade edilmiştir:

Al güllerle donanmış bir gümüş şimşâdsın
Anuñ içün ‘âşık-ı gam-h’âreye dilşâdsın (G. 191/1)

(Kırmızı güllerle donanmış bir gümüş bedenli bir servisin. Onun için kederli aşığa karşı sevinçlisin.)

8.4. Kara-Ela

Ela, karaya çalan kestane rengidir. Divan şairleri kara ve elayı genellikle gözler için kullanmışlardır. Sehî aşağıdaki beyitte bir cenk meydanı tablosu çizmiştir. Savaşta hile yapmak sıradan bir durumdur, sevgilinin ela gözleri de hile yapmakta ustadır. Sevgilinin gamzeleri cihat etmek ve âşıkları öldürmek için ela gözlerini iyice karartmıştır:

Gamzeñ öldürdüğü ‘uşşâkı gazâ itmek için
Ela gözler kara reng eyledi bâdâmlara (G. 247/6)

(Gamzen âşıkları onlarla savaşmak ve öldürmek için badem gibi ela gözlerini iyice kararttı.)

8.5. Kızıl-Ak

Gül bahçesi tasvirinin yapıldığı beyitlerde kırmızı rengin ön planda olduğu görülür. Kırmızıya yakın bir diğer renk de kızıldır. Kırmızı/kızıl ile ak renk uyumu bakımından birbirini tamamlar. Aşağıdaki beyitte “ağı ağ, kızılı kızıl” tabiri ile “alı al, moru mor” deyimine bir gönderme söz konusudur. Alı al moru mor “koşup yorulmaktan, telaş ve heyecandan yüzü kıpkırmızı kesmiş manasındadır” (Aksoy, 1984, 461). Gül bahçesinde ak ve kızıl renkler birbiriyle yarıştığı gibi gülün güzelliği ile sevgilinin güzelliği de yarışmaktadır:

Ağ u kızılı kızıl olup gül-zârda
Şâhid-i gül-şen gibi ra'nâ cemâli var gülün (G. 144/2)

(Gül bahçesinde beyazı beyaz, kızılı kızıl olup gül bahçesinin padişahı sevgili gibi gülün de güzel yüzü vardır.)

8.6. Kırmızı-Sarı

Sevgilinin yanakları gül renklidir. Âşığın gönlünü sevgilinin yanaklarının güzelliği çeler. Sevgili yanaklarına allık sürmüş, âşığı hile ile kendine bağlamıştır ancak âşığa yüz vermediği gibi öldürmeye de kastetmiştir. Âşığın gözleri yaşlı, benzi de sararmıştır. Aşağıdaki beyitte Sehî, kırmızı-sarı renkleri bir ressam ustalığıyla kullanmıştır:

Gönlüm alınca ruh-ı gül-günü çok âl eyledi
Döndü kan yaş ile benzüm sarusın al eyledi (G. 277/1)

(Gül renkli yanakları gönlümü alınca hile yaptı. Döndü, kanlı yaş ile sararmış yüzümü kırmızı yaptı.)

Sevgilinin yaşadığı evin eşiği âşık için kutsal bir yerdir, adeta cennetten bir bahçedir. Bu bahçede sevgilinin yüzü nesrin gülüne benzer, sevgili bu bahçenin çocuğudur. Bu çocuk, nesrin gülü gibi sarışın ve kızıl benizlidir:

Âsitânun gülsitânında gül-i nesrîn ki var
Bâgçe oğlanıdır kızıl beñizlü saruşın (K. 29/19)

([Sevgilinin] evinin eşiğindeki gül bahçesinde nesrin gülü vardır. [Sevgili] bu bahçenin çocuğudur, çünkü yüzü kızıl benizli ve sarışındır.)

8.7. Gök Rengi-Yeşil

Gök rengi ve yeşil renk sevgilinin güzelliğini anlatmak için şiirde kullanılmıştır. Bu durum bazen doğrudan sevgilinin boyu, bedeni, teni üzerinde anlatılırken bazen de tabiat unsurlarından yararlanır.

Sehî, yeni yetme ve henüz yüzünde ayva tüyleri bitmiş sevgilinin güzelliğın sofrasında nasıl ısınmayayım, diye sormaktadır. Şair sevgilinin dudağının etrafındaki yeşil ayva tüyelerinin yemyeşil ve tazelik kokan otlara benzetmiştir. Şair diğer beyitte ise sevgilinin yeşil ayva tüyelerinin kendi eti olduğunu, dudaklarının ise sevgilinin güzellik sofrasının tadı tuzu olduğunu dile getirmiştir. Beyitlerde yeşil-gömgök renkleri fon olarak kullanılmıştır:

Hat getürmiş h'ân-ı hüsnine nice germ olmıyam
Gömgök otumdur hat-ı sebz-i leb-i cânân benüm (G. 160/ 3)

(Tüyleri yeni çıkmış sevgilinin güzellik sofrasında nasıl ısınmamayım? Sevgilinin dudağının yeşil tüyleri benim yemyeşil otumdur.)

Sebz hattun gömgök etümdür benüm
H'ân-ı hüsnüne nemek-dândur lebün (G. 140/3)

(Yeşil ayva tüylerin benim yemyeşil etimdir, dudakların güzellik sofrasının tuzudur.)

8.8. Kırmızı-Ala

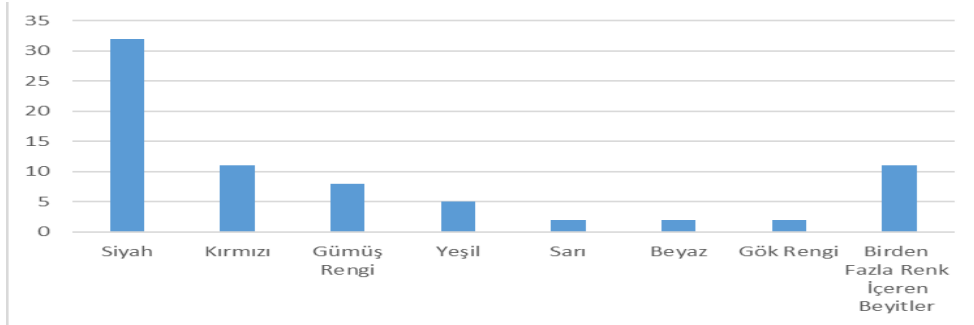
Hûn, yani kan kırmızı renktedir. Aşağıdaki beyitte olduğu sevgilinin gözleri ise ala renktedir. Şair “âl-ala” ve “hûnî-ala” sözleriyle renkleri de kullanarak kelime oyununa başvurmuştur. Sevgilinin gözleri hilecidir, bir hile ile âşığın kanını içmekte ustadır. Bu durum karşısında aslında âşığın hiçbir şikâyeti yoktur. Sevgilinin kan içici gözleri daima bu hile yapma meyli üzeredir:

Âl ile kanımı içen ol gözi aladur
Bir hûnîdür ki her dem anuñ meyli aladur (G. 52/1)

(Hile ile kanımı için ol ala gözlü sevgilidir. Onun gözleri öyle bir kanlıdır ki daima onun meyli hile yapmak üzeredir.)

Sehî Bey Dîvânı'nda yukarıda bahsedilen renklerin geçtiği beyitlerin toplam sayıları belirlenmiş, aşağıdaki grafik bu veriler sonucunda oluşturulmuştur. Grafikte görüldüğü üzere siyah 32, kırmızı 11, birden fazla renk 11, gümüş rengi 8, yeşil 5, sarı 2, beyaz 2 ve gök rengi 2 beyitte geçmektedir. Yapılan istatistiğe göre *Sehî Bey Dîvânı*'nda sırasıyla en çok siyah ve birden fazla rengi içeren beyitlerle kırmızı, gümüş ve yeşil renkleri öne çıkmıştır.

Tablo 1: Sehî Bey Dîvânı'nda Renklerin Dağılımı



Sehî Bey'in en çok siyah, kırmızı, gümüş ve yeşil renklerini şiirlerinde kullandığı görülmektedir. Şairin siyah rengi şiirlerinde sıklıkla kullanması onun karamsar bir ruh hâline sahip olduğuna işaret etmektedir. Özellikle sevgilinin siyah saçlarının küfre düşmesine neden olması, âşığın (şairin) kararsız bir ruh hâline bürünmesine neden olmuştur. Siyah renk kötümser, sıkıntılı ve kararsız bir ruh hâlinin göstergesidir. Siyah rengi sıklıkla kullanan kişi; çaresizlik, kin, nefret ve kötülüklerle çevrili bir hayatın içinde sürüklenmektedir, talihi de yaver gitmemektedir. Şair -siyah rengi kullandığı şiirlerinde- iflah olmaz yüzü kara bir günahkâr olduğunu, isteklerine kavuşamadığını dile getirmiştir. Siyah aynı zamanda güç ve otoritenin sembolüdür. “Siyah renk” hırslı, güçlü ve fikirleri olan bir kişiliğe işaret etmektedir; bu durum Sehî'nin hırslı ve güçlü bir kişiliğe sahip olduğunu da göstermektedir.

Şairin en çok kullandığı diğer renk ise kırmızıdır. Kırmızı; otoritenin, hâkimiyetin sembolüdür. Ayrıca girişimi, liderliği ve aktif olmayı temsil etmektedir. Kırmızının nazara neden olduğuna ve kötü ruhları uzaklaştırdığına inanılır. Buna rağmen Sehî Bey'in şiirlerinde kırmızıyı daha çok olumsuz anlamda kullandığı görülmektedir. Şair; kırmızı rengi kullandığı dizelerinde utangaçlığına, acılar çektiğine, ayrılığa, kavuşma isteğine ve mücadelecî ruh hâline işaret etmiştir.

Sehî Bey, gümüş rengini daha çok olumlu anlamda kullanmıştır. Bu renk güzelliğin, saflığın, temizliğin sembolü olarak şairin dizelerinde kendine yer bulmuştur. Sevgilinin bedeni, teni, sinesi gümüş rengiyle tasvir edilmiş ve bu renk güzellik unsurlarına eşlik etmiştir. Buna rağmen saf ve temiz kalpli şairin gözyaşları da gümüş rengi ile dile getirilmiştir.

Şairin şiirlerinde öne çıkan bir diğer renk ise yeşildir. Bu renk şairde sabır, otorite, kendine güvenme gibi duygularının ön planda olduğunu göstermektedir. Bu rengi öne çıkaranlar sert bir kişiliğe sahiptirler ve olaylara bakış açıları esnek değildir. Şair yeşil rengi de daha çok sevgilinin güzellik unsurlarıyla beraber kullanmıştır. Yeşil; diriliğin, güzelliğin ve tazeliğin göstergesidir. Sevgilinin yüzündeki ayva tüyleri, sevgilinin servi boyu yine yeşil renk ile kullanılmıştır.

Sarı renk, *Sehî Bey Dîvânı*'nda daha çok olumsuz duyguların ifadesinde kullanılmıştır. Şair; sırlarının ifşa olduğunu ve korkudan yüzünün sarardığını dile getirmiştir. Beyaz ve gök rengi ise şairin şiirlerinde olumlu anlamda kullanılmıştır. Beyaz renk temizliği, saflığı, masumiyeti de temsil eder, şair de sevgilisinin yüzünü tertemiz bir kâğıda benzetmiştir. Gök rengi ise yeşil veya mavi rengin pekiştirilmiş hâli olan "gömgök" şekliyle kullanılmıştır. Yüceliğin, kutsallığın ve sonsuzluğun sembolü olarak şair dizelerinde gök rengine yer vermiştir. Birden fazla rengin kullanıldığı beyitlerde canlı tablolar oluşturulmak suretiyle anlam zenginleştirilmiştir.

Sonuç

Renkler, geçmişten günümüze kadar insanoğlunun çevresini keşfetmesi ve kendisini anlamlandırmasında rol oynayan unsurlardan biri olmuştur. İnsan, yapısı gereği estetik zevk ve tahayyüllü harmanlayarak doğadaki renklere yeniden anlam kazandırma yeteneğine sahiptir. Bilhassa renkler sanat ve edebiyat dünyasının mihenk taşlarıdır. Divan edebiyatı yapısı gereği geleneği, hayal sistemini, mazmun ve mefhumları barındıran zengin kültür birikimiyle dikkat çeken bir alan olmuştur. Divan şairleri de bu zengin kültür birikimi ve kaideleri benimseyip bu unsurları kendi akıl süzgecinden geçirip yeniden şekil vermişlerdir. On altıncı asrın önemli simalarından olan Sehî Bey, *Dîvân*'ı ve *Heşt Behişt* isimli eserleriyle dikkat çekmiştir. Ortaya konulan bu çalışma ile şairin *Dîvân*'ında yer alan renklerin tespiti yapılmış, akabinde renklerin çağrışımları ve arka planda yatan anlamları irdelenmiştir. Sehî Bey'in *Dîvân*'ında renklerin kullanım sıklığı çokluğuna göre sınıflandırılmıştır. Tasnif; siyah, kırmızı, birden fazla rengin yer aldığı beyitler, gümüş, yeşil, sarı, beyaz, gök rengi şeklindedir. Siyah renk kimi zaman âşığın,

sevgilisinin gafletinden dolayı kararmış olan bahtı; kimi zaman da etmiş olduğu âhların kara dumanıdır. Sevgilinin güzellik unsurlarından olan saç, kaş, göz, ben gibi unsurların izahında da siyah renge başvurulmuştur. Siyah rengin bazı beyitlerde gelenek, âdet ve deyimlerle birlikte kullanıldığı görülmektedir. Siyah renk, şairin iç dünyasındaki birkaç değişimin tercümanı olmuştur. Öyle ki şair, siyah renkle bahtının kara olduğundan yakınmaktadır. Kara toprak ibaresi ile sevgilisinin yolunda can verdiğini, günahkâr olması durumunu “yüzü kara” ifadesi ile dile getirmiştir. Kırmızı renk; aşkın, sevgiliden ötürü çektiği acıların sembolüdür. Şair, sevgilinin güzelliğini tabiat unsurlarıyla ilişkilendirmedi kırmızı rengi kullanmıştır. Âdetlerin izahında da yine kırmızı renge başvurulmuştur. Yeşil rengin geçtiği beyitlerde sevgilinin ayva tüyleri, Hızır’la olan bağlantısı, doğanın tazelik-canlılık ilişkisinin kullanımında önemlidir. Sarı renk; aşkın, sevgiliden dolayı çektiği ıstıraplardan sararmış yüzü ve bedeninin tavsifinde kullanılmıştır. Temizlik ve saflığın sembolü olarak bilenen beyaz renk, sevgilinin yüzü ve tabiatla ilişkisi verilirken kullanılan bir renktir. Gümüş renk ise sevgilinin güzellik unsurlarından olan göğsü ve bedeninin tavsifinde kullanılmıştır. Gök rengi ise tabiat unsurlarının açıklanmasında başvuru bir renk olmuştur. Karışık renkler kategorisinde siyah-beyaz, sarı-gümüş, kırmızı-gümüş, kara-ala, kızıl-ak, kırmızı-sarı, gök-yeşil, kırmızı-ala gibi renk uyumlarının birlikte kullanılması söz konusudur. Sehî Bey, renkler vasıtasıyla duygularını, düşüncelerini, hayal dünyasını, estetik zevkini dile getirmiştir. Şair, *Dîvân*'ında yer alan renklere gerçek anlamının yanı sıra mecazî anlamlar da yüklemiş böylece renklere derin anlamlar kazandırmıştır.

Kaynakça

- Aksoy, Asım Ömer. *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü II Deyimler Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurum Yayınları, 1984.
- Ayverdi, İlhan. *Kubbealtı Lügati - Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2011.
- Banarlı, Nihad Sami. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi (Cilt 1)*. İstanbul: MEB Yayınları, 1983.
- Mustafa Cârullahzâde. *Beyânî Tezkiresi (Tezkiretü's-şu'arâ)* (Haz.: Aysun Sungurhan). Ankara: Turizm ve Kültür Bakanlığı Yayınları, 2017.
- Coşkuner, Süreyya. *Renkler ve Kişiliğiniz*. İzmir: Site Ofset, 1995.
- Çetinkaya, Bayram. *Türkiye Türkçesinde Mutluluk ve Üzüntü Göstergeleri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2006.
- Çağan, Mehmet. *Sizin Renkleriniz*. İstanbul: Bir Harf Yayınları, 2004.
- Demir, Recep. “Divan Şiirinde Kırmızı Renk”. *Türkiyat Mecmuası*. 25 (2015), 57-91.
- Derman, M. Uğur. “Mürekkap”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 32/46-47. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006.

- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi, 2007.
- Dikmen, Melek-Çetin, Kamile. "Klâsik Türk Şiirinde Kadın Takı ve Aksesuarları". *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*. 61 (2012), 71-98.
- Diñer, Aslıhan. "Kara Sürmek Deyimi Üzerine". *Edebiyat Üzerine İncelemeler Rıza Filizok'a Armağan*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 2019.
- Eyüboğlu, Z., İsmet. *Anadolu İnançları*. İstanbul: Derin Yayınları, 2014.
- Genç, Reşat. *Türk İnanışları ile Millî Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1997.
- Hançerlioğlu, Orhan. *Dünya İnançları Sözlüğü Dinler, Mezhepler, Tarikatlar, Efsaneler*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- Kaplan, Mahmut. *Divan Şiirinde Aşkın Renkleri*. İstanbul: Lejand Kitap, 2021.
- Küçük, Salim. "Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı" *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*. 54 (2010), 185-210.
- Kandinsky, Wassily. *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın, 2015.
- Nergiz, Fazılhak & Ençakar, Aziz. *Şemsettin Sami-Kamus-ı Türkî*. İstanbul: Şifa Yayınevi ve Matbaacılık, 2012.
- Onay, Ahmet Talat. *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı* (Haz. Cemal Kurnaz), Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınevi, 2016.
- Örnek, V., Sedat. *İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1971.
- Öğüt, Salim. "Hacerülesved" *TDV İslam Ansiklopedisi*. 14/433-435. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996.
- Özön, Mustafa Nejat. *Osmanlıca Türkçe Sözlük*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1997.
- Pala, İskender. *Ansiklopedik Divan Şiir Sözlüğü*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2004.
- Sungurhan, Aysun. *Kınalızâde Hasan Çelebi-Tezkiretü's-şu'arâ*. Ankara: Turizm ve Kültür Bakanlığı Yayınları, 2017.
- Şengül, Emin. "Sireti ve Suretiyle Divan Şiirinde Kalem" *Turkuaz Uluslararası Türk Dünyası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*. 2, (2021), 1/1-43.
- Şentürk, Ahmet Atilla. "Klasik Osmanlı Edebiyatında Tipler-I" *Osmanlı Araştırmaları*. 15, (1995), 2/ 333-413.
- Şentürk, Ahmet Atilla. *Osmanlı Şiiri Kılavuzu* (5.cilt), İstanbul: DBY Yayınları, 2021.
- Tahir, Bursalı Mehmet. *Osmanlı Müellifleri* (Cilt 2). İstanbul: Yaylacık Matbaası, 1972.

- Tansuğ, Sezer. *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
- Taşgın, Ahmed. "Yezidiler, Becirmaniler, Karaçiler" *Makalelerle Mardin IV (Önemli Simalar, Dini Topluluklar)* (Haz.: İbrahim Özcoşar). (2007), 177-195.
- Tulum, Mertol. *17. Yüzyıl Türkçesi Söz Varlığı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.
- Uçan Eke, Nagehan. "Nâ'ilî'nin Gazellerinde 'Siyah' Metaforunun İzinde" *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. 45, (2019), 193- 217.
- Uludağ, Erdoğan. "Fuzûlî'nin Gazellerinde Bir Güzellik unsuru Olarak Yanak" *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. ÖS-III, (2016), 15-68.
- Yavuzarslan, Paşa. *Şemsettin Sami-Kamus-ı Türkî*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2023.
- Yekbaş, Hakan. *Sehî Bey-Sehî Bey Divanı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2020.
- Yıldırım, Elvin. *Türk Kültüründe Renkler ve İfade Ettikleri Anlamlar*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE Tarih Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2012.
- Yıldırım, Oğuz. "Sehî Bey Dîvânı'nda Bir Güzellik unsuru Olarak Saç" *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 5, (2022), 1/133-144.



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024

Dr. Öğr. Üyesi Bilal GÜZEL

Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
bilalguzel87@gmail.com
Ankara/TÜRKİYE
ORCID

**BİR TEKKE BİYOGRAFİSİ:
GÜLŞEN-İ AZİZ**

A TEKKE BIOGRAPHY: GÜLŞEN-I
AZİZ

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 12.09.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 14.10.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Güzel, Bilal. "Bir Tekke Biyografisi: Gülşen-i Azîz". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 10/21 (Güz 2024), 100-140.

Güzel, Bilal. "A Tekke Biography: Gülşen-i Azîz". *Hikmet-Journal of Academic Literature* 10/21 (Fall 2024), 100-140.



10.28981/hikmet.1549234

Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.



Dr. Öğr. Üyesi Bilal GÜZEL

BİR TEKKE BİYOGRAFİSİ: GÜLŞEN-İ AZİZ

A TEKKE BIOGRAPHY: GÜLŞEN-İ AZİZ

ÖZ

Anadolu sahası Türk edebiyatında ilk biyografik eser XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde yazılmıştır. Lâmiî Çelebi'nin Nefahatü'l-Üns ismiyle kaleme aldığı bu eser, sufi biyografilerini içerir. Daha sonra başta şuara tezkireleri, ulema biyografileri olmak üzere biyografik eserler çeşitlilik kazanır ve takip eden yüzyıllar içerisinde tematik ve bölgesel biyografik eserlerin sayısında artış gözlemlenir. Bu makalenin konusunu teşkil eden Abdülatif Fazlî (ö.?)'nin Gülşen-i Aziz adlı çalışması tematik biyografik eser geleneğinin bir parçasıdır. Eserde, Halveti şeyhi Nureddin Cerrâhî'ye mensup ileri gelen kişilerin tekkeleri, zaviyeleri anlatılmış ve önemli şeyhlerin biyografileri kaydedilmiştir. Gülşen-i Aziz'de tertip yöntemi olarak Cerrâhî Tekkesi merkeze alınır ve burada şeyhlik yapan önemli kişilerin biyografilerine yer verilir. Eserde on altı kişiye ait biyografi vardır. Biyografilerine yer verilen şahısların ölümleri üzerine yazılan manzum tarihler de eserde yer alır. Bu çalışma, Gülşen-i Aziz'in eldeki tek metni olan Ali Emiri Efendi Millet Kütüphanesi Şeriyeye 1099 numarada kayıtlı nüshanın çeviri yazısını ve bunun üzerinde yapılan incelemeyi içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Gülşen-i Aziz, Abdülatif Fazlî, Cerrâhiyye, Biyografi, Sufi Biyografisi.

ABSTRACT

The first biographical work in Anatolian Turkish literature was written in the first quarter of the 16th century. This work, written by Lâmiî Çelebi under the title Nefahatü'l-Üns, includes Sufi biographies. Later on, biographical works, especially poet and scholar biographies, diversified and the number of thematic and regional biographical works increased in the following centuries. Gülşen-i Aziz, written by Abdülatif Fazlî (d.?), which is the subject of this article, is also a part of this thematic biographical work tradition. The work includes the dervish lodges, zawiya and biographies of important sheikhs who are the followers of the Halveti sheikh Nureddin Jarrâhî. In Gülşen-i Aziz, Cerrâhî zawiya are taken as the center as a method of organization and the biographies of important people who served as sheikhs in this place are included. There are biographies of sixteen people in total. The poetic dates written upon the deaths of the people whose biographies are included are also recorded. This study includes the translation of the only available copy of Gülşen-i Aziz, the copy registered in Ali Emiri Efendi Millet Library, Şeriyeye 1099, and the analysis of this translation text.

Keywords: Gülşen-i Aziz, Abdülatif Fazlî, Cerrâhiyye, Biography, Sufi Biography.

Giriş

Türk edebiyatının ilk biyografik eserleri, XV. yüzyılda Ali Şîr Nevâyî (ö.1501) tarafından yazılan şair tezkiresi türündeki *Mecâlisü'n-Nefâ'is* ile Molla Câmî'den ilavelerle tercüme edilen sufi biyografilerinden müteşekkil *Nesâyimü'l-Mahabbbe*'dir. Anadolu sahası Türk edebiyatında yazılan ilk biyografik eser ise XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde Lâmiî Çelebi (ö.1532)'nin Molla Câmî (ö.1492)'den ilavelerle tercüme ettiği bir sufi biyografisi olan *Fütûhu'l-Mücâhidîn* veya diğer adıyla *Nefahâtü'l-Üns*'tür. Lâmiî'nin bu eserinden bir süre sonra Sehî Bey (ö.1548-49) Anadolu sahasının ilk şair tezkiresi *Heşt-Bihîşt*'i kaleme alır. Böylece Anadolu sahasında XX. yüzyılın ortalarına kadar kesintisiz bir biçimde devam edecek olan şair tezkiresi yazma geleneği başlamış olur. Öte yandan XVI. yüzyılda yine Anadolu sahasında Taşköprü-zâde Ahmed Efendi (ö.1561) *Şakâikü'n-Nu'mâniyye*'yi kaleme alır. *Şakâikü'n-Nu'mâniyye*, ulema biyografilerini ihtiva eden ilk eserdir. Bu eserle birlikte ulema biyografisi yazmak bir geleneğe dönüşür ve XX. yüzyıla kadar adı geçen çalışmaya pek çok tercüme, telhis ve zeyil yazılır.

XVII. yüzyılla birlikte çoğalan kültürel malzeme sayesinde biyografik eserlerin sayısı belirgin bir biçimde artış kaydeder ve çeşitli konulara has tematik örnekler görülmeye başlanır. Hükümdar, şeyhülislam, vezir, kaptanıderya, resilülküttap, nakibüleşraf, darüssaade ağaları, hattat, musikişinas, tarihçi, çiçekçi gibi farklı meslek ve zümrelere mensup kişilere ait biyografilerin yanı sıra bir şehri, bölgeyi yahut tekkeyi merkeze alarak oluşturulan tematik biyografiler de kaleme alınır. Bu çalışmanın konusunu oluşturan eden *Gülşen-i Azîz*, Halvetiyye tarikatının Cerrâhiyye kolunun kurucusu Nureddîn Cerrâhî'nin ve ona intisap etmiş önemli kişilerin biyografilerini içermektedir.

Bu çalışmada *Gülşen-i Azîz*'in metni transkripsiyonlu metni hazırlanmış ve bu metin üzerinde yapılan incelemede eserin dil, üslup, imla ve içerik özellikleri hakkında tespitlere yer verilmiştir. *Gülşen-i Azîz*'in Mehmet Cemal Öztürk tarafından popüler yayını gerçekleştirilmiş fakat bu yayında eserin içeriğine dair herhangi bir bilgi verilmemiştir (2018). Mehmet Serhan Tayşi ise eseri sadece günümüz Türkçesine aktarmıştır (1997).

Abdüllatîf Fazlî

Gülşen-i Azîz'in müellifi, Abdüllatîf Fazlî b. Mehmed Şâkir'dir. Biyografik kaynaklarda müellifle ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

Mehmet Arslan, Fazlî'nin Mehmed Şâkir Efendi'nin oğlu olduğunu ve ölüm tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte 1270/1854 yılından sonra vefat

etmiş olabileceğini belirtir (2014). Arslan, Fazlî'nin bilinen tek eserinin *Gülşen-i Azîz* olduğunu söyler ve şiir yazıp yazmadığı hakkında bilgi vermez. Ancak, Fazlî'nin kaleme aldığı bir tarih manzumesini örnek olarak kaydeder (2014).

Mehmet Cemâl Öztürk ise herhangi bir kaynak göstermeden Abdüllatîf Fazlî'nin hayatı hakkında bilgi verir (2018). Öztürk'e göre Fazlî, Kavaklı Şâkir Efendi'nin büyük oğludur ve Kumrulu Şeyhi Latîf Efendi olarak bilinir. Fazlî, Fatih Camii'nde öğrenim görürken Bâb Mahkemesi kalemine girer ardından da babasından hilafet alır. Daha sonra, sırasıyla Hâcegî Tekkesi şeyhliği, Nişancı şeyhliği, Kumrulu Mescid'deki Salı Tekkesi şeyhliği görevlerini yapar ve bu tekkeyi yeniden inşa ettirir. Fazlî, 1303/1885 yılında vefat eder ve Kumrulu Tekkesi haziresinde, kendisinden önce vefat eden bilinen tek çocuğu Mehmet Rızâeddin'in kabrine defnedilir (2018, 95).

Yukarıdaki bilgiler dışında Abdüllatîf Fazlî, eseri *Gülşen-i Azîz*'de yer verdiği biyografiler içinde bazen kendisinden de bahseder. Bu bilgiler sırasıyla şu şekildedir:

Abdüllatîf Fazlî, Seyyid Mehmed Şâkir'in oğludur (vr. 2b). Babası Şâkir Efendi, Fethiye Medresesi'nde müderrislik yaparken 1197/1782-83 yılında Cerrâhî Tekkesinde şeyh olan Mehmed Moravî'ye intisap ederek seyrüsülûku, zahir ve batın ilimleri ondan öğrenir (vr. 24b). Abdüllatîf Fazlî, Mehmed Ârif Dede (ö. ?)'nin Cerrâhî şeyhi olduğu dönemde dört yaşında olmasına rağmen Cerrâhî Tekkesi'nin 1233/1817-18'deki yenilenmeden önceki hâlini hatırlar (vr. 17a). Abdüllatîf Fazlî, 1246/1830-31'de Cerrâhî Tekkesi'nde imamlik ve türbe-i şerif hizmetini yürütür (vr. 18b). Fazlî, Abdülazîz Efendi vefat ettiğinde (1270/1853-54) vasiyeti üzerine gasil işlemlerini kendisinin yaptığını belirtir (vr. 20a). "Ayaklı kütüphane" olarak tanınan Tûtî Şeyh Hasan el-Hamdî Efendi, Abdüllatîf Fazlî'nin selefidir (vr. 2a).

Bu bilgilerden hareketle Abdüllatîf Fazlî'nin biyografisi şu şekilde toparlanabilir:

Abdüllatîf Fazlî, Seyyid Mehmed Şâkir Efendi'nin oğludur. Babası müderrislik yaparken Cerrâhîliğe intisap eder ve akabinde şeyh olur. Mehmed Ârif Dede'nin 1220/1805-06'da Cerrâhî Tekkesi şeyhliğine geldiği ve Fazlî'nin de dört yaşında olması onun şeyhlik dönemine rastladığı dikkate alındığında Fazlî'nin 1216/1801-02'dan önce doğmuş olması beklenemez. Fazlî, dört yaşında olmasına karşın Cerrâhî Tekkesi'nin yenilenmeden önceki hâlini hatırladığını belirtir. Tekkenin 1233/1817-18'de yenilendiği göz önünde bulundurulursa,

Fazlî'nin 1229/1813-14'ten sonra da doğmuş olma ihtimali yoktur. Bu durumda, Fazlî 1216/-1801-02 ile 1229/1813-14 yılları arasında, yani XIX. yüzyılın ilk on beş yılında doğmuş olmalıdır. Fazlî, 1246/1830-31'de Cerrâhî Tekkesi'nde imam ve türbe hizmetlisi olarak görev yapar. Cerrâhî Şeyhi Azbülazîz Efendi, ölünce kendisini Fazlî'nin yıkamasını vasiyet eder, onun bu isteği 1270/1853-54'te Fazlî tarafından yerine getirilir. Bu sebeple Fazlî'nin ölümü bu tarihten sonra olmalıdır.

Gülşen-i Azîz

Eserin ismi kütüphane kataloğunda *Gülzâr-ı Azîz* olarak kayıtlıdır¹. Ancak, hem nüshanın herhangi bir yerinde hem de metinde bu yönde bir kayda rastlanılmamaktadır. Nüshada kütüphane kaydının ve Ali Emiri Efendi'nin mührünün bulunduğu "1a" numaralı varakta kurşun kalemle yazılmış "*Gülşen-i Azîz*" kaydı bulunmaktadır. Ek olarak müellif, mukaddimede eserin isminin *Gülşen-i Azîz* olduğunu beyan eder. Ancak, bu ismi neden seçtiği hakkında bir açıklama yapmaz (vr. 1b). Fazlî, eser hakkında bilgi verirken yazım tarihini belirtmez. Eserde biyografisi anlatılan son kişi olan Abdulazîz Efendi'nin ölüm tarihi 1270/1853-54'tür. Dolayısıyla *Gülşen-i Azîz*'in bu tarihten sonra yazılmış olması gerekir.

Gülşen-i Azîz'in kütüphanelerde kayıtlı tek nüshası bulunmaktadır. İlgili nüsha da Ali Emiri Millet Kütüphanesi Şeriyeye 1099 numarada yer almaktadır. İlaveten *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* "Cerrâhiyye" maddesinin kaynakça kısmında *Gülşen-i Azîz*'in Toköz Ailesi özel kütüphanesinde bir nüshasının olduğuna dair kayıt vardır (Yola, 1993, 420). Ancak, bu nüshaya dair herhangi bir bilgi mevcut değildir. Eserin Ali Emiri Millet Kütüphanesi nüshası 21 varaktan meydana gelmektedir. Her varakta farklı sayıda satır vardır. Nüsha, talik yazı ile kaleme alınmış; başlıklar ve tarihler kırmızı, biyografiler ise siyah mürekkeple yazılmıştır. Nüshada müstensih kaydı bulunmamaktadır. Zahriyede kırmızı mürekkeple "eş-Şeyhi-Ş-Şüyûh es-Seyyid Ahmed ibn Mustafâ el-Belhî el-Halvetî, sene 1000" kaydı yer almaktadır. Ancak, bu kişinin eseri istinsah ettiğine dair bir kayıt yoktur.

Abdüllatîf Fazlî, eserin mukaddimesinde 1115/1704-1240/1824-25 tarihleri arasında Nureddîn Cerrâhî'ye mensup önemli kişileri ve onların tekkelerini, zaviyelerini, hâl tercümelerini, vefat tarihlerini, mezarlarının

¹ Eserin katalog bilgileri için bkz.: <https://portal.yek.gov.tr/works/detail/167129> [Erişim Tarihi: 11.06.2024]

yerlerini hakkıyla beyan etmek ve bu sayede hayırla yâd edilmek için eseri kaleme aldığı belirir.

Abdüllatîf Fazlî, *Gülşen-i Azîz*'i birine takdim edip etmediği hususunda bilgi vermez. Eserin mukaddime bölümünün sonunda, biyografilere geçmeden önce, kırmızı mürekkep ile “*Ebu'l-hayrât el-Gâzî Sultân Ahmed Hân-ı Sâlis 'Aleyhi'r-rahmeti ve'l-gufrân* (vr. 3a)” ifadesi bulunur. III. Ahmed'in 1149/1736 tarihinde öldüğü dikkate alındığında *Gülşen-i Azîz*'in ona sunulması mümkün değildir. Cerrâhî Tekkesi'nin III. Ahmed'in emriyle yaptırılmış (Öztürk, 2007, 252) olması göz önünde bulundurulursa müellifin, mukaddime bölümünün sonunda, III. Ahmed'i hayırla yâd etmesi, tekkeyi yaptırdığı için sultana duyduğu minnet olmalıdır.

Gülşen-i Azîz'de on altı biyografi yer almaktadır. Nüshada sadece Moravî Yahyâ Efendi biyografisi için başlık konulmamış (vr. 11a) diğerlerinde ise önce başlık konulmuş sonra biyografiler anlatılmıştır. Eserde yer alan biyografiler sırasıyla şunlardır: Nureddîn Cerrâhî, Süleymân Veliyyüddîn Üsküdârî, Şeyh Mehmed Hüsâmeddîn, Ser-tarîk-zâde Mehmed Emîn, Şeyh 'Abdî Efendi, Moravî Yahyâ Efendi, Şeyh Seyyid 'Abdü's-Şekûr, İbrâhîm Eyyûbî Fethî, Mehmed el-Moravî, 'Abdu'r-rahmân Hilmî, Mehmed Sâdık Efendi, Şeyh Mustafâ Efendi, Mehmed Emîn Efendi, Mehmed 'Ârif Dede İbn 'Abdü's-Şekûr, 'Abdu'l-'Azîz Efendi, Ser-tarîk 'Abdu'llâh es-Sabûrî. Ayrıca kimi biyografilerde şeyhlerin halifeleri hakkında da birer ikişer cümlelik kısa bilgi mevcuttur.

Müellif, *Gülşen-i Azîz*'de bazen manzum parçalara ve biyografisi anlatılan şahısların ölümleri üzerine yazılmış tarih şiirlerine de yer verir. Azmî Dede (ö.1892), Cezbî Ahmed Efendi (ö. 1829), Leb'îb Efendi (ö. ?), Ârif Dede (ö. ?), Fitnat Hanım (ö. 1780), Hoca Neşet (ö.1807), Gâlib (ö. 1799), Tevfik (ö. ?), Nazîf Efendi (ö. ?), Vehbî-zâde Hayrî Efendi (ö.1851), Hasan Birrî (ö. ?), Vesîm (ö. ?), Sa'dî (ö.?), Latîfî (ö.?) ve Hilmî (ö. ?) eserde ismi geçip manzumesi kayıtlı olan şairlerdir. Bu şairler XVIII. ve XIX. yüzyıllarda İstanbul'da yaşamış ve tekke, tasavvuf çevreleri ile irtibatı bulunan kişilerdir.

Gülşen-i Azîz'in kaleme alındığı XIX. yüzyılda nesir eserlerinin dil ve üslubuna bakıldığında klasik nesir üslubunun bu asırda da devam ettiği görülmektedir. Dil, önceki yüzyıllarda olduğu gibi genelde ağırdır, uzun, terkipli ve secili cümle kullanımı sanatlı anlatımın bir parçası olarak sürmekle beraber bu yüzyılda nesir dilinin sadeleşmesi, anlaşılır olması yolunda çalışmalar da vardır (Mengi, 2007, 65). Bu çabalara rağmen yazarların kendisini tür üslubundan soyutlayamamaları, eski eğitim sisteminin sürmesi, Arapça, Farsça öğretiminin

öneminden bir şey kaybetmeden devam etmesi gibi sebeplerle (Coşkun, 2007, 667) mensur eserlerde klasik üslup kullanılmaya devam etmiştir.

Gülşen-i Azîz'in üslup özellikleri değerlendirildiğinde XIX. yüzyılın genel nesir üslubunun tersine sade ve açık bir anlatıma sahip olduğu hemen göze çarpar. Metinde seciye hemen hemen hiç baş vurulmadığı ve sanatlı anlatımdan uzak durulduğu görülür. Kelime kadrosu, halkın büyük bir çoğunluğu tarafından bilinen Arapça ve Farsça sözcükler ile dinî terminolojiden oluşmaktadır. Arapça iktibaslar, bir ikisi dışında *raziye'l-lâhu te'âlâ* (vr. 5a) ve *Rahmetu'llâhi 'aleyhüm ecma'in* (vr. 5b) gibi kalıp ifadelerdir. Bu kalıp ifadelerde biyografik eserlerin tür üslubunun bir parçası olarak “Eyyûb el-Ensârî *raziye 'anhü'l-Bârî* (vr. 13a), Nûre'd-dîn el-Cerrâhî el-Halvetî *kaddesallâhi sırrahu'l-celî* (vr. 3a)” örneklerinde olduğu üzere biyografisi anlatılan şahsın ismi ile secili ifadelerin kullanımına dikkat edilmiştir. Cümlelerin kısa olduğu metinde Arapça, Farsça tamlamaların çoğu ikili olup zincirleme tamlamalara daha az yer verilmiştir. Bunlar, Osmanlı nesrinin folklorik üslup özelliklerini yansıtmaktadır (İsen, 2011, 150). Bu verilerden hareketle *Gülşen-i Azîz* hakkında folklorik üslup ile kaleme alınmış bir eser tanımlamasını yapmak yanlış olmaz.

Gülşen-i Azîz'in bazı kısımlarında anlatım bozukluklarıyla karşılaşmak mümkündür. Örneğin, “kolaylık olması için” demek yerine “sühûlet olsun için (vr. 1b)” denilerek anlam düşüklüğüne neden olunulmuştur. “Ba'de salât-ı zuhrî edâdan sonra (vr. 8b)” ifadesinde aynı anlama gelen “ba'de” ve “sonra” kelimeleri arka arkaya kullanılmıştır. “Peder-i vâlâ-güherleri” olması gereken ifade “pederleri vâlâ-güherleri (vr. 9a)” şeklinde iki çokluk eki yan yana yazılmıştır. Bir başka yerde “irşat seccadesine oturan” demek istenir; ancak, “câlis-nişîn-i seccâde-i irşâd (vr. 10a)” denilerek oturan anlamına gelen Arapça “câlis” ve Farsça “nişîn” bir arada kullanılmıştır.

Eserde, standart imlaya uymayan yazımlar da görülmektedir. Bazı yerlerde “ha” ile “hı” harflerinin karıştığı bazı yerlerde de imlanın bozulduğu göze çarpar. Ayrıca kimi kelimelerin de konuşma dilindeki gibi yazıldığı gözlemlenir. Aynı kelimenin iki farklı harfle kaleme alındığı örnekler mevcuttur. Örneğin; “zât” kelimesi hem “zât” (زات) hem de “zât” (ذات) olarak, “irşâd” kelimesi de “irşâd” (ارشاد) ve “irşâd” (ايرشاد) olarak iki farklı biçimde yazılır. “Tütî” şeklinde “tı” ile yazılması gereken kelime, “te” ile “tütî” (توتی), “zel” ile yazılması gereken “mez_kür” kelimesi “mez_kür” (مزرور) “ze” ile; “izhâr” şeklinde güzel “he”

ile yazılması gereken kelime de “izhār” (اظهار) şeklinde “ha” ile kaleme alınır. Standart imla gereği “izn” yazılması gereken kelime “izin” (اِزْن); “Baba Hızır” yazılması gereken sözcük “Baba Hızır” (بابا حيدر) şeklinde yani konuşma dilindeki gibi yazılır. Müte‘arif kelimesinde de hareke ile karşılanması gereken “e” sesi güzel “he” ile (هتعارف) yazılır. İncelemeye konu olan bu nüshada istinsah kaydı bulunmadığı için imla yanlışlarının müelliften mi müstensihden mi kaynaklandığını kestirmek zordur.

Sonuç

Gülşen-i Azîz, İstanbul Karagümruk'te bulunan Cerrâhî Tekkesi'ni merkeze alarak yazılan biyografik bir eserdir. Eldeki tek nüshası Ali Emiri Millet Kütüphanesi Şeriyeye 1099 numarada kayıtlıdır. Eserin müellifi bir Cerrâhî mensubu olan Abdüllatîf Fazlî Efendi'dir. Fazlî, mukaddimede eserin isminin *Gülşen-i Azîz* olduğunu belirtip Nureddîn Cerrâhî'ye mensup önemli kişilerin biyografilerini, tekkelerini, vefat tarihlerini, mezarlarının yerlerini hakıyla beyan etmek ve hayırla yâd edilmek için bu eseri kaleme aldığını dile getirir. Eserde Halvetiyye tarikatının Cerrâhiyye kolunun kurucusu Nureddîn Cerrâhî ve onun halifelerinden oluşan on altı şahsa ait biyografi mevcuttur. Eserin yazım tarihi net olarak bilinmemekle birlikte, yapılan değerlendirmeler sonucunda, 1270/1854'ten sonra kaleme alındığı tahmin edilmektedir. Osmanlı nesrinin folklorik üslubu ile sade ve anlaşılır bir biçimde yazılan eserde yer yer anlatım bozuklukları ve imla hatalarıyla karşılaşılacaktır. Müellif, biyografileri anlatırken manzum parçalara ve tarih manzumelerine de yer verir.

Bir tekke merkezinde meydana getirilen *Gülşen-i Azîz* adlı biyografik eser, Anadolu sahasında XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde başlayıp XX. yüzyıla kadar aralıksız süren biyografik eser yazma geleneğinin Cerrâhiye Tarikatı ileri gelenleri özelinde hazırlanmış değerli bir halkasıdır.

GÜLŞEN-İ ‘AZİZ

[1b]Destür Yâ Evliyâ’ullâh Meded

Bismillâhirrahmanirrahîm

*Naqli tabakâtı Şernûbî ve minhüm Seyyidi Nûre’-d-dîñ el-Cerrâhî sâkini İstanbulu’l-‘ulyâ ye’tî bi-‘âmi hamsete ‘aşere ve mi’ete ve elfi ya’iş mine’l-‘ömri erbe‘ate ve erbe‘îne seneten ve min kerâmâtihi innallâhe te‘âlâ yukrimu ‘aleyhi bi-duhûli’l-cennete yevme mevtihi ve min kerâmâtihi innaallâhe te‘âlâ yutalli‘uhu ‘alâ ma‘kâmihî fi’l-âhireti ve hüve fi’d-dünyâ. Ve minhâ se’le te‘âlâ ve hüve fi ‘âlimi’l-ğayb en yükrime zuvvârehü fe’stecâbellâhu te‘âlâ du‘âehu âmîn bi-hürmeti seyidi’l-mürselîn² ma‘lûm olsun ki biñ yüz on beş târihinden biñ iki yüz kırk³ senesine gelince silsile-i hazret-i Nûre’-d-dîñ el-Cerrâhî efendimize mensûb olan ricâlullâhî ve onda tekâyâ vü zevâyâsını ve meşâyih-i eslâfımızîñ terceme-i ahvâl ü târih-i vefâtları ve ma‘hall-i medfenleri lâyıkiyla beyân olunmak için ve bir de bu fakîr-i ‘âciziñ murâdı hayr ile yâd ve rûh⁴-ı dâ‘iyânıma bir fâtiha ihsân iden ‘azizânîñ âbâ vü ecdâdınıñ ervâh-ı şerîflerine Hakkı celle ve celâluhü hazretleri bir hatm-i şerîf şevâbı ihsân buyursun bir de bu kitâbı mü‘âla‘a iden ihvânımıza sühûlet olsun için tekâyâ vü zevâyâ üzre tertîb olup bu târih kitâbınıñ ismine Gülşen-i ‘Aziz tesmiye olundu. Ma‘lûm ola ki ibtidâ Hazret-i Şeyhünâ ve Mürşidünâ Mehemmed Nûre’-d-dîñ el-Cerrâhî el-Halvetî *kuddise sirrahü* [2a] hazretlerinin terceme-i hâl-i ‘âlîlerini kaleme almış olan Muhsin-zâde Gâzî Mehemmed Paşa’nın Şeyh ‘Abdu’l-‘Aziz Efendi’niñ pederlerinde mahfûz olan yedi kıt‘a evrâklarında ahz ve ba‘z-ı zamân-ı şerîfler erişüp gice ve gündiz naşîhat-ı mürşidânlarıyla şeref-yâb olduğım ki selefim Ayaklı kütüp-hâne dimek ile ma‘rûf Tütî⁵ Şeyh Hasan el-Hamdî Efendi ve tarîk-i Kâdiriyyeden Kabâ Kulağ Tekyesi şeyhi yüz on yaşında Şeyh Süleymân Efendi ve Acı Çeşme şeyhi Şâlih Efendi ve Durmuş Dede şeyhi Seyyid Mehemmed Sa‘id Efendi ve Beykoz şeyhi Ra’ûfî Seyyid Yahyâ Efendi ve Selvi Burunı Tekyesi şeyhi Emîn Nakş-bendî ve Eyüb’de Oluğlı Bayır şeyhi Hasan Efendi ve yine Eyüb’de Rifâ‘î Şeyh Hasîb Efendi Emîr Buhârî Şeyhî Çelebi Efendi ve Murâd Monlâ şeyhi el-Hâc*

² Şernûbî’nin Tabakat’ında nakledilenler arasında İstanbul sakinlerinden Nureddin el-Cerrâhî de bulunmaktadır. İstanbul’a bin yüz on beş senesinde gelmiştir ve kırk dört yıl yaşamıştır. Allah’ın onu öldüğü gün cennete girdirmesi bu Nureddin Cerrâhî’nin kerametlerindedir. Bir diğer kerameti de daha dünyada iken Allah onu ahiretteki makamına muttali kılmıştır. Başka bir kerameti de şudur Allah’dan “gayb aleminde kendisini ziyaret edenlere ikramda bulunmasını dilemiştir.” Allah da duasını kabul etmiştir. Peygamberlerin efendisi hürmetine âmin.

³ Nüşhada “kırka” yazılmış.

⁴ Nüşhada “ruh” yazılmış.

⁵ Nüşhada “Tütî” yazılmış.

Seyyid Mehemmed Murād Efendi ve ‘Abdü’s-selām şeyhi el-Hāc Mehemmed Emīn Sa‘dī ve Nüre’d-dīn Hānķāhı şeyhi Mehemmed ‘Ārif Dede Efendi ve Seyyid Nizām şeyhi Seyyid Mehemmed Necīb Efendi ve Hekīm⁶ođlı Şeyhi Naşrū’d-dīn Efendi ve Zekā’i-zāde Şeyh Hāsan Efendi ve Kādirī-hāne şeyhi Şeyh Emīn Efendi ve Hūsāmü’d-dīn-i ‘Uşşāķī āsitānesi şeyhi Seyyid ‘Alā’ü’d-dīn Efendi ve Mehemmed Paşa şeyhi Şeyh Hüseyin Efendi ve Tercemān şeyhi Sünbülī ‘Abdü’l-Halīm Efendi ve Gülşenī şeyhi ‘Alī Rızā Efendi Ayaşofya Hātibī Kara Hāfız Efendi ve Fātiḥ Hātib⁷i Ṭarīķ-i ‘Uşşāķiyye’den Şeyh Mehemmed Efendi ve Naşūḥī-zāde⁸ Şemsü’d-dīn Efendi ve Hāzret-i Hüdā’i āsitānesi şeyhi Seyyid Efendi ve Bandırmalı Yūsuf Efendi Tekyesi şeyhi el-Hāc Gālib Efendi bu ism-i şerīflerini beyān ile degme zevāt-ı ‘azām ḥāzerātları biñ iki yüz kırk⁹ tārīḥinde her birerleri maķām-ı mübārekelerinde birer pīr-i ṭarīķat ve ‘ālim ü fāzıl ve mürşid-i kāmil ve ‘ulemā katında maķbūl mergūb kimi altmış sinninde ve kimisi yüz on yaşında ve ekābir-i Nakşıyye’den el-Hāc [2b] eş-Şeyh es-Seyyid Hāce Hūsām Efendi ve yine Yedikule civārında Feyzī Efendi-zāde¹⁰ küçük ma‘rūfdur. Yine Üskūdār’da¹¹ Alacamināre şeyhi Nakşıyye’den İbrāhīm Efendi *Raḥmetullāhi ‘aleyhim ecma’in* ḥāzerātlarınıñ ekşerīsi¹² biñ iki yüz kırk iki tārīḥinde Bektāşıyye mes’elesinden ṭolayı ḥuzūr-ı şāhānede ‘ulemā-yı zāhir ile ictimā’ ve zikr-i cehrī ve devrān-ı şerīf için bir çok kelimāt zuhūra gelüp meclis-i ‘āliye ḥitām¹³ verilmiş ve ṭarafeyn birbirleriyle muşāfaha idüp ve zāt-ı şāhāne ṭarafından daḥı memnūn olarak gerüye ‘avdetlerini Keçeci-zāde ‘İzzet Monlā Efendi merḥūm ba‘de “Üss-i Zafer” tārīḥine derc ile kayd u imlā itmişler. Bu zevāt¹⁴-ı ‘izāmıların ekşerīsiyle¹⁵ gice ve gündüz muḥabbetleriyle ve ba‘zılarıyla mülākāt ve ziyāret-i ‘aliyyelerine varulup şeref-i şoḥbetleriyle müşerref olarak ve naşīḥat-i mürşidāneleriyle ‘alā-ķadri’l-ķābiliyye mütenaşşīḥ ve ba‘z-ı mübārek dūrer-i ‘aliyyeleriniñ pīrān-ı ‘izām u eslāf-ı kirām ḥaķķında olan kelimāt-ı mürşidānelerini ḥıfz ile bu kitābın derūnına kayd olındı. Ancaķ bu ‘abd-i ‘āciz-i pūr-taķşīr es-Seyyid Dervīş ‘Abdu’l-laṭīf Fazlı İbni Seyyid Mehemmed Şākir İbn es-Seyyid Süleymān’ın murādı cenāb-ı pīr efendimiz

⁶ Nūshada “Hekīm” yazılmış.

⁷ Nūshada “Hātib” yazılmış.

⁸ Nūshada “zāde” yazılmış.

⁹ Nūshada “kırķa” yazılmış.

¹⁰ Nūshada “zāde” yazılmış.

¹¹ Nūshada “Üskūdārī” yazılmış.

¹² Nūshada “ekserīsi” yazılmış.

¹³ Nūshada “ḥitām” yazılmış.

¹⁴ Nūshada “zevāt” yazılmış.

¹⁵ Nūshada “ekserīsiyle” yazılmış.

hazretlerinin teşrifleri ve meşâyih-i eslâf-ı ‘izâmîñ hilâfet ve maḥall-i medfenleri vefât târiḥleri ve maḥâm-ı mübârekleri ve zamânlarına erişüp ba’z-ı tercüme-i ḥâllerini teberrüken bu maḥalle kayd olundu. Sādât-ı Nûre’-d-dîñ’in terceme-i ḥâlleri ve târiḥ-i vefâtları lâyıkiyla bu âna kadar beyân olduğına sebep şu keyfiyyet ki zuhûr-ı cenâb-ı pîr-i müşârun ileyhde devlet-i ‘aliyyemiziñ şûriş zamânına teşâdüfi ki Muşlı ve Patrona¹⁶ ve İbrâhîm Pâşa’nıñ vaka’sı ve Sulṭân Aḥmed Ḥân Hazretleri’niñ ḥal’ kaẓiyyesi cümle-i ‘âlemi dil-gîr ü me’yûs bırakmış olduğu sebebiyle ḳalmış olduğındañ bu ‘âcize daḥı bir ğayret düşerek ve rûḥâniyyet-i cenâb-ı pîr-i müşârun ileyhiñ rûḥâniyyet-i [3a] ‘aliyyelerine istinâden zikri mesbûḳ evrâḳlar zâyi’den maşûn olmak için işbu târiḥ kitâbını taḥrîr idüp aḥbâb-ı iḥvânlarımıza yâdigâr eyledik. *Ve billâhi’t-tevfîk*¹⁷ Zuhûr-ı hazret-i Meḥammed Nûre’-d-dîñ el-Cerrâḫî el-Ḥalvetî ve ḥânḳâh-ı ‘âlîleri olan âsitâne-i sa‘âdetleriniñ ibtidâ binâsı beyân

Âsitâne-i Pîr-i Cenâb-ı müşârun ileyhden geçeñ meşâyih-i kirâm *ḳaddesallâhu esrârehüm* Ḥazerâtlarınıñ ‘adetleri.

Ebu’l-ḥayrât el-Ġâzi Sulṭân Aḥmed Ḥân-ı Şâlîş ‘aleyhi’r-rahmeti ve’l-ġufrân¹⁸

Ser-Taḥriḳat Seyyidenâ Meḥammed Nûre’-d-dîñ el-Cerrâḫî el-Ḥalvetî
ḳaddesallâhu sırrahu’l-‘celî

Hicret-i seniyyeniñ biñ seksen ṭoḳuzı târiḥinde pây-ı taḥt¹⁹-ı ‘Osmâñi sellemehumu’llâhu ilâ yevmi’l-ḳiyâmeḥ²⁰ olan İstânbül’da Cerrâḫ Meḥammed Paşa ḳurbunda sâkin ve Sulṭân Meḥammed Ḥân Hazretleri’niñ Mîrâḫûr ağalığından müteḳâ’id olan ‘Abdullâh Aġa’nıñ şulb-i pāk-i ‘aliyyesinden bi-‘inâyetillâhi te‘âlâ vücûda gelen şeyḫünâ vü mürşidünâ pîrimiz ve sulṭânımız ve seyyidenâ Meḥammed Nûre’-d-dîñ hazretleri ki biñ seksen ṭoḳuz ḥudûdında dünyâya teşrif idüp ḥîñ-i şabâvetlerinden berü taḥşîl-i ‘ilm-i şerîf ve taḥşîl-i kemâlât ile meşġûl iken peder-i vâlâlarınıñ aḥâşş-ı eḥibbâsından şâḫîb-fetvâ Şeyḫü’l-İslâm Mevlânâ Yeñişehirli ‘Alî Efendi hazretleriniñ işâret-i [3b] ‘aliyyesiyle müşârun ileyh hazretleriniñ kemâl-i liyâḳatlerine nazaran ru’ûs-ı hümâyûna yed-i müşârun ileyhe i‘ṭâ ve silk-i ‘ulemâ-yı kirâma dâḫîl ḳadr-i ‘âlîleri mezîd ve zamânınıñ

¹⁶ Nûshada “Patorna” yazılmış.

¹⁷ Allah muvaffak kılsın.

¹⁸ Allah’ın rahmet ve baġışlaması onun üzerine olsun.

¹⁹ Nûshada “taḥt” yazılmış.

²⁰ Allah onları kıyamete kadar esirgesin.

‘ulemāsından taḥṣīl-i ‘ilm ü kesb-i kemāl iderek nūrun-‘alā-nūr olmuşlar *Allāhümme yessir lenā*²¹ āmin.

[fe‘ilātün fe‘ilātün fe‘ilātün fe‘ilün]

Mazhar-ı nūr-ı Eḫad ḫilḫati Nūre’d-dīniñ

Maṣdar-ı feyz-i ebed fiṭratı Nūre’d-dīniñ

Taḫt-ı pā-peykeriniñ remzini imā eyler

Nokṭa-i dā’ire-i vaḫdet[i] Nūre’d-dīniñ

Ka’be-i şıdk-ı şafā kıble-i miḫrāb-ı du‘ā

Cāmi‘-i nūr-ı Ḥudā şireti Nūre’d-dīniñ

Vāriş-i āl-i ‘abā maḫrem-i esrār-ı Ḥudā

Ağa ṭinetidir ṭineti Nūre’d-dīniñ

Dāfi‘-i renc ü elem māni‘-i bīmār u ğam

Nāfi‘-i bi’r-ı etem şerbeti Nūre’d-dīniñ

Taḥṣīl-i ‘ilm-i şerīf ile meşġul iken be-luṭf-ı te‘ālā ṭariḫınıñ iktizāsı olmak cihetiyle Mısr-ı Kāhire mevleviyyeti ḫasbe’t-ṭariḫ müşārūn ileyh ḫazretlerine bā-fermān-ı pādīşāḫi iḫsān buyurılıp ‘ulemā vü erkān-ı saltanat-ı seniyye ricālī miyānında ḫadr-i ‘ālīleri tezāyüd ve ğāyet müttakı vü müteşerri‘ olduklarına ol zamāniñ mükeyyifātından hiç bir şey kendülerinde olmadığı bu minvāl üzre iken ḫasbe’t-ṭariḫ Mısr-ı Kāhire mevleviyyeti teveccüh ve bā-irāde Kāhire-i mezbūruñ ḫükümet-i şer‘iyye me’mūriyyeti esnāsında²² min-ṭarafı’llāḫ ṭariḫat-ı ‘aliyye-i şūfiyyeye meyl ü muḫabbetleri derūn-ı ‘aliyyelerinde tezāyüd idüp eltāf-ı İlähiyye ve iḫsān-ı Rabbāniyye ve ilḫāmāt-ı Sübhāniyye ile Kāhire-i mezkūreniñ mevleviyyet ve ḫükümet-i şer‘iyyesini fedā idüp “Kāmil olurmuş Ehl-i Ḥaḫ/Ṭoġmazdan evvel anesi” kelām-ı şerīfiniñ mefhūmı zuḫūr ile āteş-i ‘aşḫ-ı İläḫiñiñ giddikce derūn-ı ‘ālīlerinde tezāyüd ile ol vaḫtiñ meşāyiḫinden medīne-i Üskūdār’da vāḫi‘ Şeyḫ ‘Alī es-Selāmi *ḫuddise sırrahū* ḫazretleriniñ seccāde-nişin-i irşād olan Köstendil müftisi ve ṭariḫat-ı ‘aliyye-i Ḥalvetiyye ekābirinden ‘ilm-i zāhirīleri ve kuvvet-i ḫudsiyyesi āfāḫı tutmuş ilā yevminā hāzā āsitāne-i ‘aliyyede [4a] ve Rūmeli ve Anaṭolı ṭaraflarında erkān-ı şerīfleri icrā olan medīne-i Üskūdār’da Ḥazret-i Şeyḫ ‘Alī Selāmi Ḥānḫāḫ-ı şerīfinde seccāde-nişin-i irşād olan

²¹ Allah’ım sen bize kolaylaştır.

²² Nūshada “esnāsında” yazılmış.

kuṭbū'l-‘ārifin cenāb-ı Şeyḫ ‘Alī el-Köstendilī ḥazretleriniñ āsitāne-i ‘aliyyelerine ilticā ve dāmen-i mürşidānlarından aḥz-ı bey‘at ve hırka-i mübārekleriñ egin-i ‘ālilerine iksā ḥuzūr-ı şeyḫde nice müddet ḥidmet ve seyr-i sülūk ile muḳayyed iken cenāb-ı ‘Aziz ‘Alī el-Köstendilī cenābları maḫhar-ı tāmları olan müşārun ileyh Nüre'd-dīn el-Cerrāḫī ḥazretlerine eltāf-ı ilāhiyye olan izn²³ ü icāzet iḥsānıyla irşāda me'mūr ve ḥilāfet du‘āsına nā'il-i feyz-i Şamedānī olan Nüre'd-dīn el-Cerrāḫī kulunuñ yevm-i ‘araşātda livāsını nūr-ı ilāhiyyeñ ile tezyin ve yedini tuṭup rāh-ı Haḫka ḥidmet iden süllākī feyz-i Sübhāniyyene nā'il eyle deyü du‘ā buyurdıkları mervīdir. Vaṭan-ı tevellüdleri²⁴ olan āsitāne-i ‘aliyyede Cerrāḫ Paşa civārında olmaḫ ḥasebiyle cenāb-ı Şeyḫ el-Köstendilī ḥazretleri Meḥammed Nüre'd-dīn el-Cerrāḫī deyü tesmiyye buyurmuşlar ism-i şerīfleri Meḥammed maḫlaş-ı ‘ālileri Nüre'd-dīn laḫab-ı seniyyeleri Cerrāḫī olmuşdur. Künyeleri ebu'l-füyūzāt mühr-i şerīfleriniñ cevānib-i erba‘a dört köşe olmaḫla “**Lā ilāhe illallāh Muḫammedun Resūlullāh**” tezāyīn olup mührüñ kuṭb-ḫānesinde yalnız Nüre'd-dīn lafz-ı şerīfi ḫakk olmuşdur.

Hālā maḫām-ı mübāreklerinde maḫfūzdur. Cenāb-ı pīr-i müşārun ileyh ḥazretleriniñ senede bir def‘a ki Zī'l-ḫicci'ti'ş-şerīfiñ toḫuzıncı ‘arefe günü Edirne Ḳapusu ḫāricinde Rāmiz ḫışla-i ḥümāyūmı cāddesinde ṭaraf-ı yesārda Sır Tekye dimekle ma‘rūf ricāl-i Ḥamzaviyye itlāk olan maḫābirleri ki kuṭb-ı Nüre'd-dīn Efendi-zāde ḥazret-i Seyyid Meḥammed Muşliḫü'd-dīn efendimiziñ ḫāk-i pāy-ı ‘ıṭr-nākları ittişāline zāviye ki el-yevm nemāz-gāh olan maḫalle pīr-i müşārun ileyh ḫāş²⁵ olmaḫ üze kendülere[4b] mensüb iki üç fuḫarālar ile ‘alā ṭariḫi'z-ziyāret maḫall-i mezkūre teşriḫ ba‘de şalāt-ı ‘aşrı cemā‘āt ile edā ve bir miḫdār tevḫīd [ü] tesbīḫ ile meşḡul ba‘de'd-du‘ā yine āsitāne-i ‘aliyyelerine teşriḫ buyurdıkları cümle ‘indinde müsellemdir. Ve pīr-i müşārun ileyh muḫibbānına naşīhat olmaḫ üze bir ‘aded nuṭḫ-ı şerīfi el-yevm zākirān ḫirā‘at iderler ibtidā maḫām-ı ḥazret-i pīre defn-i ḫāk olan müşārun ileyhiñ hemşiresi Şāliḫa Bacı Sulṭān ḥazretleri tāriḫleri (sene 1127) ba‘de pīr efendimiziñ vālide-i muḫteremleri Emīne Bacı Sulṭān efendimiz vefāt idüp kerīme-i ‘aliyyeleri ittişāline defn-i ḫāk²⁶ olmuşlar vefātları sene 1128 cenāb-ı pīriñ peder-i ‘ālileri ‘Abdullāh Aḡa ḥazretleri ba‘de vefāt ki maḫdūm-ı ekremleriniñ dār-ı beḫāya teşriḫlerinden şoñra olup Edirne Ḳapusu ḫāricinde Şeyḫü'l-İslām Dürri²⁷-zāde

²³ Nüşhada “izin” yazılmış.

²⁴ Nüşhada “Vaṭan u tevellüdleri” yazılmış.

²⁵ Nüşhada “ḫāş” yazılmış.

²⁶ Nüşhada “ḫāk” yazılmış.

²⁷ Kelime nüşhada okunduḡu gibi “دورری” şeklinde yazılmış.

kabristânında orta maħalde merhûmuñ diğeri evlâdları ve akırbâları ittişâline defn olmuşlar. *Raħmetullâhi ‘aleyhim*. Sene: 1147.

[fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün]

Güş idince fevtini Hâtif didi târiħini

Cây itdi ‘adni ‘Abdullâh Mi‘râc Gicesi

Cenâb-ı pîr-i müşârun ileyhiñ ruħşat-ı Köstendilî ile medîne-i Üsküdâr’dan vañan-ı aşıyyesi olan âsitâne-i ‘aliyyede Cerrâh Meħmed Paşa Câmî‘-i Şerîfi kırbunda ħâne²⁸-i sa‘âdetlerine teşriğ ba‘de Câmî‘-i mezkûrda nice zamân iskân ve zıkr-i tevħid ü irşâd²⁹ ile muqayyed iken müşârun ileyh ħazretleriniñ şit-ı ‘aliyyesi gün-be-gün tezâyüd ile pâdişâh-ı ‘âlem-penâh Sultân Aħmed Ĥân ħazretleriniñ sem‘-i hümâyünlarına şeyħ-i müşârun ileyh ħazretleriniñ evşâf-ı cemîlesi vâsıl olarak pâdişâh-ı cihân ħazretleri şeyħ-i müşârun ileyhiñ tebdil-i hey’et ziyâret-i mürşidânlarına iķbâl ile ħarekât ve ‘ilm-i fazl[l]arına ġâyet şâh-ı ‘âlem Sultân memnûniyyeti ħasebiyle cenâb-ı pîr efendimize âsitâne olup [5a] bir zâviye-i ‘âlî-i zıbâ müceddeden inşâsına irâde-i ‘aliyye ta‘alluķ buyurulmaķla der-‘aķab İstanbul’da Ķaragümrük civârında vâķı‘ Kethudâ Ķadın câmî‘-i şerîfi ittişâlinde kâ’in kübrâ Ķapu kethudâsı Ebübekr Efendi merhûmuñ maħlûlından ħânesi³⁰ zâviyeye tebdil olup cenâb-ı şeyħ Nûre’d-dîñ el-Cerrâhî ħazretleri bā-irâde-i şâhâne tevcih olup müceddeden yalnız bir miħrâb-ı şerîf ve bir maħfil-i şâhâne-i latîf inşâ ile ħânkâh-ı ‘âlî tezâyün olarak Sımķeş Ĥândan olmaķ üzere şehriyye on bir bucuķ ġurûş ta‘yün olmuşdur. Vaz‘-ı muķâbele-i şerîf bāzārirtesi ġünü ve cum‘a ġicesi ve bāzārirtesi ġicesi biñ yüz toķsan altı târiħine Ķadar bu minvâl üzere muķâbele-i şerîf icrâ olmuş târiħ-i mezkûr³¹da Moravî Şeyħ Meħmed Efendi ġice cem‘iyyet ile muķâbele-i şerîfleri terk idüp yalnız bāzārirtesi ġünü el-yevm Allâhü’l-ħamd icrâ olunmaķda olduğı mâşâ‘allâhu te‘âlâ ba‘de cenâb-ı pîr-i Ķariķat-ı Şeyħünâ ve Seyyidünâ Meħmed Nûre’d-dîñ Cerrâh cenâbları ol maķâm-ı ‘âlîlerinde yalnız on sekiz sene irşâd³² ile muqayyed iken sinn-i şerîfleri kırķ dörde vâsıl olup müstesķi ‘illetinden ‘ömr-i şerîfler[i] āħire resîde olarak biñ yüz otuz üç senesi zîl-ħicceti’l-şerîfde toķuzuncı ‘arefe ġünü ‘ale’ş-şabâh rûħ-ı pür³³-nûrları mele-i a‘lâya pervâz idüp vaşıyyet-i

²⁸ Nüşhada “ħâne” yazılmış.

²⁹ Nüşhada “irşâd” yazılmış.

³⁰ Nüşhada “ħâne” yazılmış.

³¹ Nüşhada “mezkûr” yazılmış.

³² Nüşhada “irşâd” yazılmış.

³³ Nüşhada “پور” olarak vav harfi ile yazılmış.

seniyyeleri üzre ğasillerini ve namāzlarını ḫalīfesi cenāb-ı Ser-ṭarīḫ-zāde ḫazretleri edā idüp maḳām-ı mübārekelerinde medfūne olan vālide-i muḫteremleri ḳadem-i sa‘ādetleri ucuna defn-i ḫāk³⁴-i ‘ıṭr-nāk olmuşlar. *Ḳaddesellāhu sırrahu’l-ekrem ve rażiyellāhu te‘ālā anhu, el-cennetu taḫte aḳdāmi’l-ummehāt*³⁵ sırr-ı şerīfi nümāyān olmuş. Bu da cenāb-ı ḫazret-i pīr-i müşārun ileyhiñ kerāmāt-ı ‘aliyyesi bu faḳiriñ manzūrum olan ‘İmād-zāde merḫūmuñ mecmū‘asındadır ki ba‘z-ı ekābir-i meşāyiḫ ḫazerātlarıyla hem-dem olmak ḫasebiyle Şeyḫ Nūre’d-dīn el-Cerrāḫi ḫazretleriniñ cenāzeleri günü ḫānḳāh-ı şerīfnde [5b] oldıḡım cihetle ol gün ḫāşşa [vü] ‘āmdan başka ma‘lūm u müte‘ārif³⁶ yedi sekizden mütecāviz ḫattā cümle ‘indinde müselleme-i meşhūr “yā imām” demek ile ma‘rūf ve diğeri “Firāḳi Oṭabaşı” bu iki sultānu’l-mecāzibinden zevāt³⁷-ı ‘ālī-ḳadrlar Şeyḫ Nūre’d-dīn ḫazretlerini ḳabr-i şerīflerine ba‘de’d-defn³⁸ ol cemā‘at bu iki mecāzib-i ilāhiyyeniñ ḫarekāt u sekenātlarına müterakḳib iki mūmā ileyh Firāḳi Oṭabaşı ḫatm-ı şerīfiñ du‘āsıñ tekmiḫ idüp diğeri sultānu’l-mecāzib³⁹ “yā imām ḫazretleri” bir bülend āvāz ile bu meclis-i mātemde her kim ḫāzır⁴⁰ ise cümlesi ricālullāhdır deyü şayḫa idüp ol maḫalden ḡā’ib oldukları şāyān-ı taḫrīr oldı deyü naḳībū’l-eşraf ‘İmād-zāde mecmū‘asına ḳayd itmiş olduklarından bu ‘āciz daḫı teberrūken bu maḫalle taḫrīr eyledik. *Raḫmetullāhi ‘aleyhim ecma‘in*. Cenāb-ı pīr-i müşārun ileyhiñ eṭvār-ı seb‘a üzre *Mürşid-i Dervişān* isminde bir ‘aded risāle-i merḡūbesi olup nişfi zāyi‘ olmuşdur. İki ‘aded evrād-ı şerīfleri olup el-yevm bendegānı vü muḫibbānı ḳırā‘at iderler. Cenāb-ı pīr efendimiziñ vaşiyet-i ‘ālileriniñ biri de budur ki bizlere mensūb olan ḫulefālarımız bir dergāh ve bir zāviye müceddeden binā vü iḫdās ider iseler Cum‘a günü cenāb-ı ḫazret-i Sünbül Efendi āsitānelerine ri‘āyet ve ḫürmet itmemiş olurlar. Zīrā āsitāne-i müşārun ileyh maḫzen⁴¹-i feyz-i ilāhidir. Anıñçün ol maḳāma ḫürmet itmek cümle ehl-i ṭarīḫe lāzımdır. El-ḫāşıl Cum‘a günü muḳābele-i şerīfe bed’ itmeyeler anıñçün zamān-ı ḫazret-i pīrden bu āna gelince ḳadar ṭarīḫ-i Nūre’d-dīn’de cum‘a günü olmadıḡı cümle-i meşāyiḫ ü dervişān ‘indinde müsellemdir. Cenāb-ı ḫazret-i Sünbül ṭarafından cenāb-ı pīr efendimiz ṭarafına

³⁴ Nūshada “ḫāk” yazılmış.

³⁵ Allah yüce ruhlarını şad eylesin. Allah ondan razı olsun. Cennet annelerin ayakları altındadır.

³⁶ Nūshada “عارف منه” şeklinde yazılmış.

³⁷ Nūshada “zevāt” yazılmış.

³⁸ İbare nūshada “بجرد دفن” şeklinde elif ve lam harfleri olmadan yazılmış.

³⁹ Nūshada “mecāzib” yazılmış.

⁴⁰ Nūshada “ḫāzır” yazılmış.

⁴¹ Nūshada “maḫzen” yazılmış.

bir füyūzāt-ı ma'neviyye olduğunu bu kaẓiyye şehādet ider. Mesmū'atımıza göre ba'z-ı Tırlağ Derviş hey'etinde şān-i kađr [6a] Ehlullāhı tezyif ile me'lūf ve ba'z-ı e'izze hāzerātlarını taḥkīr idüp bir ḥaķım nādān kimesneleri eglendirme ve çok bilür şu zāt her şey'e āşinādır çok şey tedkīk itmişdir diyerek bühtān-ı 'azīmler ile me'lūf olduklarına ta'accüb ideriz ḥafāzakellāhu min şer'ıl-mu'ānidine ve'l-münāfikin⁴².

Ḥazret-i pīr-i müşārun ileyhiñ bendegānlarından 'Azmi Dede Efendi cenāb-ı pīr efendimiziñ kelimāt-ı ḫudsiyyelerini nazmıle ḫaleme almış olduklarındañ bu faķır daḫı zāyi' den maşūn olsun için bu maḥalle taḥrīr eyledik.

[fā'ilātün fā'ilātün fā'ilātün fā'ilün]

Ḥaḫḫ'a temkīn-i rızāda ḫamd iden mesrūr olur

Dā'imā zıkr ü şalāt[ı] şuğl idenler nūr olur

Bir kişi kim Ḥaḫḫ[ı] sevse Ḥaḫḫı söyler dā'imā

Şāhib-i 'irfān olup ol 'āķıbet mağfūr olur

Ehl-i tevḫidiñ ḫulūbı 'arş-ı a'lādan yüce

Yek nazarda gör anı [kim] devr ider maḫmūr olur

Bir 'abā-pūşı görünce eyleme ḫahr-ı nazar

Kibr ile me'lūf olanıñ āḫiri maḫhūr olur

Baḫr-ı 'aşķıñ lezzetiñ al virme dünyāya gönül

Olmasıñ bigāneden zirā ki Ḥaḫdan dūr olur

Şeyḫ Nūre'd-dīn-i ḫuḫb nuḫkıdır bu 'Azmiyā

Bir maḫalden bir maḫalle naḫl ider mesrūr olur

Ḥazret-i pīr efendimiziñ kendü te'lifi olmak üzere *Mürşid-i Dervīşān* isminde bir 'aded yedi ḫavr üzre risāle-i şerīfleri olup nişfi zāyi' olmuşdur. Biri şağır ve diğeri kebīr olarak iki evrād-ı şerīfleri el-yevm şark u ğarbda ḫırā'at olunmaḫda olduğı cümle 'inde müsellemdir. Ḥazret-i müşārun ileyhiñ tercümesi. Cenāb-ı pīriñ tārīḫ-i vefātlarınıñ āḫir beyti

⁴² Allah seni inatçı ve münafıkların şerrinden korusun.

[fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün]

Hāşılı merd-i Hudā idi işit tārīhini⁴³

Göcdi Nüre’-d-dīn Efendi cennet-i a‘lāya dek

Dīger Tārīh 1133

[mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün]

Zebānı Sa‘diye gelüp didi tārīhini lafzen

Sene biñ yüz otuz üçde idüp cā bāğ-ı ‘adnātı

Yine Dīgeri

[fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün]

Rīhletiñ gūş eyleyüp Hātif didi tārīhini

Oldı Nüre’-d-dīn Efendi t̄ā’ir-i dār-ı na‘ım [6b]

Yine Dīger Tārīh

[fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün]

Luţf-ı Hāğ ile Laţifi söyledim tārīhini

Açdı bāl-ı himmeti gide Cenāb-ı Hāğğ’a dek

İstanbul’da Yüksek Kaldırım-nām maħalde Zıbın⁴⁴-ı Şerīf Tekyesi şeyh-i
Himmet-zāde sülālesinden Cezbī⁴⁵ Şeyh es-Seyyid Aħmed Efendi ħazretleriniñ
cenāb-ı pīr efendimiziñ ħāğğ-ı ‘ālīlerine söyledikleri ħaşıde-i merğūbesi

[mütekerrir muhammes]

[fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün]

Pīr-i Nüre’-d-dīn el-Cerrāhī ol Nūru’l-Ĥudā

Zātına itdi anıñ ‘uşşāğ bī-ħad iktidā

Cümle ehlullāh pūr-nürdür kim ol velī

Mīhr-i vālāy-ı velāsı itdi dehri rūşenā

İns ü cinle oldı ol ancağ imām-ı etkiyā

⁴³ Nūshada “tārīh” yazılmış.

⁴⁴ Nūshada “Zıbuñ” yazılmış.

⁴⁵ Nūshada “Cezbī” yazılmış.

Medfen-i nūrını [hep] eyle ziyāret rūz [u] şeb
 İsteriseñ dola ƣalbiñ hānesi ‘aşƣıyla heb
 Nūrdır ol nūr-ı Hāƣ’dır ol meh-i vālā-neseb
Mihr-i vālā-yı velāsi itdi dehri rūšenā
İns ü cinle oldı ol ancaƣ imām-ı etƣiyā
 Yāsemindir cümle ehlullāh içinde ol veli
 Dāllarıdır her veli añınla o merd ekmeli
 Sırr-ı Hāƣƣa vāşıl olmuşdur aniñ bātın eli
Mihr-i vālā-yı velāsi itdi dehri rūšenā
İns ü cinle oldı ol ancaƣ imām-ı etƣiyā
 Münker efkārını ƣoƣıl yek nazarla gel aña
 Sürilür erkān-ı pāki olıcaƣ rūz-ı cezā
 Bende-i dergāhıdır aniñ gürūh-ı evliyā
Mihr-i vālā-yı velāsi itdi dehri rūšenā
İns ü cinle oldı ol ancaƣ imām-ı etƣiyā
 Cezbiyā bir ‘āciz [ü] ednādır u [ki hem] raħmet diler
 Cümle ehlullāh ya‘ni şıdƣ ile hizmet diler
 Yevme tublā⁴⁶ da muħaşşal cümleden şefƣat diler
Mihr-i vālā-yı velāsi itdi dehri rūšenā
İns ü cinle oldı ol ancaƣ imām-ı etƣiyā

Cenāb-ı pır efendimiziñ iki ‘aded Şubħiyye vü ‘İşā’iyye olmak üzere kendü te’lifi kebır ü şaƣır evrād-ı şerifleri olup ilā yevminā hāzā şarƣ u ģarbda tilāvet olur. Hāzretiñ bir ‘aded nuƣƣ-ı şerifi vardır. Ba‘z-ı mesmū‘atımıza [7a] göre gūyā Müstakim-zāde merħūm bir ƣaƣım nā-lāyık sözler ile risālesinde hāzret-i Nūre’d-din el-Cerrāħi hāƣƣında kelāmları bir ƣaƣım aşħāb-ı ģaraż sened ittiħāz idüp nefsi emmāreniñ ģalebesiyle kendüleriñ kemāllerini gūyā izħār⁴⁷ idüp de nāsi eglendirmek için muģāyir-i şerī‘at kelāmları muħibb-i evliyāyım diyen

⁴⁶Sırların ortaya çıkacağı gün. Ku‘ān, et-Târik 86/9..

⁴⁷Nüşhada “izħār” yazılmış.

kimesneler nasıl bu kelâmlar ile vakt geçirirler Müstakîm-zâde merhûma mahzâ bühtân-ı ‘azîm olduğına delîlim şudur ki Nûre’-d-dîn Hazretleriniñ evâhir-i vaqtinde Müstakîm-zâde hazretleriniñ vaqt-i evâ’ili olup vaqt-i şabâvetlerini yâ üç yâ beş yaşında oldukları mahzâ ki bir ehl-i ğaraż kimesne Müstakîm-zâde merhûmuñ risâlesiniñ içine taħrîr ü ilâve iderek kayd idüp bir tākım kimesneleri iġfâl idüp t̄arafġirlik ġayreti olduġı aşikâr olmuşdur. Degil evliyâya bir mü’min karındâşına bile sũ’-i zan itmegi Ħaġġ celle ve ‘alâ hazretleri nehy kı lup nerde kaldı ki maħbũb-ı ilâhî olmuş zevâtlara⁴⁸ bir ġayr-ı Ħaġġ kelâm itmegi nasıl vicdân kabũl ider. *Ne’ũzũ billâhi te’âlâ*⁴⁹. Cenâb-ı pîr-i müşârun ileyh hazretleriniñ ‘ömr-i ‘âlîleri âhire resîde olup ġalîfe-i evveli olan Üsküdâriyyũ’l-ařl Şeyġ Süleymân Efendi ki Velîyyũ’-d-dîn Efendi demekle ma’rũf evvelce bunların bey’atları Köstendilî ‘Alî Efendi cenâblarından olup ba’de emr-i Köstendilî ile terbiye ve ġilâfetlerini hazret-i pîr-i müşârun ileyh emr buyurulmuş olduġından pîr-i müşârun ileyh ibtidâ bu Üsküdâri Süleymân Velîyyũ’-d-dîn cenâb-ı pîrden ġilâfet du‘âsına nâ’il olup ba’de’l-ġilâfe on iki sene ser-tarıġlıġ ġidmet-i celîlesiyle cenâb-ı pîriñ ġidmet-i ‘âlîlerinde oldukları pîr-i müşârun ileyhiñ yedi ġalîfesi vardır. Ħalîfe-i evvelî Şeyġ Süleymân Velî ikinci ġalîfesi Şeyġ Meġammed Ħüsâm üçüncü ġalîfesi Ser-tarıġ-zâde Meġammed Emîn dördüncü ġalîfesi Moravî Yahyâ Efendi beşinci ġalîfesi Meġammed Žiyâ’ũ’-d-dîn Ćelebi Efendi demekle ma’rũf Edirne’de Sarı Sultân Selîm [7b] Ħân hazretleriniñ câmî’-i şerîfi imâmı iken biñ yüz seksen üç târiġinde dâr-ı beġâ idüp Ķadir-ġâne dergâhında medfũndur. Altıncı ġalîfesi Şeyġ Muřtafâ Tekfurtaġi bu zat-ı şerîf Tekfurtaġi’nda bir zâviye binâ idüp nice müddet ol zâviyede zikr ü tevġid ile me’lũf iken ‘ömrleri ġitâm bulduġda bu zât daġı dâr-ı beġâyâ rıġlet idüp Câmî’-i Kebîr’de medfũndur. Târiġ-i vefâtları biñ yüz yetmiş ikidir. Yedinci ġalîfesi Seyyid Yũnus Efendi Mũsulî’dir. Bu zât daġı Mũsul’da bir mescid-i zîbâ binâ idüp ol mescide nice müddet tedriş ile meřġũl iken ‘ömrü âhire resîde olup biñ yüz altmış bir târiġinde dâr-ı beġâ idüp kendũ mescid-i şerîflerinde medfũn oldukları mervîdir.

Şeyġ Süleymân Velîyyũ’-d-dîn Üsküdâri:

Evvelce zikri sebġat itmiş olan Şeyġ Süleymân Velî hazretleri ki cenâb-ı pîriñ ġalîfesi olup ve kuvve-i ġudsiyyeye mâlik bir zât-ı ‘âlî-ġadr ve cenâb-ı pîr efendimiziñ ġulefâ vü bendegânları cümlesi bu zât-ı şerîfi mürşid ittiġâz⁵⁰ idüp cenâb-ı pîrden řoñra âsitâne-i maġâm-ı [8a] hazret-i pîre bu zât-ı ‘âlî-ġadr cenâb-

⁴⁸ Nũshada “zevâtlara” yazılmış.

⁴⁹ Yüce Allah’a sığınırız.

⁵⁰ Nũshada “ittiġâz” yazılmış.

1 Nüre'd-din el-Cerrāhî efendimiziñ dār-ı beḳāya teşriflerinden soñra seccāde-i ḥazret-i pîre ibtidā bunlar ḳu'ūd buyurmuşlar yigirmi üç sene maḳām-ı pîrde sālīkānı teslīk-i terbiye ile meşḡul sinn-i şerīfleri “74” mevlūdları medīne-i Üskūdār iki ‘aded *Nuṭḳ-ı Şerīf*’i vardır. Ve üç ḥalīfesi daḡı vardır. Ḥalīfe-i evvelī cenāb-ı pîr-i müşārun ileyhiñ birāder-i ekremi Şeyḡ İbrāhīm Cenābları maḥlaşları Feyzī’dir. Ḥāfızu’l-Ḳur’ān ‘ālim ü fāzıl bir zāt⁵¹-ı ‘ālī dā’imā ṭālibāna ḳırā’at-ı Ḳur’ān-ı ‘azīmü’ş-şān ile meşḡul ve zamān-ı ḥazret-i pîr-i müşārun ileyhden ba‘de zamān Ser-ṭarīḳ-zādeniñ vefātlarından iki māh evvelce vefāt idüp türbe-i şerīf dāḡilinde vālideleriniñ ittişālinde şol cānibine defn-i ḥāk⁵² olmuşlar *raḥmetullāhi ‘āleyhi*. Bu zāt-ı şerīf mücerredü’l-eṭvār ‘ālim ü fāzıl ve müteşerri‘-i meşāyiḡ ü ‘ulemā ḳatında maḳbūl kerrātle kendülere dergāh-ı şerīf teklīf olunmuş ise ḳabūl buyurmamış olduḡı mervīdir. Mümā ileyh Şeyḡ Süleymān Velīyyü’d-dīn ḥazretleri ki mücerredü’l-ḥāl olup ‘ömr-i şerīfi āḡire resīde ve “irci’i” emr-i şerīfine imtisālen⁵³ dār-ı āḡirete rıḡlet idüp cenāb-ı pîr efendimiziñ ḳadem-i sa‘ādeti ucına defn-i ḥāk⁵⁴-i ‘ıṭr-nāk olmuşlar. *Ḳaddesallāhu sırrahū*. Lebīb Efendi merḡūm-ı müşārun ileyhiñ vefātına bir tāriḡ inşā itmiştir. Sene: 1158.

[fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün]

Türbesinde yazdı tāriḡini mücevher Lebīb

Şeyḡ Süleymān Velīyyü’d-dīn cādır bu cihān

eş-Şeyḡ Meḡemmed Ḥüsāme’d-dīn ḳaddesallāhu sırrahū

Ḥazret-i Şeyḡ Süleymān Velīyyü’d-dīn *ḳuddise sırrahu’l-metīn* dār-ı beḳā idüp ḥazret-i pîr-i müşārun [8b] ileyhiñ diḡer ḥalīfesi igci şan‘atıyla te‘ayyüş iden Şeyḡ Meḡemmed Ḥüsāme’d-dīn Efendi ki cenāb-ı pîr ḥazretleriniñ ḡayātlarında Sulṭān Meḡemmed Ḥān-ı Fātiḡ ḳurbunda Ḥāceḡi-zāde Muşṭafā Efendi merḡūmuñ cāmi‘-i şerīfine imām ve ḡaṭīb olup ol cāmi‘-i mezkūr⁵⁵ da ol cāmi‘de edā-yı ḡizmet ve izn⁵⁶-i ḥazret-i pîr ile pençşenbe ḡunleri ba‘de şalāt-ı zuhrı edādan soñra cem‘iyyetle āyīn-i Ḥalvetiyyeyi icrā ider iken vaḳtā ki zīkri mesbūḳ Nüre’d-dīn āsitānesi pūst-nişīni Şeyḡ Süleymān Velī cenābları dār-ı beḳāya rıḡlet bu zāt-ı ‘ālī-ḳadr Şeyḡ Meḡemmed Ḥüsāme’d-dīn Efendi āsitāne-i pîre naḳl ile pūst-ı irşāda ḳu’ūd idüp nice müddet ol maḳām-ı mübāreke seccāde-nişīn ve nice sālīkānı

⁵¹ Nūshada “zāt” yazılmış.

⁵² Nūshada “ḡāk” yazılmış.

⁵³ Nūshada “imtisālen” yazılmış.

⁵⁴ Nūshada “ḡāk” yazılmış.

⁵⁵ Nūshada “mezkūr” yazılmış.

⁵⁶ Nūshada “izin” yazılmış.

irşād⁵⁷ ile muḳayyed iken bu zāt-ı şerīfīn ‘ömri āḫire resīde bi-emrillāhi te‘ālā dār-ı beḳā idüp yine ol maḳām-ı ‘ālīde medfūn olan selefi eş-Şeyḫ Süleymān Velīyyü’d-dīn Cenāblarınıñ şol cānibine defn-i ḫāk⁵⁸ olmuşlar. *Ḳuddise sırrahū*. Vefātları tāriḫi biñ yüz altmış sekiz sinn-i ‘ālīleri seksen iki ḫāfız u ‘ālim fāzıl u ‘ābid ve zūhd⁵⁹ ü taḳvā şaḫibi yediden ziyāde ḫalīfesi varmış kendüleriñ ibtidā zıkr itdikleri Ḥācegi-zāde Muştafā Efendi merḫūmuñ cāmi‘-i şerīfinde āvīze olan levḫada

[fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün]

Tā olunca rişte-i feyz āşikār

Tekye-i İgci saña olsun medār

mūmā ileyh Meḫemmed Ḥüsāme’d-dīn *ḳuddise sırrahū* medīne-i Üskūdār ‘Atıḳ Vālide Cāmi‘-i Şerīfi Mü‘ezzini⁶⁰ Ḥāfız Aḫmed Efendi’niñ şulb-i pākinden tevellüd idüp vaḳt-i şabāvetlerinde taḫşil-i kemāl iderek ve min ciheti’d-dünyeviyyet igci şan‘atıyla ta‘ayyüş buyurup kendülerine min ḫarafillāḫ ‘aşḳ-ı İlāḫi düşüp ol tāriḫde ekābir-i meşāyiḫ-i Ḥalvetiyyeden Selāmi Dergāhında [9a] mesnet-nişin-i irşād olan Şeyḫ ‘Alī el-Köstendilī cenāblarından aḫz-ı bey‘at ile yed-i tevbeye mālīk olarak seyr ü sülūka ḳadr-i ‘ālisi gün-be-gün terfī‘ diğeri pīr-dāşı evvelā zıkrī mesbūḳ Şeyḫ Süleymān Velīyyü’d-dīn Ḥazretleri ile ma‘ān pīr-i ḫarīḳat Şeyḫ Nūre’d-dīn el-Cerrāḫi ḫazretlerine ba‘de bu iki Sulṫānıñ teslīk-i terbiyelerini cenāb-ı Köstendilī efendimiz emr ü irāde buyurup bu iki sulṫānlar cenāb-ı ḫazret-i pīrden aḫz-ı feyz iderek ḫilāfet ü icāzet du‘āsına nā‘il-i feyz olmuşlar bu ḳaḫiyye umūr-ı ma‘neviyyeden imiş ki ba‘de bu iki sulṫānlar ḫazret-i pīr-i dest-giriñ seccādesine iclās buyurmuşlar *ḳaddesallāhu esrārehüm*. Ḥüsāme’d-dīn Efendi’niñ ḫulefāsından Edirneli Fikri-zāde-i Anaṫolī ikinci ḫalīfesi ‘Abdullāḫ Efendi’niñ maḫdūmı ve ser-zākirān āsitāne-i maḳām-ı pīr ḫuzūrında “meded Yā resūlullāḫ” diyüp “ömr sürmüş eş-Şeyḫ es-Seyyid Ḥasan Efendi ki zamān-ı ḫazret-i pīrden şoñra otuz beş sene ser-zākirānlık şerefiyle şerefyāb olup ‘ömrleri sekseni tecāvüz iderek dār-ı beḳāya rıḫlet idüp Edirne Ḳapısı ḫāricinde Eyüb’e gider iken sağ cenāḫda kenāra defn olmuşlar. *Raḫmetullāhi ‘aleyhim*. Tāriḫ-i vefātları sene 1168 Receb 18 el-yevm ‘alāmetleri mevcūddır. Ḥüsāmü’d-dīn Efendi’niñ iki nuṫḳ-ı şerīfi vardır. Şeyḫ Ḥüsām Efendi biñ yüz altmış sekiz ḫudūdında dār-ı beḳā idüp yine ḫazret-i pīr efendimiziñ üçüncü ḫalīfesi olan eş-Şeyḫi’ş-şüyūḫ Mevlānā Meḫemmed Emīn el-ma‘rūf bi-Ser-ḫarīḳ-zāde *ḳaddesallāhu sırrahū* Ser-ḫarīḳ-zāde

⁵⁷ Nūshada “irşād” yazılmış.

⁵⁸ Nūshada “ḫāk” yazılmış.

⁵⁹ Nūshada “zūhd” yazılmış.

⁶⁰ Nūshada “Mü‘ezzin” yazılmış.

hazretleriniñ pederleri vālā-güherleri olan Fātih Sultān Mehemmed Hān civārında Mi‘mār ‘Atıķ Yūsuf Sinānū’d-dīn ve nām-ı diğer Kıumrılı Mescid mahallesinde kā’in ıarıķ-i ‘aliyye-i Hılvetiyye⁶¹ ve Şemsiyyeden ‘Abdu’l-bāķi Hılıfesi ve ol zamān[9b] Cemī‘-i ıarıķ-i Hılvetiyye’niñ ser-ıarıķi olan Şeyhü’l-fāzil [u] ‘ālim ‘Abdullāh eş-Şabūrī hazretleri ki oldıķları menzil-i ‘ālilerine mihrāb-ı şerif vaz‘ ile menzil-i mezkūr⁶² bir hānķāh-ı ‘ālī-i zibā idüp cem‘iyyet ile şālī günleri ba‘de şalāti’z-zuhr erkān-ı Şemsiyyeyi icrā ve nice sālīkānı feyz-i İlahiyye ile handān⁶³ ve bir müddetden sonra şulb-i pāk-i ‘aliyyeleri olan maħdūm-ı ekremi eş-Şeyh-i-ş-şüyūh Mehemmed Emīn Cenābları zamānında ‘ulemāsından taħşil-i ‘ilm-i kemāllerine nazar iderler Şeyh ‘Abdullāh efendimiz maħdūm-ı ekremlerini Cenāb-ı Nūre’d-dīn el-Cerrāhī efendimize teslik-i terbiyelerini havāle idüp bir müddet seyr ü sülūk ve hizmet-i hazret-i pır ile şeref-yāb olarak hılıfet ü icāzet du‘āsına mazhariyetleri nümāyān ve ‘ulemā içinde ma‘rif ve meşāyih-i dervişān katında maħbūbu’l-kulūb olduklarını keşf ile ol vaķt Şeyh ‘Abdullāh hazretleri vaz‘-ı mihrāb buyurduķları dergāh-ı şerifiñ vaķfiyyesini maħdūm-ı ekremleriniñ ism-i şeriflerine Ser-ıarıķ-zāde⁶⁴niñ Şalı Tekyesi deyü kayd-ı vaķfiyye tescil olup Şeyh ‘Abdullāh Efendi cenābları ol maķām-ı ‘ālīde yigirmi sene yine āyın-i Şemsiyye olarak zikr ü tevhiid-i şerif ve sālīkānıñ sülūklarıyla kayd ve sinn-i ‘ālileri seksen beşi tecāvüz mūmā ileyh hazretleri cemī‘-i hulefā vü sālīkānlarınıñ sülūk u terbiye vü ma‘neviyyelerini teslim izn-i hazret-i pır efendimiz ile seccāde-i irşād⁶⁵larına maħdūm-ı ekremlerini iclās mūmā ileyh hazretleri ba‘de bir kaç māh müddetden sonra nā-mizāc olup dār-ı beķāya biñ yüz yigirmi iki (sene 1122) rıhlet idüp Edirne kapısı hāricinde hazret-i Emīr-i Buħārī āsitānesi mihrābı önünde Kemāl Paşa merhūmuñ kabir-i şerifi tarafından hazretiñ vālid ü vālidesi kabir-i şerifleri ittişāline defn-i hāk⁶⁶-i ‘ıtır-nāk olmuşlar. *Qaddesallāhu sırrahū*. el-yevm ‘alāmetleri kadın ‘alāmeti gibi olmağla çok kimesneler bilmezler tārīh-i vefātı [10a]

Göçdi beķā mülkine

Ser-ıarıķ-i şūfiyān Sene: 1122

⁶¹ Nūshada “‘ ıarıķ-i aliyye ve Hılvetiyye” yazılmış.

⁶² Nūshada “mezkūr” yazılmış.

⁶³ Nūshada “handān” yazılmış.

⁶⁴ Nūshada “zāde” yazılmış.

⁶⁵ Nūshada “irşād” yazılmış.

⁶⁶ Nūshada “hāk” yazılmış.

Müşârun ileyh hazretleriniñ maḥdûm-ı ekremleri ki ism-i şerîfi Ḳuddûsi Ser-ṭarîḳ-zâde deyü ‘ilm-i zâhiri ve ‘ilm-i bâṭını sebebiyle şöhret buldukları ḥâş⁶⁷ u ‘avâm ‘indinde müte‘ârif⁶⁸ olmuşlar himmet-i ‘alîlerine Cenâb-ı Feyyâz-ı Muṭlak üzerlerimize ḥâzır kılsun. Amîn yâ Mu‘în.

Mevlânâ Ser-Ṭarîḳ-zâde es-Seyyid eş-Şeyḫ Meḥammed Emîn ḳuddise sırrahû:

Üçüncü dereceden

Âsitâne-i hazret-i Nûre’-d-dîḡ el-Cerrâḫî’de câlis-nişîn-i seccâde-i irşâd⁶⁹ olan cenâb-ı pîr efendimiziñ ikinci ḫalîfesi İgci Şeyḫ Meḥammed Ḥüsâme’-d-dîḡ el-Üsküdarî hazretleri ki ol târiḫde dâr-ı beḳâyâ rıḫlet idüp Ser-ṭarîḳ-zâde⁷⁰ hazretleri kendü maḳâm-ı mübârekesi olan Ḳumrlı Mescid Şalı Dergâḫ-ı şerîfinde zıkr ü tevḫîd ba‘de cum‘a ve şalı günleri *Füşûş-ı Ḥikem* müzâkere⁷¹ buyurarak vaḳt-i şerîfleri güzer ider iken âsitâne-i maḳâm-ı Nûre’-d-dîḡ el-Cerrâḫî’ye naḳl ile seccâde-i irşâda ḳu‘ûd buyurup bu sulṭân-ı ‘âlî-ḳadr dahı bir kaç sene ikâmet iderek ‘ömrleri seksen ve ḳile yetmiş dört olup dâr-ı âḫirete ‘âzim olmuşlar *ḳaddesallâhu sırrahû*. Eyyûb el-Enşârî civârında Dāvûd Aḡa maḫallesinde ve Dāvûd Aḡa Câmî‘i ittîşâlinde [10b] kâ’ın müşârun ileyh Ser-ṭarîḳ-zâde⁷²niñ ḫalîle-i muḫteremleri Ḥamîde Bacı Sulṭânıñ menzile-i ‘âlîlerini zâviye olmaḳ üzere vaḳf eyledikleri dergâḫ-ı şerîfe Ser-ṭarîḳ-zâde⁷³ Efendi’niñ vaşiyet-i ‘âlîleri üzere ḫalîle-i muḫteremleriniñ binâ vü ihdâs⁷⁴ itdikleri Bâzâr Dergâḫ-ı şerîfinde medfûn olan Ḥamîde Bacı Sulṭânıñ türbe-i maḫşûşalarına⁷⁵ defn-i ḫâk⁷⁶-i ‘ıtır-nâk olmuşlar. *Raḫmetullâhi ‘aleyhi*. Bu sulṭânıñ vefâtına iki ‘aded târiḫ :

[fe‘ilâtün mefâ‘ilün fe‘ilün]

Gelüp üç şufî didi târiḫiñ

Göçdi eyvâḫ Şeyḫ Meḥammed Emîn (Sene: 1173)

⁶⁷ Nüshada “ḥâş” yazılmış.

⁶⁸ Nüshada “عارف منه” şeklinde yazılmış.

⁶⁹ Nüshada “irşâd” yazılmış.

⁷⁰ Nüshada “zâde” yazılmış.

⁷¹ Nüshada “müzâkere” yazılmış.

⁷² Nüshada “zâde” yazılmış.

⁷³ Nüshada “zâde” yazılmış.

⁷⁴ Nüshada “ihdâs” yazılmış.

⁷⁵ Nüshada “maḫşûş” yazılmış.

⁷⁶ Nüshada “ḫâk” şeklinde yazılmış.

[fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün]

Geldi bā-ḥarf-i mücevher ‘Ārifā tārīḫ aña

Ser-ṭarīḫ-zāde fenādan gitdi yā hū cennete (Sene: 1173)

es-Seyyid eş-Şeyḫ ‘Abdī Efendi ḳuddise sırrahū

Dördüncü Derecede

Ser-ṭarīḫ-zāde cenābları dār-ı beḳāya rıḫlet idüp müşārun ileyhde eşher-i ḫulefālarından serveri İmāmī-zāde⁷⁷ eş-Şeyḫ ‘Abdī Efendi ‘Abdu’l-‘azīz Efendi dimekle ma‘rūf maḳām-ı āsitāne-i ḫazret-i Nūre’d-dīn el-Cerrāḫī’ye cālīs-nişīn-i seccāde olup iki sene irşād⁷⁸ ü zıkr-i tevḫīd ile muḳayyed iken bir müddet nā-mizāçlık⁷⁹ ile vaḳtleri geçürmekde olup ba‘de kendü ḫüsn-i rızālarıyla cenāb-ı pīr efendimiziñ dördüncü ḫalīfesi Moravī Yahyā Efendi’ye maḳām-ı āsitāne-i pīrī ḳaşr-ı yed idüp ol maḳām-ı ‘ālīden fāriḡ olmuşlar yine Ḳāsım Paşa’ya teşrif idüp ḫāne⁸⁰lerinde ikāmetde ‘ömrleri āḫire reşide olup bi-emrillāḫ dār-ı beḳāya rıḫlet idüp Ḳāsım Paşa’da Ṭoymaz Dere-nām maḫalde medfūn olan ‘āriḫi billāḫ İdrīs Muḫtefī Ḥazretleri ḳademi cenbine defn-i ḫāk⁸¹ olmuşlar. *Ḳaddesallāḫı sırrahū*. [11a] Kendüñi bilmez bir ṭakım zevāt⁸²lar bu zāt ki eslāf-ı ‘izāmıdan ‘adū sā’ir bilür bilmez sözler ile eslāf-ı sā’ir-i meşāyih-i ḫazretātlarına ifk ü iftirā ile sözler iderler ḫafazanallāḫ min-şerri’l-mu‘ānidīn tārīḫ-i vefātları sene 1179 sinn-i ‘ālīleri 74

[Moravī Yahyā Efendi]⁸³

Müşārun ileyh Moravī Yahyā Efendi muḳaddemā sarāy-ı ḫümāyūn Ḥācelerinden olup pādişāḫ-ı ‘ālem-penāhiñ cenāb-ı pīr efendimize ḫüsn-i teveccūhi sebebi ile pādişāḫ-ı zamān istifsār-ı ḫāṭır⁸⁴ için pīr-i müşārun ileyhe ara şıra göndermiş oldığı cihetle mūmā ileyh Yahyā Efendi’niñ cenāb-ı pīre muḫabbetleri tezāyüd idüp Ḥāce-i benām Efendi cenāb-ı ḫazret-i pīre ilticā ile bey‘at seyr ü sülūka devām ile izn⁸⁵-i ḫilāfete nā’il ve teveccūhāt-ı pīre mālīk olduğu ve ba‘de zamān zıkr-i mesbūḫ āsitāne-i ḫazret-i pīrde dördüncü derecede cālīs-

⁷⁷ Kelime nüshada “zāde” şeklinde yazılmış.

⁷⁸ Kelime nüshada “irşād” şeklinde yazılmış.

⁷⁹ Nüshada “nā-mizāşlık” yazılan ibare “nā-mizāçlık” olmalıdır.

⁸⁰ Kelime nüshada “ḫāne” şeklinde yazılmış.

⁸¹ Kelime nüshada “ḫāk” şeklinde yazılmış.

⁸² Kelime nüshada “zevāt” şeklinde yazılmış.

⁸³ Başlık kısmı nüshada boş bırakılmış.

⁸⁴ Nüshada “ḫāṭır” yazılmış.

⁸⁵ Nüshada “izn” yazılmış.

nişin-i irşād olan Kāsım Paşalı Şeyh ‘Abdî Efendi istifâsıyla mûmâ ileyh Şeyh Yahyâ Efendi beşinci derecede ol maķâm-ı âsitâne-ı pîre püst-nişin olup bermurād olmuşlar. [11b] Yüz on beş yaşını mütecâviz zamânına irişmiş olduğım Kâdiriyye’den Şeyh Resmî birâderi Kabaķulak Tekyesi şeyhi Süleymân Efendi’niñ lisânından mesmû‘um bu mûmâ ileyh Yahyâ Efendi Kütahiyeyü’l-aşl olup hın-i şabâvetinde taḥşîl-i ‘ilm için İstanbul’da Ayaşofya Medresesinde taḥşîl-i kemâl ol esnâda sarây-ı hümâyûn Hâcelerine ilhâķ ile kadrleri terfî‘ ğâyet feţânet şâhibi bir zât-ı şerîf imiş ‘ilm ü feţânet sâyesinde taraf-ı pâdişâhiden teftiş⁸⁶ için Mora taraflarına irsâl olup hîdmet⁸⁷-i devlet-i ‘aliyyeyi edâ ve ba‘z-ı t̄arîķat-i ‘aliyyeyi şûfiyyeyi istek⁸⁸ iden zevât⁸⁹lar t̄arîķ-i ‘aliyyeye teşvîķ ve rāh-ı Hakk’a terġib için izn ü icâzet hattâ merḥûm Sâmi Paşa’niñ büyük pederi ‘Abdu’l-Bâķi Efendi’ye daḥı izn ü icâzet virüp Mora taraflarında yedi kadar zâviye ‘Abdü’l-bâķi Efendi’niñ himmetiyle ḥulefânîñ tekeşşûri⁹⁰ ve Moravî Hâce Şeyh Yahyâ Efendi’niñ teveccühât-ı seniyyeleriyle tezâyüd itmiş ise de ba‘de Sulţân Maḥmûd Hân-ı Şânide Mora Kırâliyet olmaķ ḥasebiyle ehl-i İslâmîñ olmadan hicretlerinde ol dergâh-ı şerîfler külliyyen küffâr-ı bed-ḥâksâr yedlerine geçüp maḥv oldu. Sene 1236. Mûmâ ileyh Şeyh ‘Abdu’l-bâķi-zâde⁹¹ Şeyh Meḥemmed Necîb Efendi’niñ maḥdûmları birisi Sâmi ve diġeri ki Bâķi ve yine diġer üçüncü maḥdûmları Ḥayrullâh bu üç birâderler Mışır’a hicret idüp Mışır vâlişisi Meḥemmed ‘Alî Paşa bu üç birâderleriñ kemâllerine nazâr iderek bu üç zevâtı birer hîdmet-i ‘aliyye ile istiḥdâm⁹² ba‘de zamân bu üç kârındaşlar rûtbe-i ‘aliyye ile ikrâm olup Sâmi Paşa ḥazretlerine rûtbe-i vezâretle kadr-i ‘âlîşisi terfî‘ olundu. Gelelim yine âsitâne-i maķâm-i pîrde beşinci püst-nişin olan [12a] Şeyh Yahyâ Efendi fi’l-aşl Kütahiyeli olup yukarıda zikri sebķat itmiş olmaġla taṭvîl-i kelâmdan berî olsun için bu kadarla beyân oldu. Müşârun ileyh Şeyh Hâce Yahyâ Efendi pâdişâh-ı ‘âlem-penâh tarafından teftişlik⁹³ hîdmet-i seniyyesiyle Mora sevâhiline gidüp tekmiñ-i hîdmete der-i sa‘âdete gelüp Moravî Yahyâ Efendi deyü mülakķab olmuşlar. Bu Moravî Şeyh Yahyâ Efendi’niñ dört ‘aded nuṭķ-ı şerîfi vardır.

⁸⁶ Nûshada “tefdîş” yazılmış.

⁸⁷ Nûshada “hîdmet” yazılmış.

⁸⁸ Nûshada “isdek” yazılmış.

⁸⁹ Nûshada “zevât” yazılmış.

⁹⁰ Nûshada “tekessür” yazılmış.

⁹¹ Nûshada “zâde” yazılmış.

⁹² Nûshada “istiḥdâm” yazılmış.

⁹³ Nûshada “tefdîş” yazılmış.

Müşārun ileyh Şeyh Yahyā Moravî ḥazretleriniñ sinn-i şerifleri bâliğ olup ‘ömrleri āhire reside olduḡda bu sultān dahı āhire teşrif bunlar da pîr-dāşī Şeyh Süleymān Veliyyü’-d-dîñ Efendi’niñ ayaḡ ucunda türbe-i maḥşûşda⁹⁴ defn olunmuşlar. *Ḳaddesallāhu sırrahū*. Bu Sultāniñ fevtine iki târiḡ söylenmiştir.

[mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün]

Alup kill-i terin deste⁹⁵ hezārān ḥüzn ile Fıṭnat

İderken fikr sāl-i rıḫleti târiḡhini tenhā

Didi bu mışra ‘ ile nāsa i‘lān eyleyüp hātif

Ola Yahyā Efendi’niñ maḡarrı cennetü’l-mev’ā 1184

Moravî Şeyh Yahyā Efendi merḥūmuñ maḡdūm-ı ekremleri es-Seyyid eş-Şeyh el-Fāzıl ‘Abdü’ş-Şekūr Efendi ol târiḡde Yediḡule civārında el-Hāc Evḡadü’-d-dîñ [12b] Dergāh-ı şerifinde püst-nişin olan Seyyid Şeyh ‘Abdü’l-Kerîm Efendi üç nefer evlādlarını terk iderek bi-emrillāh fevt olup ol zamāniñ ekme-i meşāyih-i ‘izāmıñ intihāblarıyla⁹⁶ bā-fermān-ı ‘ālî-şān Nüre’-d-dîñ ḥānḡāh-ı şerifinde püst-nişin Şeyh Yahyā Moravîniñ maḡdūmı ‘ālim ü fāzıl eş-Şeyh ‘Abdü’ş-Şekūr Efendi mütevefā Şeyh ‘Abdü’l-Kerîm Efendi’niñ terk itdiḡi maḡdūmlarıña Seyyid ‘Abdü’ş-Şekūr diğeri Muşṡafā Muşliḡü’-d-dîñ ve yine diğeri Meḡemmed Celāle’-d-dîñ Efendi’lere olundıḡı Şehid Meḡemmed Paşa Tekyesi püst-nişinleri bu zevāt⁹⁷ların aḡrabālarındandır ki ḡuṡb Hüseyñ Efendi silsilesidir. Burada bir ṡakım nefsanî zātlar cenāb-ı Nüre’-d-dîñ el-Cerrāḡi ḡazretlerine ifk ü iftirā ile nā-lāyık sözler iderler imiş. ‘Acabā bu fi‘lde bu efkārda olan kimesneler yevm-i nedāmetde ḡayā itmezler mi gelem sözümize ba‘de ḡazret-i pîr Nüre’-d-dîñ el-Cerrāḡi āsitānesinde püst-nişin olan Şeyh Yahyā Moravî dār-ı beḡā idüp maḡdūm-ı mükerreri Şeyh Seyyid ‘Abdü’ş-Şekūr Efendi altıncı derecede āsitāne-i maḡām-ı Nüre’-d-dîñ’e teşrif itmişler peder-i vālaları Moravî Şeyh Yahyā ḡazretlerinden tekmiḡ-i ṡariḡ idüp ve müstaḡlef olmuşlar.

⁹⁴ Nüşhada “maḡşûş” yazılmış.

⁹⁵ Nüşhada “Olup kilke terin hezārān ḡüzn ile Fıṭnat” şeklinde olan ilk mısradaki vezin ve anlam sorunu olduḡu için Fıṭnat Divanı’ndan (Çeçen, 1996, 292) kontrol edilerek düzeltilmiştir.

⁹⁶ Nüşhada “intihāb” yazılmış.

⁹⁷ Nüşhada “وات زه” “وات زه” yazılmış.

Hzret-i Şeyh Seyyid ‘Abdü’ş-Şekür *ḳuddise sırrahū*

Müşārun ileyh ‘Abdü’ş-Şekür Efendi yalnız üç sene maḳām-ı irşād⁹⁸ ile muḳayyed olup sinni seksen toḳuza bālīg ve ‘ömrleri āḫir olmaḡla bu zāt-ı ‘ālī [13a]-ḳadr daḡı biñ yüz seksen yedi (sene 1187) tāriḡinde dār-ı beḳāya rıḡlet idüp ol maḳām-ı mübārekte türbe-i maḡşūşda⁹⁹ pederi şol cānibine defn-i ḡāk olmuşlar. *Ḳaddesallāhu sırrahū*.

eş-Şeyḡ el-Ḥāc İbrāḡim Eyyūbī Fethī

Yedinci derecede Eyyūb el-Enşārī *raḡī ‘anhū’l-Bārī* civārında Baba Hızır¹⁰⁰ Maḡallesinde vāḡı^c Tımışvar¹⁰¹ defterdarı İbrāḡim Beg Mescidi imāmı ve tekyesi Şeyḡi ve Ser-ḡarıḡ-zāde¹⁰² ḡazretleriniñ eşher-i ḡulefālarından Ḥāfız Şeyḡ İbrāḡim Efendi tekye-i mezkūr¹⁰³ede zıkr ü tevḡid ve imāmet ḡizmet-i celīlesiyle meşḡul iken tāriḡ-i mezkūr¹⁰⁴da maḳām-ı ḡazret-i pırde seccāde-nişin olan mūmā ileyh Şeyḡ Seyyid ‘Abdü’ş-Şekür Efendi dār-ı beḳāya rıḡlet idüp mezkūr¹⁰⁵ Şeyḡ İbrāḡim Efendi āsitāne-i pıre naḡl ile ol Sultān daḡı seccāde-i irşād¹⁰⁶ ḡu‘ūd buyurmuşlar el-Ḥāc İbrāḡim Efendi deyü mu‘arrefdir. Bu sultān ol maḳām-ı ‘ālīde yedi sene mu‘ammer olup sinni vāşıl olduḡda bu zāt-ı şerīf dār-ı āḡirete teşrif ile bu daḡı türbe-i maḡşūş olan muvāceheniñ şol cānibine defn-i ḡāk¹⁰⁷ olmuşlar. *Raḡmetullāhi ‘aleyhi tāriḡ-i vefātı* sene 1194. [13b] Mūmā ileyh Ḥācī Şeyḡ İbrāḡim Efendi merḡūm olup yerine Ḳumrılı Mescide Şalı Dergāḡında seccāde-nişin-i irşād¹⁰⁸ olan Şeyḡü’ş-şüyūḡ Mevlānā Şeyḡ Meḡemmed el-Moravī āsitāne-i pır naḡl ile seccāde-i irşāda¹⁰⁹ ḡu‘ūd buyurmuşlar.

Mevlānā eş-Şeyḡi’ş-Şüyūḡ Meḡemmed el-Moravī

Sekizinci dereceki Ḳumrılı Mescid Tekyesi şeyḡi eş-Şeyḡ Meḡemmed el-Moravī ḡazretleri bu zāt-ı ‘ālī-ḳadr yedi sekiz yaşında bi’l-münāsebe Mora

⁹⁸ Nūshada “irşād” yazılmış.

⁹⁹ Nūshada “maḡşūş” yazılmış.

¹⁰⁰ Nūshada “حيدر” şeklinde okunduḡu gibi yazılmış.

¹⁰¹ Nūshada “Dımışvar” yazılmış.

¹⁰² Nūshada “zāde” yazılmış.

¹⁰³ Nūshada “mezkūr” yazılmış.

¹⁰⁴ Nūshada “mezkūr” yazılmış.

¹⁰⁵ Nūshada “mezkūr” yazılmış.

¹⁰⁶ Nūsha “irşād” yazılmış.

¹⁰⁷ Nūshada “ḡāk” yazılmış.

¹⁰⁸ Nūshada “irşād” yazılmış.

¹⁰⁹ Nūshada “irşād” yazılmış.

tarafından der-i sa‘ādet’e gelüp cenāb-ı Ser-ṭarīk-zāde¹¹⁰niñ evlādı olmadığı cihetle bu şabı Mehemmed’e meyl ü muḥabbet ve evlād maḳāmında taḫt-ı terbiye ve mekteb ile uşūl-i ‘ilm-i şerīfe teşvīk ve Ḳur‘ān-ı ‘azīmü’ş-şānı ta‘līm ve ‘ilm-i ‘Arabiyyātı taḫşīl ile ma‘ān müşārun ileyh Ser-ṭarīk-zāde¹¹¹ efendimizden aḫz u bey‘at ile yed-i tevbeyle mālīk olup ‘ilm-i şerīf ile ma‘ān seyr ü sülūk-ı ṭarīkat-ı ‘aliyyeye rāḡbet ile ḳadr-i ‘ālīleri gün-be-gün zāhiren vü bāṭinen ma‘mūr ba‘de müşārun ileyh Ser-ṭarīk-zāde¹¹² cenāblarından ḫilāfet ü icāzet du‘āsına nā‘il [ve] mālīk ba‘de Ser-ṭarīk-zāde¹¹³ Efendi merḫūmuñ āsitāne-i ḫazret-i pīre naḳl ile seccāde-i pīre ḳu‘ūd idüp Ḳumrılı Mescide nām-ı ‘ālīlerine olan Şalı Dergāh-ı şerīfini evlād-ı ma‘nevisi ki eş-şeyḫi’ş-şüyūḫ el-Moravī Mehemmed cenāblarına terk ve ḳaşr-ı yed buyurmuşlar. Bu zāt-ı şerīfiñ zamān-ı meşīḫatlerinde ki biñ yüz ṭoḳsan altı Balat ḫarīk-ı kebīrinde āsitāne-i ḫazret-i Nūre’d-dīn muḫterīk¹¹⁴ olup ba‘de müceddeden evvelki resm-i ‘atīk üzere inşāsına şeyḫ ḫazretleri muvaffaḳ olmuşlar. 1196. Üç ‘aded tārīḫ ḫānḳāh-ı şerīfiñ tecdīdine [14a] levḫa ile āvīze olmuş taṭvīl olmasun için ḳaşıde-i tārīḫ taḫrīr olunmadı.

Vesīmā düşdi bā-tevfīk tārīḫ-i itmāmı

Ne ḫüb¹¹⁵ dergāh-ı Nūre’d-dīn Cerrāḫ behr-āsā¹¹⁶

[mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün]

Çıḳup bir çilekeş tā ki Vesīmā didi tārīḫin

Zihī resm-i nevin-i Dergāh-ı Nūre’d-dīn Cerrāḫı

[mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün]

Vesīmā düşdi yā Ḥayy bu muşarra‘ tārīḫ itmāmı

Yapıldı bī-‘adīl tecdīd olup dergāh-ı Nūre’d-dīn

Āsitāne-i maḳām-ı Pīr’deñ geçeñ a‘izze-i kirāmıñ ‘adedlerini beyān ile ḳaşıde olmaḳ üzere Ḥāce Neş’et Efendi’niñ manzūmesi

¹¹⁰ Nūshada “zāde” yazılmış.

¹¹¹ Nūshada “zāde” yazılmış.

¹¹² Nūshada “zāde” yazılmış.

¹¹³ Nūshada “zāde” yazılmış.

¹¹⁴ Nūshada “muḫterīk” yazılmış.

¹¹⁵ Nūshada “ḫüb” yazılmış.

¹¹⁶ Beytin vezni çıkmamaktadır.

[fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün]
 Hānķāh-ı Şeyh Nūre’d-dīn Cerrāhī gel kıl dil-küşād
 Ol ʔariķ-i Hālvetiyyeden bir kıl itdi ictihād
 Mekteb-i ‘irfāndan ders almış ledün ‘ilminden ol
 Küntü kenz sırr-ı haķķdan söyledi çün vāridāt
 ʔuṭb-ı ‘ālemsin nesl-i Ebū ‘Ubeyde ibnü’l-Cerrāh¹¹⁷
 Cerh iderdi ķalbleri kılurdu ğamdan āzād¹¹⁸
 ‘Ālemiñ müşkillerini fetḥ itdi şol ķuṭb-ı zamān
 Pışgāhına gelen olurdu ğamdan çün āzād¹¹⁹
 Ser-ḥalife Şeyh Süleymān pūsta iclās eyledi
 Mürşid-i kāmil idi hem ehl-i ḥāl şeyḥü’l-‘ibād
 İgci Şeyh Meḥemmed Hüsāme’d-dīn oturdu hem bir zamān(1158)
 Zıkr ü tevḥide müdām hem zühd¹²⁰ ü taķvāsı ziyād
 Hāzret-i Şeyh Ser-ṭariķ-zāde¹²¹ Meḥemmed Emīn sene 1168
 ‘Ārif-i billāh u çok nāsı eyledi irşād¹²²
 Ehl-i tefsīrdir fuḥūlde hem ‘aziz-i muḥteşem¹²³
 Çok kişi feyz aldı tāc giydi budur şeyḥü’l-fu’ād
 Şeyh Seyyid ‘Abdü’l-‘aziz eyleyüp pūst-ı kıyām 1172
 Moravī Yaḥyā Efendi geldi ‘ālem oldı şād 1174
 Şeyh Yaḥyā-zāde¹²⁴ Şeyh ‘Abdu’ş-Şekūre geçdi pūst
 Feyz-i Hāķ’dan ḥişşe-dār olmuş oldur şāhib-i evrād 1174

¹¹⁷ Mısra vezne uymamaktadır.

¹¹⁸ Nūshada “āzād” yazılmış.

¹¹⁹ Nūshada “āzād” yazılmış.

¹²⁰ Nūshada “zühd” yazılmış.

¹²¹ Nūshada “zāde” yazılmış.

¹²² Mısra vezne uymamaktadır.

¹²³ Nūshada “muḥteşem” yazılmış.

¹²⁴ Nūshada “zāde” yazılmış.

Şeyh Hacı İbrâhîm Efendi münzevî bir zât¹²⁵ idi
 Ehl-i tevhîd ehl-i hâl ihlâşla rûhuñ eyle şâd
 Şimdi şâhib-püst olan Şeyh Mehemmed Moravî
 Ma'nevî evlâdıdır oldı yüzünden ber-murâd
 Şeyh bir zibâ durur Şeyh Mehemmed goncası
 Zâhir ü bātında şeyhdir Hakk ide 'ömrüñ ziyâd
 Bâni-i şâni olup yaptı tevhîd-hâneyi
 Şeyh Mehemmed Moravî eyledi ma'mûr-âbâd 1201

Sene 1187 târihinde bi-emr veliyü'n-ni'ami mahrûsa-i Ğalaṭa'ya muzâf Kâsım Paşa'da defn-i hâk¹²⁶-i 'ıtr-nâk pîr-i ṭarîkat kûṭbu'r-rabbâni cenâb-ı ḥazret-i şeyh [14b] Mehemmed Hüsâme'd-dîn 'Uşşâkî el-Ḥalvetî *kaddase sırrahu'l-Bârî* âsitânelerine müşârun ileyh Nüre'd-dîn âsitânesi Şeyh Mehemmed Moravî Efendi'niñ vekâletlerinde pençşenbe günü muḳâbele-i şerîfden çend sâ'at aḳdem iki erbâb-ı diḳkat teşrif idüp cenâb-ı Ḥazret-i Şeyh Mehemmed Moravî'den beynehümâlarında mübâḥaşe¹²⁷ itdikleri 'aşk-ı mecâzla 'aşk-ı ḥaḳîḳî uzun uzadı bir su'âldir şöyle su'âl itdiklerinde şeyh-i müşârun ileyh ḥazretleri şeyhâne ol meclisde olan zevât¹²⁸lar cümleten memnûniyyet tezâyüd ile tebeddül olup ve ol iki zevâtlarıñ şeyh ḥazretleriniñ cevâb-ı sâfiilerine kâni' olduklarını Vehbî-i merhûm *Şevḳ-engîz-nâm* kitâbına kayd eylemiş bu faḳîr daḳ bu kışşayı teberrûken bu maḥalle tahrîr eyledik. Şeyh-i müşârun ileyhiñ tercüme-i aḥvâlini beyân iderek Ḥâce Neş'et Efendi merhûm ve Ğalaṭa Mevlevî-hâne şeyhi Ğâlib Efendi daḳ Şeyh ḥazretleriniñ vefâtlarına iki târiḳ manzûm olarak tanzîm itmiş oldukları

Ḥâce Neş'et
 Ola rûḥ-ı mübârek hürrem
 Ḳaddesallâhu sırrahu'l-ekrem 1209
 [fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün]
 Gevherî eşkile Ğâlib yazdılar târiḳini

¹²⁵ Nûshada “zâd” yazılmış.

¹²⁶ Nûshada “hâk” yazılmış.

¹²⁷ Nûshada “mübâḥase” yazılmış.

¹²⁸ Nûshada “zevât” yazılmış.

Şeyh Mehemmed çekdi cismin çille-i medfende hayf 1209

Pederim veliyyü'n-ni'cimetim Şeyh Mehemmed Şākir Efendi hazretleri Fethiyye Medresesinde ders ile meşgûl iken biñ yüz toksan yedi hudūdında hazret-i pîr Nûre'd-dîñ el-Cerrāhî *kuddise sırrahû* efendimiz cenāblarının āsitāne-i feyz-penāhlarında seccāde-nişin-i irşād olan şeyhü'ş-şüyüh müşārun ileyh eş-Şeyh Mehemmed el-Moravî hazretlerinden aḥz-ı bey'at ve seyr [ü] sülûk ile 'ilm-i zāhir ü 'ilm-i bāṭın ile meşgûl bir müddetden soñra Şeyh Mehemmed el-Moravî Cenāblarının 'ömrleri āhire reside ki altmış ile yetmiş mā-beynindeki 67 sinne bāliḡ olup bi-emrillāhi te'ālā dār-ı beḳāya teşrif (sene 1209) ol maḳām-ı 'ālīde türbe-i şerīfde Şeyh Yahyā Moravî hazretlerinin ayaḡ ucına defn-i ḥāk¹²⁹-i 'ıtr-nāk olmuşlar. *Raḥmetullāhi 'aleyhi*. Ol maḳām-ı mübāreke ḥālî¹³⁰ ve ḥidmet-i 'aliyye-i pîrān mu'aṭṭal ḳalmasun içün İstanbul'da [15a] Silivri ḳapusu civārında Ḳaragöz Mehemmed Paşa çeşmesi ittişālinde Sa'dullāh Çavuş Mescidi ve dāḥilinde Zerdecî-zāde¹³¹ Şeyh Hüseyn Efendi zāviyesinde püst-nişin olan zikri sebḳat itmiş idi. Merḥûm İgci Şeyh Mehemmed Hüsāme'd-dîñ'in ḥalīfesi yüz on beş yaşında.

eş-Şeyh el-Hāc 'Abdu'r-raḥmān Hilmî

Toḳuzuncı dereceki bu zāt-ı şerīf Yediḳule debbāḡ eşnāfıñın şeyhleri iken mezkûr¹³² Sa'dullāh Çavuş imāmı Zerdecî-zāde¹³³ eş-Şeyh Hüseyn Efendi merḥûmuñ dāmādi olup ol tārīḥde bi'l-münāsebe Nûre'd-dîñ el-Cerrāhî ḥāñḳāh-ı şerīfde püst-nişin olan İgci Şeyh Mehemmed Hüsāme'd-dîñ Hazretlerinden aḥz-ı ṭarīḳat idüp ba'de zamān izn ü icāzet du'āsına nā'il olmuşlar ba'de ḳā'in¹³⁴ pederi biñ iki yüz tārīḥinde yerine imām ve zāviyedār olup ba'de biñ iki yüz toḳuz tārīḥinde Moravî Şeyh Mehemmed Efendi vefātında āsitāne-i maḳām-ı Nûre'd-dîñ el-Cerrāhîyye naḳl ile bu zāt-ı şerīf yüz yaşını mütecāviz ber-murād olmuşlar müşārun ileyh daḥı bir müddet ol maḳām-ı 'ālīde zikr ü tevḥid ile müdāvim iken sene 1215 tārīḥinde 'alā-rivāye sinni yüz on beş olduğunu imā iderek 'ömrleri āhire reside olmaḡla dār-ı āhirete teşrif ḥāñḳāh-ı 'ālīde ṭarīḳa ḳarīb türbe-i şerīf dāḥilinde defn-i ḥāk¹³⁵ olmuşlar. Ṭavīlü'l-ḳāme dā'imā şā'im fuḳarāya iḥsān u in'āmı mebzûl bir zāt-ı şerīf imiş. *Raḥmetullāhi 'aleyhi*.

¹²⁹ Nüşhada "ḥāk" yazılmış.

¹³⁰ Nüşhada "ḥālî" yazılmış.

¹³¹ Nüşhada "zāde" yazılmış.

¹³² Nüşhada "mezkûr" yazılmış.

¹³³ Nüşhada "zāde" yazılmış.

¹³⁴ Nüşhada "ḳā'in" yazılmış.

¹³⁵ Nüşhada "ḥāk" yazılmış.

[fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün]

Çıkup bir gerçek erenler söyledi tārīhini¹³⁶

Merķadi züvvāre oldı cilve-gāh-ı ‘āşıkān sene 1215 [15b]

eş-Şeyh Mehemmed Şādık Efendi

Onuncı derecede

Ķāzī Çeşmesi kırbunda merhūm Şeyhü'l-islām Dürri¹³⁷-zāde¹³⁸ konağı karşıısında İgci Şeyh Mehemmed Hüsām Efendi'niñ dergāh-ı şerifi pūst-nişini Şeyh Mehemmed Sa‘de‘d-din Efendi hulefālarından eş-Şeyh Mehemmed Şādık Efendi hāzretleri mezkūr¹³⁹ Şeyh ‘Abdu‘r-Rahman Efendi vefātında yerine āsitāne-i maķām-ı pīre seccāde-nişin olup ‘ömrleri āhıre resıde olup bir sene ol maķām-ı ‘ālīde irşād ile muķayyed iken (sene 1214) dār-ı āhırete teşrif idüp ol maķām-ı ‘ālī olan türbe-i maḥşūşda¹⁴⁰ defn olmuşlar. Sinn-i şerifi bāliğ olmuşlar dā‘imā zeytün cekerdigi tesbīh i‘mālıyla ta‘ayyüş buyurırlar imiş. *Rahmetullāhi ‘aleyhi*.

el-Hāc eş-Şeyh Muştafā Efendi:

On birinci derece bu zāt-ı şerif Edirne kapısı¹⁴¹ civārında ‘Acı Çeşme maḥallesinde vākı‘ Ser-ṭarīķ-zāde ḫalīfesi es-Seyyid Şeyh Ḥalīl Nizāmī Efendi ḫalīfesi Şeyh el-Hāc Muştafā Efendi ki ‘azizleri olan Ḥalīl Nizāmī Efendi'niñ vefātından soñra Nizāmī Tekyesine pūst-nişin olup ba‘de zamān Nüre‘d-din āsitānesi Şeyhi mezkūr¹⁴² Şeyh Mehemmed Şādık Efendi vefātlarından soñra maķām-ı hāzret-i Nüre‘d-din’e[16a]Seccāde-nişin olup ba‘de bunlar da ‘ömrleri āhır ve sinn-i şerifi _____¹⁴³ vāşıl olarak dār-ı beķāya rıḫlet idüp bunlarda ol maķām-ı şerifde türbe-i ‘ālīde defn-i ḫāk¹⁴⁴ olmuşlar. *Rahmetullāhi ‘aleyhi*. Tārīḫ-i vefātları sene 1219.

Fāzılı‘ş-Şeyh Mehemmed Emiñ Efendi:

On ikinci dereceki bu zāt-ı ‘ālī-ķadr evā‘il-i ḫālinde ṭalebe-i ‘ulūmdan olup silk-i ‘ulemāya dāḫil ve zümre-i müderrisine vāşıl olarak liyāķat-ı kemāllerine

¹³⁶ İlk tefile vezne uymamaktadır.

¹³⁷ Nūshada “دوری” yazılmış.

¹³⁸ Nūshada “zāde” yazılmış.

¹³⁹ Nūshada “mezkūr” yazılmış.

¹⁴⁰ Nūshada “maḥşūş” yazılmış.


¹⁴¹ Kelime nūshada iki kere yazılmış.

¹⁴² Nūshada “mezkūr” yazılmış.

¹⁴³ Nūshada bu kısım kırmızı çizgi ile çizilmiş ve boş bırakılmıştır.

¹⁴⁴ Nūshada “ḫāk” yazılmış.

göre *taşra*¹⁴⁵ *hükümet-i şer‘iyyesinde hayl[i]*¹⁴⁶ *zamān istiḥdām*¹⁴⁷ iken kendüleriniñ *ṭariḳ-i şūfiyyeye meyl ü muḥabbetleri tezāyüd idüp ol zamāniñ aṣlaḥ-ı mevcūdlarından Ƙumrılı Mescid dergāhında püst-nişin-i irşād*¹⁴⁸ olan *Mevlānā eş-Şeyḫ Meḥemmed Moravī ḥazretlerinden aḥz-ı bey‘at idüp hayl[i]*¹⁴⁹ *zamān sa‘y-ı sülūk ile meşgūl elbās-ı tāc [u] hırka ile izn ü icāzet du‘āsına nā‘il nūrun-‘alā-nūr olup ba‘de şeyḫ-i müşārūn ileyh ḥazretleri mu‘in olmaḳ cihetiyle mūmā ileyh Şeyḫ Emīn Efendi ḥazretlerini ser-ṭariḳlik ḥidmet*¹⁵⁰-i celilesiyle cihet-i ma‘neviyye olarak kendülere elṭāf-ı ilāhiyye olup ba‘de şeyḫ-i kāmilleri olan Şeyḫ Meḥemmed el-Moravī ḥazretleri Nūre‘d-dīn el-Cerrāḫī Efendi‘miziñ āsitāne-i ‘aliyyelerine (sene 1219) naḳl ile seccāde-i irşād¹⁵¹ a ḳu‘ūdları ve vuḳū‘ bulmaḡla mūmā ileyh Ser-ṭariḳ Şeyḫ Fāzıl Emīn Efendi daḡı ol maḳām-ı ‘ālīde (sene 1219) māh iki seccāde-nişin olup bu sultāniñ daḡı ‘ömr-i şerifi sinni 75’e vāşıl olarak dār-ı beḳāya rıḡlet idüp yine ol maḳām-ı ‘ālīde türbe-i şerif dāḡilinde ‘azizleri olan Şeyḫ Meḥemmed el-Moravī ḥazretleriniñ ḳademleri ṭarafına defn-i ḡāk¹⁵² olmuşlar. Tāriḡ-i vefātları (sene 1220) bu zāt-ı şerifiñ [16b] ibtidā ṭariḳat-ı ‘aliyye-i şūfiyye intisābına sebep kendüleriniñ tevellūd itmiş oldukları ḡāne¹⁵³-i ‘ālileri Ƙumrılı Mescid’de muḳaddemā kendüleriniñ püst-nişin oldukları Ser-ṭariḳ-zāde¹⁵⁴ cenāblarınıñ Şalı Tekyesi ḳarşusunda olmaḳ ḡasebiyle ḡin-i taḡşilleri zamānında cenāb-ı Ser-ṭariḳ-zāde¹⁵⁵ niñ yed-i bey‘atlarıyla müşerref ‘ilm-i zāhir ü ‘ilm-i bāṭın ile taḡşil ve kesb-i kemāl ba‘de zikri mesbūḳ Mevlānā eş-Şeyḫ Meḥemmed el-Moravī ḥazretlerinden aḥz-ı feyz-i ilāhiyye’e nā‘il olarak izn ü icāzet du‘āsına nā‘il-i Rabbāni olmuşlar ṭavilü’l-ḳāme¹⁵⁶ ve mücerredü’l-hāl ḡāyet celb-i ḳulūba mālik bir zāt-ı ‘ālī-ḳadr imiş. Moravī Meḥemmed Efendi ḥazretleri dār-ı beḳā idüp pederim ve mürşidim efendim ḥazretleri bu Şeyḫ Emīn Fāzıl

¹⁴⁵ Nūshada “” yazılmış.

¹⁴⁶ Nūshada “ḡayl” yazılmış.

¹⁴⁷ Nūshada “istiḡdām” yazılmış.

¹⁴⁸ Nūshada “irşād” yazılmış.

¹⁴⁹ Nūshada “ḡayl” yazılmış.

¹⁵⁰ Nūshada “ḡidmet” yazılmış.

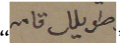
¹⁵¹ Nūshada “irşād” yazılmış.

¹⁵² Nūshada “ḡāk” yazılmış.

¹⁵³ Nūshada “ḡāne” yazılmış.

¹⁵⁴ Nūshada “zāde” yazılmış.

¹⁵⁵ Nūshada “zāde” yazılmış.

¹⁵⁶ Nūshada “” şeklinde yazılmış.

hazretlerinden fürû‘ât-ı esmâ-i şerîflerini tekmiil itmişlerdir. *Rahmetullâhi ‘aleyhim ecma‘în.*

eş-Şeyh es-Seyyid Mehemmed ‘Ārif Dede İbn ‘Abdü’ş-Şekūr:

On üçüncü dereceki zikri mesbūk Nüre’d-dîñ el-Cerrâhî âsitânesinde muqaddemâ püst-nişîn olan Şeyh ‘Abdü’ş-Şekūr hazretleriniñ maḥdümü eş-Şeyh es-Seyyid Mehemmed ‘Ārif Dede Efendi pederleriniñ ḥîñ-i vefâtlarında kendüleri bâb-ı ‘âlî mühimme kâlemi ketebesinden olup ba‘de zamân tersâne-i ‘âmirde havz emîni olup bir müddet ḥidmet-i celîle ile me‘lûf iken ol târiḥde Nüre’d-dîñ el-Cerrâhî âsitânesinde seccâde-nişîn-i irşâd¹⁵⁷ olan eş-Şeyh Mehemmed Fâzıl Emîn Efendi ‘ömrleri âḥire resîde olup dâr-ı bekâya rıḥlet idüp [17a] maḥlûlından bu sultân daḥı ol maḥâm-ı ‘aliyye püst-nişîn olarak ber-murâd olmuşlar bu zât vasaṭü’l-kâme gâyet zarîf nefesleri mü‘eşşir¹⁵⁸ gâyet fuḥarâ vü zu‘afâya mürüvveti mebzûl sinni 49’a vâşıl olup ‘ömrleri âḥire resîde olarak bi-emrillâhi te‘âlâ dâr-ı bekâya rıḥlet bunlarda ol maḥâm-ı ‘âlîde türbe-i şerîf dâḥilinde cenâb-ı pîr efendimiziñ birâderi hazret-i Şeyh İbrâhîm Efendi’niñ şol cānibine defn-i ḥâk oldılar. *Rahmetellâhi ‘aleyhi.* Târiḥ-i vefâtı (sene 1238) gâyet liḥyeleri aḳ ve zekâvet¹⁵⁹de nâdirü’l-vücûd bir zât-ı müstakîmü’l-eṭvâr ve bu zâtıñ ‘ilmi lâḥîḳ olmadan gerek kendü ṭariḳinden ve gerek sâ‘ir ṭariḳden olsun hiç kimesneye dergâḥ tevciḥ olmaz idi. Ve bu zâtıñ zamânında ve bu faḳiriñ ḥîñ-i şabâvetim ki dört yaşında olduğım ḥasebiyle ḥânkâh-ı ‘âlîniñ cümle ḳapısı ve miḥrâbıñ maḥalli ve tevḥîd-ḥâne¹⁶⁰niñ aḥşâb ḳubbesi yıldız ile müzeyyen olması gibi şeyleri ḥâlâ ḥayâlimde ḳalmışdır. Biñ iki yüz otuz üç târiḥinde Cennet-meḳân Ġâzî Sultân Maḥmûd Ḥân-ı Şâñî hazretleri Dervîş Paşa’nıñ idâresiyle ḥânkâh-ı şerîfiñ müceddeden ta‘mîr ve inşâsına irâde idüp semâ-ḥâne-i şerîf eski maḥallinden hedm ile türbe-i şerîfe muttaşıl oldu ve kifâyet miḳdârı fuḥarâniñ it‘âm-ı ta‘âmına zamm¹⁶¹ olup ve fuḥarâ vü zu‘afâ mesrûr u dilşâd olarak maḥâm-ı hazret-i Nüre’d-dîñ el-Cerrâhî nûrun-‘alâ-nûr oldu. *Rahmetullâhi ‘aleyhi.* Eyyübü’l-Enşârî civârında Arpa Emîni çeşmesi ḳurbunda defterdâr İbrâhîm mescidi tekyesi şeyḫi eş-Şeyh Mehemmed Memiş dîvânında Tevfîḳ maḥlaşıyla ma‘rûfdur. Bu maḥâm-ı ‘âlîniñ tecdîdine on sekiz mışrâ‘ bir ḳaşıde inşâ itmişdir.

[mefâ‘îlün mefâ‘îlün mefâ‘îlün mefâ‘îlün]

¹⁵⁷ Nûshada “irşâd” yazılmış.

¹⁵⁸ Nûshada “mü‘essir” yazılmış.

¹⁵⁹ Nûshada “zekâvet” yazılmış.

¹⁶⁰ Nûshada “ḥâne” yazılmış.

¹⁶¹ Nûshada “zamm” yazılmış.

Didi **Tevfik** ola ismi Hâmid beyitine târih
 Hâmid ismiñ ço şādān ola pîrānıñ ervāhı (Sene 1233)
 Târih-i Vefâtı Sene 1238
 [fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün]
 Sırrını taqdis idüp ‘Ārif Dede hāzerātınıñ
 Hāzret-i Hāq medfeniñ pür-nūr ide pür-ziyā

Muqaddemā kendüleri bāb-ı ‘ālî mühimme oṭası hulefālarından iken birāderi medīne-i Üsküdār’da Qaraca Aḥmed qurbunda Şeyḥ Hāfız İsmā‘il *kuddise sirrahū* Tekyesi Şeyḥi Zeyne’l-‘Ābidīn [17b] el-Ma‘rūf bi-Derviş Efendi ki Vālide-i ‘Atik qurbunda Kapu Ağası Cāmi‘-i Şerifi imāmı iken birāderi Dede Efendi merḥūmuñ vāsıtasıyla müstaḳillen bir vaqfiyye-i şerif bir bāb şeyḥ süknāsı ve bir bāb berber dükkānıyla bir miqdār vazıfe ta‘yīn ile mūmā ileyh eş-Şeyḥ Zeyne’l-‘Ābidīn Efendi şaḡir maḥdūmı es-Seyyid ‘Abdu’l-‘Aziz Efendi ‘uhdesine meşīḥat-ı mezkūr¹⁶²eyi tevcih itdirüp kendüleri cāmi‘-i şerifde imām oldukları hâlde pençşenbe günleri erkān-ı Nüre’d-dīn el-Cerrāḫi el-Ḥalvetiyyeyi ba‘de’ş-şalāti’z-zuhrı edādan soñra icrā-i āyīn-i şerif iderek nice müddet ol Cāmi‘-i Şerifde imāmet ve hitābet ile ve zikr-i tevḫid ile meşḡul ba‘de edā-yı imāmet ve edā-yı zikr ü tevḫid ile cāmi‘-i şerifde maḥdūm-ı ekremi olan Seyyid ‘Abdü’l-‘Aziz Efendi kesb-i liyākat itmiş olduklarından peder-i ekremi eş-Şeyḥ Zeyne’l-‘Ābidīn Efendi ‘āzim-i beyt olup ba‘de edā-yı Hacc-ı şerifden soñra be-emr-i te‘ālā ecel-i mev‘udlarıyla (sene 1235) târiḫinde dār-ı beḳāya rıḫlet idüp Mekke-i Mükerrreme’de defn-i ḫāk-i ‘itr-nāk olmuşlar. Medīne-i Üsküdār’da Qaraca Aḥmed Cāmi‘-i Şerifi taraf-ı yemini olan yol kenārında tāt-ı şerif ile ‘alāmetleri el-yevm mevcūd pederleri Hāzret-i Şeyḥ ‘Abdü’ş-Şekūr Efendi hāzretlerinden müstaḫlef olmuşlardır. *Raḫmetullāhi ‘aleyhi*.

es-Seyyid eş-Şeyḥ ‘Abdu’l-‘Aziz Efendi

On dördüncü dereceki zikri mesbūk Nüre’d-dīn el-Cerrāḫi āsitānesi püst-nişini [18a] Dede Efendi merḥūmuñ birāder-zāde¹⁶³si ve Kapu Ağası imāmı es-Seyyid ‘Abdu’l-‘Aziz Efendi ki pederleri eş-Şeyḥ Zeyne’l-‘Ābidīn Efendi’niñ dāmādlarından ‘ammileri olan Dede Efendi’niñ taht-ı terbiyesinde olup kesb-i kemāl ile meşḡul olarak dā‘imā du‘ā-yı ḫayriyyesine nā‘il ve tariḫiniñ ricālini

¹⁶² Kelime nüshada “mezkūr” şeklinde yazılmıştır.

¹⁶³ Nüshada “zāde” yazılmış.

kendüsinden hoşnūd¹⁶⁴ ve cemī'-i ʔarıķ-i 'aliyyeniñ ricālını memnūn gāyet edib ü fetānet şāhibi ve ʔavilū'l-kāme ve Üskūdārī Ḥāzret-i Hāşim Efendi sülāle-i ʔāhirelerinden oldukları cümle 'indinde müselleme gāyet hoş şoḥbet ve kelāmları ve nefesleri mü'eşşir¹⁶⁵ 'ulemā ve vūkelā 'indinde maḳbūl ü merḡūb pederim ḥāzretleri Anaṡolı ʔavaḡında iskān itmek cihetiyle ol tāriḡde pederim ḥāzretleriniñ 'uhdelerinde olan ʔımırılı Mescid Dergāhında vekālet ile Şalı günleri muḳābele-i şerīfi icrā iderler idi. Ve yine taḡşil-i kemālden gerü ʔalmayup feyz-i Rabbāniyye müterakḳıb ve 'Ammişi Dede Efendi'den aḡz-ı ʔarıķat ba'de izn ü icāzet du'āsına nā'ıl olup biñ iki yüz oṡuz sekiz tāriḡinde 'ammileri olan Nūre'd-din el-Cerrāḡi āsitānesinde seccāde-nişin olan Dede Efendi bi-emrillāhi te'ālā dār-ı bekāya rıḡlet idüp müteveffā müşārun ileyh Dede Efendi'niñ şulb-i kebir-i maḡdūmı Seyyid Yahyā Efendi ol tāriḡde şūrīde-mizāc ve ʔarıķ-i 'avāmda olmaḡ mülābesesiyle ol maḡām-ı 'ālī ki āsitāne-i ḥāzret-i pīr-i mūmā ileyh Yahyā Efendi'ye tevciḡ olmayup müteveffā Şeyḡ Dede Efendi'niñ birāderi ki Şeyḡ Zeyne'l-'Ābidin Efendi'niñ maḡdūm-ı ekremi Seyyid 'Abdü'l-'Aziz Efendi'ye cümle meşāyih ḥāzerātlarınıñ ḡüsn-i teveccūhleri kendüsünde ser-māye oldıḡı āşikār olup 'ammileri Dede Efendi merḡūmdan münḡal olan maḡām-ı ḥāzret-i pīriñ seccāde-i şerīfe iclās idüp ol maḡām-ı mübārekeye pūst-nişin oldı. ʔavil kāme ʔırca lihyeli beşüşü'l-vech dā'imā ihvānına ḡayr ile me'lūf ve saḡi ṡabi'at ve 'ilm-i 'Arabiyyāta vāḡif gāyet müsikī-şinās¹⁶⁶ ve rik'a ṡahriri pek a'lā idi. Dā'imā maḡāmlarında ḡu'ūd ile eger da'vet ile bir maḡalle giderler ise yine gelüp ḡānḡāh-ı 'ālīşinde ḡu'ūd [18b] idüp nice āşār¹⁶⁷-ı celīle ile āsitāne-i maḡām-ı ḥāzret-i pīr efendimiziñ rūḡāniyyet-i 'aliyyesiyle tezyin ve fuḡarāniñ iṡ'ām-ı ʔa'āmiyelerine zamm¹⁶⁸ ve mā'-i leziz¹⁶⁹ müceddeden yollarınıñ yeñiden i'mārına ḡayret idüp ḡānḡāh-ı şerif yeñiden ḡayāt buldı. ḡāzi Sulṡān Maḡmūd-ı Şāni ḥāzretleri (sene 1246) tāriḡinde teşrifleriniñ vuḡū'ı bu dā'ileri pederim Şeyḡ Şākir Efendi cenāblarından aḡz-ı bey'at idüp biñ iki yüz kırḡ altı ḡudūdında maḡām-ı ḥāzret-i pīrde şāhib-i ḡücre olup ol maḡām-ı 'ālīde min-ḡayr-ı liyāḡat imāmet ve türbe-i şerif ḡidmet¹⁶⁹-i 'ālīyesinde oldıḡım ešnāda¹⁷⁰ def'a yine sulṡān-ı müşārun ileyh ḥāzretleri (sene 1244) tāriḡinde teşrif-i şāhāne vuḡū' bulup fuḡarā vü zu'afāya mebzūl olarak cümle-i fuḡarā vü dervişāni mesrūr eyledi. Ve yine ḡāzi-i müşārun

¹⁶⁴ Nūshada “hoşnūd” yazılmış.

¹⁶⁵ Nūshada “mü'essir” yazılmış.

¹⁶⁶ Nūshada “şināz” yazılmış.

¹⁶⁷ Nūshada “āşār” yazılmış.

¹⁶⁸ Nūshada “zamm” yazılmış.

¹⁶⁹ Nūshada “ḡidmet” yazılmıştır.

¹⁷⁰ Nūshada “ešnā” yazılmış.

ileyh hazretleri āsitāne-i hazret-i pīre teşrif-i hümāyūnları olduğu yine diğer gāzi-yi müşārun ileyh hazretleri maḳām-ı cenāb-ı pīre teşrif-i şāhānesi (sene 1247) tārīhinde vuḳū‘ı diğer yine Top-ḫāne-i ‘āmire civārında Fındıklı Dergāh-ı şerifinde bā-irāde-i pādīşāhī Mi‘rāciyye-i şerif cem‘iyyeti muşammem olmağla ol cem‘iyyet-i şerife müstakillen bā-irāde-i pādīşāhī Nüre’d-dīn el-Cerrāhī āsitānesi pūst-nişini Şeyḫ ‘Abdü’l-‘Aziz Efendi kırk ‘aded fuḳarā vü ḫulefāsıyla ma‘ān ol gün Dergāh-ı Fındıklıda ba‘de şalāt-ı zuhrı edā ba‘de’l-Mi‘rāciyye-i şerif du‘ā vü ūşenādan soñra pādīşāh-ı ‘ālem-penāh hazretleri ol meclis-i şerifde daḫı ber-ā-ber kafes-i hümāyūnlardan ol meclis-i ‘āliyyeyi ziyāret ba‘de’z-zıkr [ü] du‘ā vü ūşenādan soñra Gāzi Sulṫān Maḫmūd-ı Ūāni hazretleri sarāy-ı hümāyūnlarına teşrifte rağbet buyırdı ol gün ki meşāyih ü ḫulefā vü dervişān ve nice fuḳarālara daḫı başka başka iḫsān-ı şāhāne mebzül idi ki ḫattā pederim efendim cenāblarına müstakillen beş yüz gurūş bir çıkuñ iḫsān-ı şāhāne oldu. *Raḫmetullāhi ‘aleyhim ecma‘in*. Bu tārīh ki sene 1250 [19a] Şa‘bān-ı Şerifiñ on toḳuzuncı günü vāḳı‘ olduğu bu maḫalle kayd olındı. Ve yine diğer sene 1251 evāsıtında pādīşāh-ı müşārun ileyh Gāzi Hazretleri āsitāne-i maḳām-ı hazret-i pīr efendimize teşrif-i hümāyūnları ‘aḳıbinde maḳām-ı hazret-i pīr efendimiziñ müceddeden inşāsına ve ittīşālinde vāḳı‘ Şekerci el-Ḥāc Ḥalīl Ağa’niñ mutaşarrıf olduğu menzilinı ḫānḳāh-ı ‘āliñiñ şeyḫlerine süknā olmaḳ üzre mübāya‘a olmasını irāde-i pādīşāhī ta‘alluḳ menzil-i mezkūr¹⁷¹ ol tārīhde ṫaraf-ı evḳāf-ı hümāyūndan kırk biñ gurūşa mübāya‘a olup ḫānḳāh-ı şerife ilāve ile evḳāf-ı hümāyūn nāzırı devletlü Ḥasīb Paşa hazretlerine irāde-i pādīşāhī ile ḫānḳāh-ı ‘āliñiñ küşādına ruḫşat buyurulup (sene 1252) āsitāne-i maḳām-ı pīriñ küşādı tārīh-i mezkūr¹⁷² da vāḳı‘ olup ol gün teşrif-i hümāyūn ve Mi‘rāc-ı Şerif kırā’atı ba‘de devrān u ḳu‘ūd zıkr-i şerifi ba‘de pādīşāh-ı ‘ālem hazretlerine du‘ā vü āmin şadāları ‘arşü’r-raḫmāna ‘urūc iderek ol cem‘iyyet-i ‘āli ḫitām bulup ol gün du‘āyı çehārşenbe ḳurbunda Murād Monlā Tekyesi şeyḫi Şeyḫ el-Ḥāc Meḫemmed Murād Efendi hazretlerine irāde olmuşdı ba‘de’d-du‘ā Şeyḫ Meḫemmed Murād Efendi hazretlerine müstakillen ‘aṫiyye-i şāhāneden başka bir boğça iḫsān ve nice fuḳarā vü zü‘afāya daḫı iḫsān-ı şāhānesi mebzül olarak gerüye ‘avdet-i şāhāne oldu. Ḥānḳāh-ı ‘āliñiñ tecdidine Mekke-i Mükerrreme ḳāzisi Şāḫḫāflar Şeyḫi-zāde¹⁷³ ve Vaḳ‘a-Nüvīs şudūr-ı ‘azāmdan ve naḳıbü’l-eşref Es‘ad Efendi’niñ dāmādi es-Seyyid Nazıf Efendi’niñ söylediği tārīhiñ ḳaşidesi ḫarf olarak maḳṫa‘ beyti taḫrīr olundu.

¹⁷¹ Nüşhada “mezkūr” yazılmıştır.

¹⁷² Nüşhada “mezkūr” yazılmıştır.

¹⁷³ Nüşhada “zāde” yazılmış.

[fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün]

Söyledi tecdidine tārīḥ dā‘i-i Nazīf

Āsitāne-i Pīr Nūre’d-dīn hemīn oldı cedīd

Şā‘ir Vehbī-zāde¹⁷⁴ Ḥayrī Efendi’niñ Sene 1252

[mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün]

Erenler himmetiyle söyledim tārīḥini Ḥayrī

‘Azizi āsitāne pīr Nūre’d-dīn cedīd oldı sene 1252

[fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün]

Ḥayrī cevher gibi bir tārīḥiniñ itdi yādigār

Ḥān Maḥmūd yapdı Nūre’d-dīne zıḅā āsitān [19b]

[mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün]

‘Azizi dergeh[i] Ḥayrī didi şu tām tārīḥini

Maḳām-ı kuṭb Nūre’d-dīn bu vālā āsitān oldı

[fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün]

Pādişāh yapdı gelüp üçler didi tārīḥini

Kuṭb Nūre’d-dīn Cerrāḥiye vālā āsitān

Pederim efendim ḥazretleriniñ ḥulefālarından Ṭob-ḥāne¹⁷⁵-i ‘āmiri biñbaşılardan Ḥasan Birri Efendi’niñ söylediği tārīḥiñ maḳṭā‘ beyti bu maḥalle teberrüken ḳayd olındı.

[mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün]

Düşürdüm bir güzel tārīḥ ile ta‘mīrini Birri

Yapıldı āsitān kuṭb Nūre’d-dīn Cerrāḥi

Sultānū’l-Ġāzi ‘Abdü’l-Mecīd Ḥān ḥazretleri cülūs-ı ḥümāyūnlarından soñra ki sene 1254 tārīḥinde maḳām-ı pīre teşrif-i şāhāne vukū‘ı bu maḥalle ḳayd olundu. Ve ġāzi-i müşārun ileyh ḥazretleriniñ ümmü’l-mü’minin¹⁷⁶ Vālide Sultān ‘aliyyetü’ş-şān ḥazretleri (sene 1254) maḳām-ı pīre ziyāret ḳaşdıyla teşrifleri ḳayd

¹⁷⁴ Nüşhada “zāde” yazılmış.

¹⁷⁵ Nüşhada “ḥāne” yazılmış.

¹⁷⁶ İbarede anne anmamındaki Arapça “Ümm” kelimesi nüşhada “” şeklinde yazılmıştır.

olındı. Ve yine diğer Sultānu'l-Gāzi 'Abdü'l-Mecid Hān hazretleri Mi'rāciyye-i Şerif kaşdıyla maḳām-ı hazret-i pīre teşrif-i şāhī olup ba'de hānḳāh-ı 'ālīniñ ta'mirini irāde buyurdıkları sene 1240 tārīhi oldığı daḳı bu maḳalle ḳayd olındı. Ba'de Sultānu'l-Gāzi 'Abdü'l-Mecid Hān hazretleriniñ vālideleri Sultān-ı 'aliyyetü's-şān hazretleri cenāb-ı hazret-i pīr Nūre'd-dīn el-Cerrāhī *ḳaddesallāhu sirrahu'l-ālī* efendimiziñ mübārek şandūka-i şeriflerine pūşide olmaḳ üzere zer işleme çuḳa olarak pīrimiz şultānımız müşārun ileyhiñ şandūka-i şeriflerine iksā olmaḳlık üzre ve birde mihrāb-ı şerifiñ yemīn ü yesār tarafına kebīr ve şem'-i 'asel ile müzeyyen her sene tecdid ile kebīr şem'dān ve tevḫid-ḫāne¹⁷⁷niñ ṭavānımiñ orta maḳalline āvīze olmaḳ bir kebīr āvīze daḳı iḫsān-ı 'aliyyetü's-şān oldığı ve bir kebīr vālide şālī daḳı ta'bir olan şālī cenāb-ı pīr efendimiz müşārun ileyh hazretleriniñ şandūka-i şerifiñ üstüne ta'lik olmaḳla sene 1245 muḫarrem üç tārīhine vuḳū' buldığı bu maḳalle ḳayd olındı. Sinn-i şerifi elli üçe vāsil olarak biñ iki yüz yetmiş Şevvāl-i şerifiñ yigirmi beş tārīhiyle nefis-i 'azizleri ḫitāma reside olup müstesḳi 'illeti bahānesiyle bi-emrillāhi te'ālā çehār-şenbe dār-ı beḳāya rihlet idüp muḳaddemā [20a] kendüleriniñ vaşiyetleri üzre bu dā'iler ḡasl ḫizmetini min-ḡayrı lāyik edā itmiş oldığımi teberrüken bu maḳalle ḳayd ile beyāni āsitāne-i 'aliyyede 'Osmāniyye Cāmi'-i Şerifi civārında Çālāk-zāde¹⁷⁸ ve nām-ı diğer A'mā 'Alī Dede Zāviyesi şeyḫi Seyyid Aḫmed Efendi merḫūmuñ maḳlūlundan Şeyḫü'l-islām Mevlānā Mekḳi-zāde¹⁷⁹ Muştafā 'Āsim Efendi hazretleri Çālāk-zāde¹⁸⁰ Zāviyesi iḫsān u tevciḫ buyurmuşlar tārīh sene ____¹⁸¹ merḫūm-ı müşārun ileyh Şeyḫ 'Abdu'l-'Aziz Efendi'niñ cenāzesi Fātīḫ Cāmi'-i Şerifinde ba'de şalāt-ı zuhr edā ve cenāze namāzı edā ve yine hānḳāh-ı 'ālī olan āsitāne-i hazret-i pīrde türbe-i şerif dāḫilinde Dede Efendi merḫūmuñ ḳademi ucında diḳvāre muttaşıl ḳabirlerine defn-i ḫāk¹⁸² oldılar. *Raḫmetullāhi 'aleyhi.*

Vefātlarına Tārīḫ

Ḫilmī idince tārīḫ düşdi yektā

Lāḫūtı itdi me'vā 'Abdü'l-'Aziz Efendi sene 1270 şevvāl-i şerif yevm-i çehārşenbe. [20b]

¹⁷⁷ Nūshada “ḫāne” yazılmış.

¹⁷⁸ Nūshada “zāde” yazılmış.

¹⁷⁹ Nūshada “zāde” yazılmış.

¹⁸⁰ Nūshada “zāde” yazılmış.

¹⁸¹ Tarih nūshada boş bırakılmış.

¹⁸² Nūshada “ḫāk” yazılmış.

Ser-Ṭarīk eş-Şeyḫ ‘Abdullāh eş-Şabūrī

Bu zāt-ı ‘ālī-ḳadr sülāle-i ḫāzret-i Aḳ Şemse’-d-dīn cenāblarından olup bu Ḳumrılı Mescid Dergāh-ı şerīfī zamān-ı Fātīḫ’de Aḳ Şemse’-d-dīn Ḥāzretlerine kütüb-ḫāne iḫsān buyurulup nice müddet bu kütüb-ḫāne zamān-ı Sulṭān Bāyezīd Ḥānīde İstanbul keferesi yine tuḡyān idüp o esnāda bir ṭāḳım evḳāt ve sā’ire bu gibi şeyler yine nizāmından ṭaşra çıkup yine belde-i ṭayyibeyi sūkūnet geldikde Aḳ Şemse’-d-dīn ḫāzretleriniñ maḫdūm-ı ekremi Meḫemmed Fazlullāh Efendi ḫāzretleri peder-i ‘ālīsi ḫāzret-i Aḳ Şemse’-d-dīn cenābları dār-ı beḳā idüp kütüb-ḫāneyi dergāh ṭuvarına koyup kendüleri anda nice müddet zıkr ü tevḫīd ile me’lūf bu zāt dār-ı beḳāya teşriḫlerinden şoñra bu kütüb-ḫāne-i mezkūr¹⁸³ mülkiyet üzre menzil¹⁸⁴(?) ḫükümünde olup *ba’de batnen ‘an batnin*¹⁸⁵ ṭarīk-i şūfiyyeniñ ser-ṭarīki ve meşāyiḫ-i Ḥalvetiyyeniñ güzidesi Şeyḫ ‘Abdullāh eş-Şabūrī *ḫuddise sırrahū* ḫāzretleriniñ yed-i ṭaşarruflarına geçüp bir miḫrāb-ı şerīf vaż’ ile kütüb-ḫāne-i mezkūr¹⁸⁶ zāviye ḫükmine tebdil ve nice müddet ol maḳām-ı mübāreke de erkān-ı Şemsiyye üzre Şalı günleri zıkr ü tevḫīd ile vaḳtleri ḫitāma reşide sinn-i ‘ālīleri ṭoḳsanı tecāvüz itmiş oldukları mervīdir. Müşārun ileyḫ Aḳ Şemse’-d-dīn-zāde¹⁸⁷ eş-Şeyḫ Meḫemmed Fazıl Efendi ḫāzretleriniñ vefāt tārīḫlerine zafer-yāb ve maḫall-i medfenleri daḫı mechūl olmaḫla bizim de burada sūkūtumuz lāzım geldi. Ser-ṭarīk-zāde ḫāzretleri āsitāne-i Nūre’-d-dīn el-Cerrāḫī *ḫuddise sırrahu’l-‘ālī* [21a] cenāblarınıñ maḳām-ı mübārekelerinde seccāde-nişin olan ‘Ārif-i billāh İgci eş-Şeyḫ Meḫemmed Ḥüsāme’-d-dīn vefātlarında Ḳumrılı Mescidde Şalı Dergāhı ki peder-i ‘ālīlerinden müntaḳil olan maḳāmda seccāde-nişin-i irşād iken sene 1168 ḫudūdında āsitāne-i maḳām-ı ḫāzret-i pīrde naḳl itmiş olduklarından tārīḫleri ve evşāf-ı cemīlelerinden ba’z-ı pederleri Ser-ṭarīk eş-Şeyḫ ‘Abdu’llāh Efendi’niñ tārīḫ-i vefātı āsitāne-i ḫāzret-i pīrde üçüncü derece püst-nişin ki ṭahrir olındı.

¹⁸³ Nūshada “mezkūr” yazılmış.

¹⁸⁴ Nūshada  şeklinde yazılan kelimenin okunuşundan emin olunamadı.

¹⁸⁵ Sonrasında kesintiye uğramadan.

¹⁸⁶ Nūshada “mezkūr” yazılmış.

¹⁸⁷ Nūshada “zāde” yazılmış.

Kaynakça

- Abd el-Latîf Fazlî b. Mehmed Şâkir. *Gülşen-i Azîz*. Ali Emiri Efendi, Millet Kütüphanesi, Şeriyye, 1099, 1b-21a.
- Arslan, Mehmet. "Abdüllatîf Fazlî", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2014. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/abdullatif-fazli> [Erişim Tarihi: 25.05.2024]
- Coşkun, Menderes. "Klasik Sonrası Dönem(1800-1860), Estetik Nesir", *Türk Edebiyatı Tarihi*. ed. Talat Sait Halman vd. C.2. 666-671. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007.
- Çeçen, Halil. *Fitnat Hanım Hayatı, Sanatı ve Divanı İnceleme-Metin*. Malatya: İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1996.
- Güzel, Bilal. "Gülşen-i Azîz (Abdüllatîf Fazlî)". *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, 2022. <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/gulseni-i-aziz-abdullatif-fazli>. [Erişim Tarihi: 12.06.2024].
- İsen, Mustafa. "XVI. Yüzyılda Nesir". *XVI. Yüzyıl Türk Edebiyatı*. ed. M.A Yekta Saraç& Muhsin Macit.148-169. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 2011.
- Mengi, Mine. "Eski Türk Edebiyatında Nesir: Gelişimi ve Kaynakcası". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 5/10 (2007), 43-76.
- Öztürk, Mehmet Cemâl . *Cerrâhîlik Metinleri*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2018.
- Öztürk, Mehmet Cemal. "Nûreddin Cerrâhî", *DİA*.33/252-253. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007.
- Tayşi, Mehmet Seyhan. "Gülşen-i Azîz (Cerrâhiyye Tarikatı ve Silsilesi)", *BİSAV Bülten*, 39/11-26. 1997.
- Yola, Şenay . "Cerrâhiyye". *DİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993.



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024

Dr. Öğr. Üyesi Mitat ÇEKİCİ

Mardin Artuklu Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü
mitatcekici@artuklu.edu.tr
Mardin/TÜRKİYE
ORCID

HÂFİZ-I ŞİRÂZÎ'NİN GAZELLERİNDE VUSLAT-FİRÂK TEMALARINA BİR BAKIŞ

AN OVERVIEW OF THE THEMES OF
UNION AND SEPARATION IN THE
GHAZALS OF HAFEZ OF SHIRAZ

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 23.06.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 29.09.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Mitat, Çekici. "Hâfız-ı Şîrâzî'nin Gazellerinde Vuslat-Firâk Temalarına Bir Bakış". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*10/21 (Güz 2024), 141-160.

Mitat, Çekici. "An Overview of the Themes of Union and Separation in the Ghazals of Hafez of Shiraz". *Hikmet-Journal of Academic Literature*10/21 (Fall 2024), 141-160.



10.28981/hikmet.1503605



Dr. Öğr. Üyesi Mitat ÇEKİÇİ

HÂFİZ-İ ŞİRÂZÎ'NİN GAZELLERİNDE VUSLAT-FİRÂK TEMALARINA BİR BAKIŞ
AN OVERVIEW OF THE THEMES OF UNION AND SEPARATION IN THE GHAZALS OF
HAFEZ OF SHIRAZ

ÖZ

Ayrılık, hicran, firâk, hasret, ayrılık acısı; vuslat, kavuşma, ulaşmak gibi kavram ve ifadeler insanın ve bilhassa âşık ve maşukun duygu dünyasında yer edinmiş hasletlerdir. Âşık, ayrılık acısına karşılık daima maşukuna kavuşmayı ve vuslatı arzulamaktadır. O, ayrılığı kavuşmaya tercih eder. Vuslat için daima sevgiliye bir yakarış söz konusu olmuş, âşık için vuslat artık bir sabah güneşi kadar vazgeçilmez olmuştur. Güzel, güzellik ve hüznün üçü de aşkta önemli olup hüznün, hicran ve kaybetme korkusu aşkta gerekli bir konu olmuştur.

Aynı şekilde ayrılık, ayrılık acısı, aşk, âşık ve maşukun aşk acısı, o acının tasviri ve onların vedalaşması gibi hususlar Farsça edebi metinlerin ilgi çekici konuları olmuştur. Aşk ve firâk, Fars şiirinde bilhassa gazel türünde yaygın olarak yer almış ve şairlerin de çok ilgi gösterip üzerine önemli eserler kaleme aldığı bir tema haline gelmiştir. Gaybın lisanı Hâfız, gazellerinde aşk başta olmak üzere birçok temaya yer vermiştir. Şairin Divan'ında yer verdiği bu temalardan biri de firâk gamı veya ayrılık olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmamızda Hâfız-ı Şîrâzî'nin gazellerinden alınan örnek beyitlerle bu tema incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Firâk, Vuslat, Tema, Fars Edebiyatı, Hâfız-ı Şîrâzî.

ABSTRACT

Concepts and expressions such as separation, sorrow, parting, longing, the pain of separation, union, reunion, and reaching have taken a place in the emotional world of humans, particularly of lovers and their beloveds. The lover always desires to reunite with and be united with the beloved as a counter to the pain of separation. He prefers union over separation. There has always been a plea to the beloved for union, and for the lover, union has become as indispensable as the morning sun. Beauty, beauty itself, and sadness are all important in love, with sadness, sorrow, and the fear of losing becoming essential topics in love.

Similarly, aspects like separation, the pain of separation, love, the love pain of the lover and the beloved, the depiction of that pain, and their farewells have been intriguing facets of Persian literary texts. Love and separation have been widely present in Persian poetry, especially in the ghazal form, and have been themes on which poets have written significant works with great interest. The tongue of the unseen, Hafez, has included many themes in his ghazals, with love being foremost among them. One of the themes found in his divan (collection of poetry) is the sorrow of separation or parting. In this study, we have examined this theme using sample couplets taken from the ghazals of Hafez of Shiraz.

Keywords: Separation, Union, Theme, Persian Literature, Hafez of Shiraz

Giriş

Ayrılık, hasret, ayrılık acısı, üzüntü, hicr, firakat, inleme, özleyiş gibi ifadeler hicran ya da firâk kavramlarının karşılığıdır. Aşığın en büyük derdi hasrettir. O, hasretliğe ve ayrılığa tahammül edemez. Hasretlik ve ayrılık çekmek yerine sevgiliye kavuşmayı, vuslatı arzulamaktadır. Âşık sürekli yaralıdır, geceleri uykusuz geçirip ah edip durmaktadır. Aşık, maşukun her bir zerresine karşı büyük bir hasret ve hicran duyar. Sevgilinin yüzü, saç, kapısının eşiği, mahallesi her biri âşık için ayrılık acısının sebebidir. Âşık bu ayrılık karşısında daima sabırlı olup vuslatı hayal etmektedir. Âşık vuslatta da ayrılık korkusuyla yaşamaktadır. Bazısı hasret ve hicranı oruca, vuslatı da sofraya benzeterek ikisi arasında bir ilişki kurmuştur. Aşığın ayrılık feryadı ateş olup canına düşmüş, cehennem misali azap veren bir hal almıştır. Firâk, yara olup acı verendir. Birçok şair farklı açılardan firâk veya ayrılığı farklı yönleriyle şiirlerinde işlemiştir (Pala, 2020, 195).

Ulaşmak, erişmek ve sevgiliye kavuşmak anlamındaki vasl, vuslat, visâl, ittisâl gibi terimler vuslat ile yakın anlamlıdır (Ceyhan, 2013, 143). Kavuşma, visâl, âşığın sevgiliye kavuşması gibi manaları karşılayan vuslat, aşığın asıl hedefidir. Aşığın dertli ağlayışı ancak kavuşma, vuslat içindir. Sevgiliden ayrı kalmış âşık, hicranın sonu vuslattır şiarıyla firâka sabreder. Ayrılığın vuslatı barındırdığı gibi vuslat da hicranı barındırır (Pala, 2020, 195). Şiirlerde işlenen aşk, genel olarak âşık ile maşukun etrafında işlenen bir tema olmuştur. Şiirde sevgili, gerçek hayatta olanın daha çok şiir estetiğinde idealize edilmiş özellikleri ile ön plana çıkartılmıştır. Âşıklar her ne kadar peşinden koşan olsa da maşuk ondan kaçan olmuş ve aşığın maşukunu görüp onunla konuşması âşık için bir lütuf olmuştur. Ayrılık, hicran, hasret ve acı çekmek aşığın kaderi olmuştur. Âşık sevgili uğruna bunlara katlanıp tahammül etmek zorunda kalmıştır (Çeltik, 2010, 136). Âşık vuslatın yaşatacağı hisleri ve mutluluğu düşleyerek ayrılığa tahammül eder, onun acısına, ıstırabına katlanmıştır. Vuslat için daima sevgiliye bir yakarış var, âşık için vuslat adeta bir sabah güneşi gibi olmuştur. Güneş gibi bir gereklilik ve bayram kadar sevindirici olmuştur. Âşık vuslata erince de huzurlu olamamış çünkü ayrılık korkusu her daim aşığın içinde var olmuştur (Pala, 2020, s.195). Âşık ayrılık acısından dolayı zor durumlara düşmüş, ne ayrılık acısına katlanacak gücü kalmış ne de maşukuna kavuşmak için mücadele edecek mecali kalmıştır. Vuslat ile firâk arasında gidip gelmiştir (Çeltik, 2010, 141). Visal ve firâk kavramsal olarak klasik dönem edebiyatında sıkça kullanılan bir tema olarak birçok şair tarafından farklı boyutları ile şiirlerinde işlenmiştir. Bazısı mecazi anlamda kullanırken bazısı da gerçek manada kullanmıştır (Eminoğlu - Çiftçi, 2023, 53).

Gazel, sözlük anlamı olarak kadınlarla sevgi üzerine konuşmak ve söyleşmek gibi anlamlara gelir. Arap edebiyatında doğrudan bir nazım şekli olmayıp ancak kasidelerin başında yer alarak aşk, sevgi ve aşka dair özellikleri anlatan bölümler şeklinde olup nesib ismiyle tanınmıştır. Daha sonraları şairlerin aşk, sevgili, şarap ve bahar gibi coşkulu halleri tasvir etmesiyle duyguların anlatıldığı şiirlere gazel adı verilmiştir. İran’ın İslamiyet’i

kabulünden sonra gazel, Arap şiirinin etkisinde kalarak oluşan yeni İran edebiyatının lirik şiir türünün en beğenileni olmuştur (İpekten, 1996, 440). Gazel bir şiir türü olarak sözlükte kadınlarla konuşmak, aşk oyunu oynamak, sevişmek, aşk ve âşıklıktan söz etmektir. Terimsel olarak da ikinci mısralarının kafiyeleri ilk beytin ilk mısrasının kafiyesiyle aynı olup aynı vezin ve kafiye düzenine sahip birkaç beyte denilmektedir. Beyit sayısı olarak en az beş beyit, en fazla on beş beyitten oluşur ancak bazısı on altı ve on dokuz beyitten de oluşabilir. On dokuz beyitten fazla oluşan gazellere de rastlamak mümkündür. Gazelin ilk beytine *matla*, genellikle şairin mahlasına yer verdiği son beytine *makta* ve en güzel beytine de *beytü'l-gazel* adı verilmektedir. Gazeller genel olarak aşkı ve âşıklığı konu edinmektedir. Bunların yanı sıra ahlakî, felsefî, tasavvufî konuları ve siyasî olayları da içermektedir (Humâyî, 1389hş, 89-91; Değirmençay, 2006, 23).

Fars Lirik Şiirinde Vuslat-Firâk ve Firâknâmeler

İran'da hicranı konu alan metinlerin geçmişi İslam öncesi dönemlere kadar dayanmaktadır. Farsça lirik şiirlerin muhtevası genellikle aşk olmuştur. Öyle ki aşk üzerine şiir yazmak için şairler bir bahane arayışında olmuştur. Güzel, güzellik ve hüznün üçü de aşkta önemli olup aşkın hüznü, hicran ve kaybetme korkusu aşkta gerekli bir konu olmuştur. Hicranın acısı ile visalin iştihakı edebi lirik eserlerin en önemli bir unsuru olmuştur. Aynı şekilde ayrılık vaktinin anlatımı, ayrılığın derdi, aşkın kederi, âşık ve maşukun dertli ayrılığın tasviri ve onların vedalaşması gibi hasletler Farsça edebi metinlerin cezbedici yönleri olmuştur. Ayrılık ve firâk üzerine yazılan eserlere firâknâme ve vedainâme adını vermişlerdir. Firâknâmeler mesnevi tarzında olup âşık ile maşukun aşk macerasını tema olarak ele aldığı için şair çoğu zaman eserine firâknâme adını vermiştir. Buna örnek olarak Irak ekolü yani Sebki İrâkî'de Selmân-i Sâvecî'nin *firâknâme*'si örnek gösterilebilir. Ancak firâknâme veya dehnâmelerin geçmişi Horâsânî ekolüne dayanmaktadır. Buna örnek olarak Fahreddin Es'ad Gürgânî'nin *Vîs û Râmîn* manzumesi örnek verilebilir. Bu manzumede *Vîs û Râmîn* 'den ayrı kalmanın verdiği ıstırapı ve ayrılık acısını anlatmak için mektuplar kaleme alıp Râmîn'e göndermiştir. Âşık ve maşuk tarafından gönderilen âşıkane mektuplar lirik manzumelerin bir kısmını oluşturmaktadır. Nizâmî-yi Gencevî'nin *Leyla ile Mecnun* manzumesi ile Evhadî-yi Merâgî'nin *Dehnâme veya Mantıku'l-'uşşâk* adlı manzumesi yine bu türe örnek verilebilir. firâknâme veya dehnâmeler uzun ve kısa olabilecek şekilde kaleme alınan lirik manzumelerdir. Uzun firâknâmeler genellikle mesnevi tarzında olurken kısa firâknâmeler ise diğer şiir kalıpları ile yazılmış ve bazısında şair manzumesine firâknâme adını vermeden ayrılık acısına, hicrana, hasrete işaret etmiştir (Ellâfhâ, 1388, 80).

Firâk temalı şiir, insanın duygu ve manevi dünyasını yansıtmada doğrudan bir ilişkiye sahiptir. İnsanın en yoğun hisleri, âşık olduğu ve bağlanma duygusunun yoğun olduğu zamanda ortaya çıkmaktadır. Bütün şairler, âşıkane şiirlerinde terk edilmişliğin ve hasretin sırlarını açıklamaya çalışmışlardır. Lirik şiirde aşkın iki temel unsuru olarak visal ve firâk vardır. Elbette bu iki temel unsurdan biri olan firâk, lirik şiirlerde daha belirgin

olmuştur. Çünkü genellikle âşık ya da âşık rolündeki şairin firâk konusunda deneyimi daha fazladır. Ayrılık konusunda başkalarının, hatta terk etmiş sevgilinin dikkatini çekmek için yaktığı ağıtları arşa çıkmaktadır. Kavuşma arzusunun verdiği coşkudan dolayı kendinden geçer ve onun coşkulu hali coşkusunu anlatmasına engel olmuştur. Ancak gam ve ümitsizlik insanın mizacına daha yakın olduğu için başarısız olanlar, mutlu olanlardan daha fazla olmuştur. (Dezfûlî vd.,1395, 28). Sevgiliden ayrı kalmak ve firâk, Fars edebiyatında daha çok övgü ve methe konu olmuş, sitem edilmiş ve şair bundan şikayetçi olmuş, öyle ki ayrılıktan şikayetçi olmak doğal karşılanmış ve hiçbir âşık ayrılığı kavuşmaya yani visâle tercih etmemiştir. Hicran ve ayrılığın övgüsü, Fars edebiyatında Irakî, Attâr, Mevlâna, Nizâmî-i Gencevî, Selmân-i Sâvecî, Sa'dî ve Hâfız gibi şairlerin şiirlerinde farklı bilgi ve anlayış biçimleriyle işlenmiştir. (Ma'rûf - Hâtemî, 1392, 261)

Firâk anlatımının kapsamı ve türü de geniştir. Lirik şiirde en çok etkisi olan dosttan ayrılığın anlatımına ek olarak memleketten, çocuklardan, anne babadan, aileden, arkadaş ve memduhlarından ayrı kalmanın verdiği his ve duygular gibi konular şairlerin ilgisini çeken bir konu olmuştur. Doğal olarak şairlerin ağıt yazma türü ve tarzı da birbirinden farklı olmuştur. Şiirde anılan maşuk ya da munis dosttan ayrı kalmanın verdiği acının anlatımı da çok farklı olmuş ve tarihsel süreç içerisinde değişiklik göstermiştir. Şair bazen erkek sevgilinin terk edilme acısının anlatımında ıstırap içinde kalmış ve bazen de dert ortağı olan maşukunun aşk ateşinin alevi göklere erişmiştir (Dezfûlî vd.,1395, 28). Ayrılık, sevilen bir konu olmuştur. Fars edebiyatında ayrılığın anlatımı ve vasfı yaygındır. Aşkta söz edildiği her yerde vuslatın iştihakı ve hicranı yüceltme de vardır (Şehpûr - Verkâne, 1391, s.59). Ayrılığın en faydalı yönü her iki taraf için yani âşık ile maşukta aşkın coşkusunu ve kavuşma iştihakını artırmaktadır, bu yüzden de hicran övgüyle ele alınıp incelenmiştir. Fars lirik şiirinde şairler bu konuya daha fazla ilgi gösterip hicranı övmekten geri durmamıştır. Bazen şair âşıklık ve kendini şiir yazmada etkilemek için firâkın güzelliklerinden sabırla söz etmekte ve onu aşığı tamamlayan ya da iştihakını artıran olarak bilir. Hicranlı geceler uzun ve sonu da belirsizdir, firâk ve hicran üzerine söz varsa âşık vuslatın ümidiyle firâka sabreder (Ma'rûf - Hâtemî, 1392, 262-265).

Hâfız-ı Şîrâzî'nin Gazellerinde Vuslat-Firâk Teması

Fars edebiyatında nazım türlerinden biri olan gazeller, lirik şiirlerle aşk muhtevası gazeller olarak önemli bir yere sahiptir. Gazellerin muhtevasını oluşturan aşk, âşık ve maşuk üçlüsü, sevgilinin güzelliğinin vasfı, sevgiliye duyulan özlem ve hasretlik, ayrılık acısının verdiği acının anlatımı gibi kavramlar gazelerde ön plana çıkan temalar olmuştur. Bunların yanı sıra şarap, tabiat, tabiatın güzelliklerini tasvir etmek, bir düşüncenin, fikrin anlatımı, şans ve bahattan dert yanma gibi konular da yer almıştır (İpekten, 1996, 440-442). Müellifler, hicran ateşini ve acısını farklı şiir kalıplarından olan kaside, gazel, rubaî, kıta, terciibent, terkihibent, dubeyti, musammat ve müstezat olmak üzere farklı şiir kalıplarında ele almışlardır (Ellâfhâ, 1388, 80). Aşk ve firâk Fars şiirinde özellikle de gazel şiir kalıbında en yaygın ve mana

açısından da en derin olan ve şairlerin de çok ilgi gösterip üzerine önemli eserler kaleme aldığı bir tema olmuştur. Firâk kapsamlı bir mazmun olarak ayrılığın bütün yönlerini kapsayandır (Şehpûr - Verkâne, 1391, 54). Âşık ile maşukun aşk macerası, onların ayrılığı ve kavuşması üzerine kurgulanmıştır. Firâk, görme arzusu ile sevgilinin vefasızlığının vasfı gazellerin asıl temaları arasında yer almıştır (Ellâfhâ, 1388, 80).

Hâce Şemseddin Muhammed b. Bahâeddin Muhammed Hâfız-ı Şîrâzî'nin doğum tarihi olarak 717 (1317) ile 726 (1326) yıllarına işaret edilip Şîrâz'da dünyaya geldiği söylenmektedir. Şairin büyük şöhretine rağmen hakkındaki bilgi kısıtlıdır. İyi bir öğrenim gördüğü ve seçkin bir aileye mensup olduğu sbilinmektedir. (Yazıcı, 1997, 103-104; Gökhan - Erçavuş, 2018, 114) Gaybın dili, sırların tercümanı, ariflerin lisanı olarak bilinen Hâce Şemseddin Muhammed b. Bahâeddin Muhammed Hâfız-ı Şîrâzî Fars edebiyatının önemli simalarından biri olarak bilinir ve kendisinden sonra gelen birçok şair ve yazarı etkilemiştir. (Çekici, 2023, 231). Gaybın lisanı Hâfız, gazellerinde aşk başta olmak üzere birçok temaya yer vermiştir. Şairin Dvan'ında yer verdiği bu temalardan biri de firâk veya ayrılık olarak karşımıza çıkmaktadır. O, firâk gamının anlatımında ve şerhinde güzel ve sanatsal bir tablo çizmiştir. Şair, birçok gazelinde ayrılık ve firâktan şikâyet etmiştir. Hâfız, bir gazelini firâk redifi ile yazmış ve birçok hicran mazmunu işlemiştir (Dezfûlî vd.,1395, 37).

زبانِ خامه ندارد سرِ بیانِ فِراقِ
وگر نه شرحِ دهم با تو داستانِ فِراقِ
دریغ، مدّتِ عمرم که بر امیدِ وصالِ
به سر رسید و نیامد به سر، زمانِ فِراقِ
چگونه باز کنم بال در هوایِ وصالِ
که ریخت مرغِ دلم بر در آشیانِ فِراقِ؟
کنون چه چاره، که در بحرِ غم به گردابی
فُتاد زُوزِ صبِرم ز بادبانِ فِراقِ
بسی نماند که گشتی عمر غرقه شود
ز موجِ شوقِ تو در بحرِ بی کرانِ فِراقِ
(Bozorgger-i Hâlikî, 1382, 692)

Kalemin dili firâkı anlatamaz

Yoksa sana firâkın destanını anlatırım

Ne yazık ki ömrüm, vuslat ümidiyle sona erdi de

Ayrılık zamanı bitmedi gitti

Vuslat hevesiyle nasıl kol kanat açayım?

Gönül kuşum ayrılık yuvasında tüylerini döktü

Şimdi ne çare ki gam deryasında bir girdap misali
 Sabır sandalım firâk yelkenlerini açtı
 Kıyısı olmayan ayrılık denizinde senin iştiyakının dalgalarından
 Ömür gemisinin batmasına pek bir şey kalmadı

Söz konusu gazelde şair, sade ve akıcı ifadelerle ve anlaşılır süslü sanatlarla bu önemli temayı işlemenin üstesinden gelmiştir. Firâk redifi ile ayrılık ve hicran duygularını manzum bir anlatımla muhatabına aktarmıştır. Gazelin tamamını göz önünde bulundurursak Hâfız; söz konusu gazelinde firâkın hikâyesi ve anlatımı, ayrılık vakti, hicran, kavuşma arzusu, vuslattan ümitvar olmak, vuslatı heves etmek başta olmak üzere birçok manzum kullanarak vuslat ve firâk düalizmine dikkat çekmiştir. O, daha önceki şairlerden farklı olarak bu yeni mazmunlarla güçlü bir anlatım metodu uygulamıştır. Şair bu gazelinde aşkın sözünü ve hicranın azametini öyle acı verici göstermiştir ki kalem bile onun sırrını anlatmada aciz kalmıştır. Hâfız, firâka tutsaklığı kader ve feleğin zulmünün sonucu olarak görür ve eğer tamamen kendi tasarrufunda olsa vuslata erişir ve hicrandan kurtulurdu. Ancak o, hicranın zorbalığına karşı sabırlı olup başını aşk kılıcına teslim eder ve belki sabır ve sebatı onu vuslata erdirir (Dezfûlî vd.,1395, 38-39).

نمازِ شامِ غریبان، چو گریه آغازم
 به مویه‌هایِ غریبانه، قصه پردازم
 به یادِ یار و دیار آن چنان بگریم زار
 که از جهان، ره و رسمِ سفر براندازم
 (Bozorg-e Hâlikî, 1382, 764)

Gurbette akşam namazına ağlayarak başlarım
 Gariplerin ağlama ve inlemesi ile hikâyeye başlarım
 Sevgiliyi ve diyarını hatırlayınca öyle ağlayayım ki
 Yeryüzünden sefer adetini kaldırayım

Şair bu gazelde kendi hicranını anlatıp sevgilinin diyarının hatıralarını, gurbet sıkıntısı ile nasıl baş ettiğini, yar ve diyardan, vatandan ayrı kalmanın ıstırabı karşısında hissettiklerini dile getirmiştir.

دردِ عشقی کشیده‌ام که مپرس
 زهرِ هجری چشیده‌ام که مپرس
 گشته‌ام در جهان و، آخرِ کار
 دلبری برگزیده‌ام که مپرس
 آن چنان در هوایِ خاکِ دَرَش
 می‌رود آبِ دیده‌ام که مپرس

بی تو در گلبه گدایی خویش
رنج‌هایی کشیده‌ام که مپرس
همچو حافظ، غریب در ره عشق
به مقامی رسیده‌ام که مپرس

(Bozoger-i Hâlikî, 1382, 644)

Öyle bir aşk derdi çekmişim ki sorma

Öyle bir hicran zehri tatmışım ki sorma

Alemi gezip dolaşım, sonunda öyle bir dilber seçtim ki sorma

Kapısının toprağı hevesiyle öyle çok göz yaşlarım aktı ki, sorma

Sensiz yoksulluk kulübemde öyle sıkıntılar çektim ki sorma

Hafız gibi aşk yolunda garibanken öyle bir makama eriştim ki sorma

Hâfız, bu dizelerde aşkı uğruna firâk acısına karşı nasıl sabırlı olduğuna, başına gelen büyük felakete ve buna karşılık elde ettiği yüce makama işaret etmiştir. Sevgilinin firâkında zehir tattığını belirtip onun dergahına duyduğu iştihak uğruna dökmüş olduğu göz yaşlarını dile getirmiştir. Sevgilinin yokluğunda katlandığı acı ve ıstıraplarla elde ettiği makamın onun için ne kadar değerli ve önemli olduğunu belirtmiştir.

ای صبا، گر بگذری بر ساحل رود آرس
بوسه زن بر خاک آن وادی و مشکین کن نفس
محمّل جانان ببوس، آنگه به زاری عرضه دار
کز فراق سوختم ای مهربان، فریاد رس
من که قول ناصحان را خواندمی قول زباب
گوشمالی دیدم از هجران، که اینم پند، بس

(Bozoger-i Hâlikî, 1382, 638)

Ey Sabah rüzgârı, Aras ırmağı kıyısına uğrarsan

O vadinin toprağını öp, nefesini misk haline getir

Sevgilinin mahmilini öp de sonra ağlayarak arz et

Ey merhametli sevgili, senin firâkında yandım, feryadıma yetiş

Ben nasihatçilerin sözlerine kulak vermem, öğütlerini rebab diye dinlerim

firâk, kulağımı öyle büktü ki bu nasihat bana kâfi

Bu gazelinde Hâfız, hicran acısının verdiği ıstıraba işaret edip sevgilinin hicranını Seba rüzgârına şikâyet ederek hal diliyle firâkı anlatmıştır. Sabah yeli aracılığıyla sevgiliye mesaj gönderip ayrılık acısından yanıp

tükendiğini belirtmiş ve sevgili onun imdadına yetişsin diye talepte bulunmuştur.

میل من سوی وصال و، قصد او سوی فراق
تَرکِ کامِ خود گرفتم تا برآید کامِ دوست
حافظ اندر دَرِدِ او می سوز و پی درمان بساز
زان که درمانی ندارد دَرِدِ پی آرامِ دوست
(Bozorg-i Hâlikî, 1382, 172)

Benim meylim vuslatadır, o ise firâk istemekte
Sevgilinin dileği olsun diye kendi dileğimden vazgeçtim
Ey Hâfız, onun derdiyle yan ve dermansız kal
Çünkü sevgilinin huzursuz eden derdine bir derman yok

Şair bu dizelerde vuslat ve firâk zıtlığına işaret ederek âşık vuslatı arzularken maşuk hicran ve firâk talep etmektedir. Âşık olarak kendi arzusundan vazgeçmiş ve sorgusuz sualsiz bir teslimiyet göstermiştir. Ayrıca ayrılık derdine bir çare olmadığını, çare arayışını bırakmasını salık vermektedir. Şair, burada aşk derdinin çaresizliğine de işaret etmiştir. Sevgilinin yokluğunda huzursuzluğunu dile getirmiştir.

مبتلای به غم محنت و اندوه فراق
ای دل، این ناله و افغان تو، بی چیزی نیست
دردِ عشق ار چه دل از خلق، نهان می دارد
حافظ، این دیده گریان تو بی چیزی نیست
(Bozorg-i Hâlikî, 1382, 208)

Ayrılığın hüznüne ve mihnetin gamına müptelasın
Ey gönül senin bu feryadın, inlemen sebepsiz değildir
Gönül, aşk derdini halktan ne diye gizliyorsun
Ey Hâfız senin bu ağlayan gözlerin sebepsiz değildir

Hafız gönlüne hitaben seslenmekte ve yüreği sürekli bir acı ve ıstırap çekmektedir. Bunun da sebebini firâk olarak görmüştür. Gönlü her ne kadar ayrılık acısını etrafındakilerden gizlemeye çalışsa da ağlayıp inlemesi onu ele vermekte. Yaşlı gözleri, onun sırlarını ortaya çıkartmıştır.

شنیده‌ام سخنی خوش، که پیر کنعان گفت
فراق یار نه آن می کند که بتوان گفت

حدیثِ هولِ قیامت که گفت واعظِ شهر
کنایتی است که از روزگارِ هجران گفت
(Bozorgger-i Hâlikî, 1382, 238)

Ken'an Pîr'inden hoş bir sözü duydum ve der ki
Sevgilinin firâkı öyle işler eder ki söylenmesi mümkün değil
Şehrin vaizi kıyametın korkutucu hikayesini anlattı
Dedikleri hicran gününün bir kinayesi

Hâfız'ın, Ken'an Pîr'i dediği kişi Hz. Yusuf (as)'un babası Hz. Yakup (as)'tur. Hz. Yusuf'un yokluğunda Hz. Yakup'un çektiği dert ve ıstırabın ne denli büyük ve derin olduğuna ve onun anlatımının mümkün olmadığına işaret etmiştir. Şair kendisinin de sevgilinin firâkında aynı acı ve ıstırabı çektiğini dile getirmiştir. Ayrıca şair, sevgilinin yokluğunu ve ayrılığı da tıpkı mahşer gününde yaşananlar kadar korkutucu ve hayret verici görür.

بعد از این دستِ من و دامنِ سرو و لبِ جوی
خاصه اکنون که صبا مژده فروردین داد
در کفِ غصه دوران، دلِ حافظِ خون شد
از فراقِ رختِ ای خواجه قوامُ الدین، داد
(Bozorgger-i Hâlikî, 1382, 292)

Bundan böyle elim selvinin eteğinde, ırmağın dudağında
Şimdi sabah yeli, Ferverdın yani ilkbaharın müjdesini vermekte
Zamane gamının elinde Hâfız'ın gönlü kan oldu
Ey Hâce Kıvameddin, firâkına feryat figan

Şair burada acı ve ıstıraptan dolayı gönlünün yaralı olmasına ve kanlar içinde kalmasına işaret etmiştir. Memduhuna hitap ederek ondan uzak olmanın acısını çekmektedir. Hâce Kıvameddin Muhammed şairin Memduhları arasında yer almaktadır.

بس بگشتم که بیرسم سببِ دردِ فراق
مفتی عقل در این مسأله لایعقل بود
راستی خاتمِ فیروزه بواسحاقی
خوش درخشید ولی دولتِ مُستعجل بود
(Bozorgger-i Hâlikî, 1382, 513)

Firâk derdinin sebebini sorayım diye çok gezdim, dolaşım
Akıl müftüsü bu meselede mest ve hayretteydi

Doğrusu Ebu İshak’ın¹ firuze hatemi (yüzüğü)

Güzel parladı ancak o devlet çabucak geçti gitti

Şair firâk derdinin sebebini anlamak için çok çabalayıp uğraştığına ancak bir neticeye varamadığına işaret etmiştir. Hatta akıl ehlinin bile bu konuda yetersiz kaldığını söylemektedir. Ayrıca İncûlular’ın şahı olan Ebû İshak İncû’ya da işaret etmiştir.

صبا بگو که چه‌ها بر سرم در این غم عشق
ز آتش دل سوزان و دود آه رسید
ز شوق روی تو شاه، بدین اسیر فراق
همان رسید کز آتش، به برگ کاه رسید
مرو به خواب، که حافظ به بارگاه قبول
ز ورد نیم شب و درس صبحگاه رسید
(Bozorgger-i Hâlikî, 1382, 587)

Seher yeli; bu aşk gamından, yanan gönül ateşinden ve ah dumanından başıma neler geldi, sen söyle

Ey padişahım, ateşin otu yaktığı gibi senin yüzünün iştियakı da

Bu firâk esirine aynısını yaptı, beni de öyle yaktı

Ey Hâfız, uykuya dalma çünkü Tanrı’nın kabul dergâhına varanlar

Gece yarısı virdle, sabah vaktinin dersine eriştiler

Şair gam ve gönül ateşinden çektiklerini seher yeline anlatıyor. Çünkü şair seher yeli aracılığıyla sevgiliye haber gönderip ona sitemini dile getiriyor. Seher yeli şairin mesajını götürüp sevgiliden de haber getirendir. Hâfız, Saba ya da Bad-i Saba istilahını şiirlerinde sıkça kullanmıştır. Seba, şair için peyk-i peyâm âver (mesaj getiren) olarak bir elçi görevi görmektedir. Şair memduhuna hitaben onun firâkiyle ve onu görme iştiyakıyla derde müptela olduğunu, ot ve nebatın ateşte yandığı gibi kendisinin de hicran ateşinde yandığını dile getirmiştir. Son dizelerde de şair kendisine hitaben gaflet uykusuna dalmamasını ve cahillik etmemesini söyleyip gece yarısı virdiyle, seher vakti dersleri ile ancak dostun dergahına yol bulabileceğini belirtmiştir.

¹ Şerafeddin Mahmûd Şah’ın oğlu Şah Ebû İshak İncû’ya işaret edilmiştir. Ebû İshak İncû, İncûlular’ın padişahlar silsilesinden olup yaklaşık 11 yıl Fars, Şirâz, İsfahân ve İran’ın diğer bölgelerinde saltanat sürmüştür. Hâfız, defaatle Şah Ebû İshak İncû’dan şiirlerinde bahsetmiştir (Bozorgger-i Hâlikî, 1382, 515-516). Şiir ve edebiyata yakınlığı ile bilinen Ebû İshak, şair ve alimleri himayesi altına alan bir kişidir. Himayesi altına aldığı kişiler arasında Hâfız-ı Şirâzî de vardır. Şaire maaş bağlamıştır. Birçok mimari eseri Şirâz’a kazandıran ve Şir’az’ı bayındır bir hale getiren Ebû İshak, kentin eski camisine Hudâhâne adında bir imaret ekletip bir kısım eserleri de restore ettirmiştir (Kurtuluş, 2000, 280-281).

در غریبی و فراق و غم دل پیر شدم
 ساغرِ می ز کفِ تازه جوانی به من آر
 منکران را هم از این می دو سه ساغر بچشان
 وگر ایشان نستانند روانی به من آر
 (Bozorger-i Hâlikî, 1382, 602)

Gurbetten, firâktan ve gönül derdinden ihtiyarlandım

Taze bir civanın elinden bana bir kadeh şarap sun

İnkarcılara (aşkı inkâr edenlere) da bu şaraptan iki üç kadeh tattır

Eğer onlar almazsa çabucak bana getir

Şair gurbet ve ayrılık acısından ve gönül gamından yaşlandığını, güzel yüzlü maşukun elinden bir kadeh şarap içerek yeniden gençleşeceğini düşünmektedir. Aşka inanmayan, aşkı tecrübe etmeyenlere aşk şarabından birkaç kadeh tattırılmasının gerektiğini düşünmektedir. Onların aşkı reddetmesinde zaman kaybetmeksizin kendisinin o kadehe de talip olduğunu göstermiştir.

گر بدانم که وصالِ تو بدین دست دهد
 دین و دل را همه دربازم و توفیر کنم
 (Bozorger-i Hâlikî, 1382,794)

Eğer bilsem ki vuslatına kavuşacağım

Din ve gönül yolunda elimden gelenin fazlasını yaparım

Sevgiliye hitaben şair maşukla vuslata erişme yolunda dinini ve yüreğini feda etmeye hazır olduğunu dile getirmiştir. Sevgiliye aşk yolunda âşık bütün varlığından vazgeçmeye hazırdır.

مرا امیدِ وصالِ تو زنده می دارد
 وگر نه هر دم از هجرِ توست بیمِ هلاک
 نَفَسِ نَفَسِ اگر از باد نَشْنوم بویش
 زمانِ زمانِ چو گل از غم گنم گریبان چاک
 رَوَد به خوابِ دو چشم از خیالِ تو، هیهات
 بُودِ صبورِ دل اندرِ فراقِ تو، حاشاک
 (Bozorger-i Hâlikî, 1382, 699)

Beni ancak vuslatının umudu diri tutar

Yoksa her anım hicranından helak olma korkusu ile geçiyor

Rüzgârdan nefes nefes kokunu almazsam

Gül misali zaman zaman gamdan yakamı yırtarım

Hayalin yüzünden iki gözüme uyku girmez, heyhat

Gönül sabrım firâkına dayanır mı? Hâşâ

Şair bu dizelerde vuslat umuduyla ayakta ve diri kaldığına işaret etmiştir. Eğer vuslata erişme umudu olmazsa maşuktan uzak ve ayrı geçirdiği her anı helak olma korkusu ile geçirecektir. Şair sabah yelinin getirdiği maşukun güzel kokusunu anbean almazsa acı ve ıstırap içinde kalıp yakasını yırtmış güle benzeyeceğini söylemektedir. Sevgilisinden ayrı kalmış âşıktaki ne huzur ne de uyku kalır ve sürekli sabırsızdır, der.

فاش می گویم و از گفته خود دلشادم
بنده عشقم و از هر دو جهان آزادم
طایر گلشنِ قدسم چه دهم شرحِ فراق؟
که در این دامگه حادثه چون افتادم
من ملک بودم و فردوسِ برین جایم بود
آدم آورد در این دیر خراب آبادم
(Bozorg-i Hâlikî, 1382, 764)

Açık söylüyorum ve bu sözümde de mutluyum

Aşkın kuluyum ve her iki cihanda da özgürüm

Mukaddes gülşenin kuşuyum, firâk şerhini nasıl yapayım?

Bu hadise tuzağına nasıl düştüm ben

Ben melektim ve Firdevs cenneti de makamımdı

Beni bu virane yere Âdem getirdi

Şair aşkın kölesi olduğunu ve iki cihanda da saadete erdiğini belirtip bunu da açık bir şekilde ifade etmiştir. Mukaddes gülşenin kuşu olarak şair istiareyle Hz. Adem'in cennetten kovulması olayına değinmiştir. Bu ayrılığı nasıl dile getirebilirim diye yaşadıklarını anlatmaktadır. Sonrasında da cennette olduğunu ve oradaki yerinde mutlu olduğunu belirtip Âdem'in kovulması ile bu bela ve sıkıntı dolu dünyaya geldiğini belirtmiştir.

سیاه ترسم، که روزِ حشر از نامه
با فیضِ لطفِ او صد از این نامه طی کنم
کو بیک صبح تا گله های شبِ فراق
با آن خجسته طالع فرخنده پی کنم
این جانِ عاریت که به حافظ سپرد دوست
روزی رُخش ببینم و، تسلیم وی کنم
(Bozorg-i Hâlikî, 1382, 801-802)

Mahşer gününde amel defterinin siyahlığından korkmam
 Onun lütfunun feyziyle bunun gibi yüzlerce defteri dürerim
 Nerede sabah müjdecisi? Firâk gecesinin şikayetini, o talihli ve kutlu
 vefalıya söyleyeyim
 Sevgilinin Hâfız'a ariyet (ödünç) olarak verdiği bu canı
 Bir gün yüzünü görüp ona teslim edeceğim

Hâfız, mahşer gününde görülecek hesaptan endişe etmediğini ve korkmadığını ve bunun da sebebini yaratıcının lütuf ve feyzinden umutlu olmasına bağlamıştır. Sabah müjdecisine ayrılık ve firâk gecesinde yaşadığı gam ve hüznü şikâyet edip onu maşukun diyarına gittiği için şanslı görmektedir.

فراق و وصل چه باشد؟ رضای دوست طلب
 که حیف باشد از او غیر او تمنای
 دُرر ز شوق برآزند ماهیان به نثار
 اگر سفینه حافظ رسد به دریای
 (Bozorg-i Hâlikî, 1382, 107)

Firâk ve visal nedir ki sen dostun rızasını talep et
 Çünkü ondan, kendisinden başka bir şey temenni etmek yazık olur
 Eğer Hâfız'ın cöngü² bir denize ulaşırsa
 Balıklar şevkten o şiirlere saçmak için inciler çıkarırlar

Hâfız, bu dizelerinde dostun rızasını kazanmayı ona kavuşmak ya da ondan ayrı olmaktan daha değerli görür. Dosttan ayrı bir dostu talep etmek dostu yazık etmek olarak değerlendirmiştir. Şaire göre şiir mecmuası denize düşerse denizdeki balıklar şiddetli şevkten onun güzel şiirlerine inciler saçacaktır. Şair şiirlerini inci ve mücevherattan daha değerli ve üstün göstermiştir.

صبر است مرا چاره هجرانِ تو لیکن
 چون صبر توان کرد که مقدر نماندست؟
 در هجرِ تو گر چشم مرا آب روان است
 گو خونِ جگر ریز که معذور نماندست
 (Bozorg-i Hâlikî, 1382, 104)

Hicranına karşılık çarem ancak sabırdır
 Fakat takatim kalmadı, nasıl sabredebim ben

² Cüng: Dibi düz yelkenli gemi, cönk: boyu eninden uzun olup uzunlamasına açılan yazma halk şiiri mecmuası. Burada da cönk anlamında kullanılmıştır. Şiir mecmuası kastedilmiştir.

Hicrinden sebep eğer gözlerimin yaşı akıp gidiyorsa

Söyle ciğer kanımı da döksün çünkü bahane de kalmadı

Şair sevgilinin hicranıyla ancak sabır ve sebatla başa çıktığını ve açıkçası bundan başka bir çaresi de olmadığını dile getirmiştir. Ancak buna da gücü olmadığına işaret etmiştir. Şair hicran ve firâktan dolayı artık kanlı göz yaşları dökmektedir. Eğer kanlı göz yaşları kabul görmezse ciğer kanını dökmeye amadedir, başka da bir şey de kalmamıştır.

دور از رخ تو، دم به دم از گوشه چشم
سیلابِ سرشک آمد و طوفانِ بلا رفت
از پای فتادیم چو آمد غم هجران
در درد بمردیم چو از دست، دوا رفت
دل گفت وصالش به دعا باز توان یافت
عمریست که عمرم همه در کارِ دعا رفت
(Bozoger-i Hâlikî, 1382, 224)

Senden uzaktayken anbean gözümden

Gözyaşı selleri aktı ve bela tufanları gitti

Hicran gamı gelince elden ayaktan düştüm

Elden deva gidince dert içinde kaldık

Gönül, vuslata dua ile erişilebilir dedi

Bir ömürdür ki bütün ömrüm dua ile geçti

Hâfız, bu dizelerinde firâk ve hicranın derdiyle zayıf ve güçsüz kalarak dermansız bir derde düştüğünü belirtmiştir. Firâk derdinden sonsuz gözyaşları akıttığını ve çare olmadığını düşünmektedir. Vuslata dua ve taleple ulaşabileceğini ve bütün ömrünü de bu uğurda tükettiğini söylemektedir.

می خور به بانگِ چنگ و مخور غصه، ور کسی
گوید تو را که باده مخور گو هُوَ الْعَفُور
حافظ، شکایت از غم هجران چه می کنی؟
در هجر وصل باشد و در ظلمت است نور
(Bozoger-i Hâlikî, 1382, 612)

Çenk sesiyle şarap iç, kimse için gamlanma

Biri sana şarap içme derse, söyle Tanrı bağışlayıcıdır

Ey Hâfız, hicran gamından ne diye şikâyet ediyorsun?

Hicranda vuslat vardır ve karanlıkta da aydınlık

Hâfız kendisine hitaben hicran gamından şikâyet etmenin doğru olmadığını dile getirmektedir. Eninde sonunda vuslata erişeceğini, içinde bulunduğu karanlık günlerin sona ereceğine ve aydınlığa kavuşacağını belirtmiştir.

آن غالبه خط گر سوی ما نامه نوشتی
گردون ورق هستی ما درنوشتی
هر چند که هجران ثمر وصل برآرد
دهقان جهان کاش که این تخم نکشتی
(Bozoger-i Hâlikî, 1382, 975)

O ayva tüylü güzel eğer bize bir mektup yazsaydı
Felek, bizim varlık bayrağımızı bükmezdi
Hicran, vuslat meyvesi verir vermesine de
Dünya ekincileri keşke bu tohumu ekmeseydi

Şair bu dizelerinde benzetme sanatından da istifade etmiştir. Her ne kadar firâk ve hicranın meyvesi vuslat olsa da dünyaya ayrılık ve firâk tohumu ekilmemiş olsaydı diye temennide bulunmuştur. Ayrılık ve hicranı bir ağaç, vuslatı da onun meyvesi olarak değerlendirmiştir.

بشد که یاد خوشش باد روزگارِ وصال
خود آن کرشمه کجا رفت و آن عتاب کجا
قرار و خواب ز حافظ طمع مدار ای دوست
قرار چیست صبوری کدام و خواب کجا
(Bozoger-i Hâlikî, 1382, 4)

Vuslat zamanı gelip geçti, hatırası geriye kaldı
Nerede kaldı o cilveler, ne oldu o azarlayışlar
Ey dost, Hâfız'dan huzur ve uyku bekleme
Huzur nedir, sabır da nerede, uyku nerede

Şair, sevgiliye kavuşma günlerinin çabucak geçtiğine ve geriye sadece o günlerden geriye tatlı hatıraların kaldığını söylemektedir. Sevgiliye seslenerek aşığından huzur ve sabır beklememesini söyler çünkü vuslat sona ermiş ve hicranın acı ve ıstırapı ağır basmıştır.

حکایتِ شبِ هجران فروگذاشته به
به شکرِ آن که برافکند پرده روزِ وصال

بیا که برده گلریز هفت خانه چشم

کشیده ایم به تحریر کارگاه خیال

(Bozoger-i Hâlikî, 1382, 704)

Hicran gecesinin macerası bitti, ne güzel

Şükürler olsun ki vuslat günü, perdesini kaldırdı

Gel, gözün gül saçan yedi perdesini

Bu hayali iş yurdunu süslemek için döşedik

Hâfız, hicran gününün bittiğine ve vuslatın görüldüğüne sevinip sevgiliden başkasına nazarının olmadığını vurgulamaktadır. Hayal dünyasını sevgilinin tasvirleri ile süslediğini belirtmektedir.

حافظ وصال می طلبد از ره دعا

یا رب، دعای خسته دلان مستجاب کن

(Bozoger-i Hâlikî, 1382, 894)

Hâfız, dua yoluyla vuslat talep eder

Yarabbi, hasta gönüllerin (âşıklar) duasına icabet et

Hâfız, sevgiliye kavuşmayı, vuslatı dua ve taleple elde etmek istiyor. Âşıkların gönüllerinin yaralı olduğuna dikkat çekip Allah'tan yaralı gönüllerin duasına icabet etmesini istemektedir. Ayrıca Allah, kırık gönüllere nazar eder düşüncesiyle âşıklar da gönlü kırıklar olarak dualarının daha çabuk kabul görmesini istiyor.

وصال او ز عمر جاودان به

خداوندا مرا آن ده که آن به

به شمشیرم زد و با کس نگفتم

که راز دوست از دشمن نهان به

(Bozoger-i Hâlikî, 1382, 941)

Onun vuslatı ebedi ömürden daha iyidir

Yarabbi, o iyi olanı bana da ver

Beni kılıçtan geçir yine de kimseye demem

Dostun sırrını düşmandan gizlemek daha iyidir

Sevgiliye kavuşmak ölümsüzlükten, ebedi hayattan daha iyidir. Şair kendisi için de vuslatı talep etmektedir, sevgili cefa çektirip kılıçtan geçirse de yine sitemi olmaz ve kimseye demez diye ahit verir. Dosta vefalı olup sırdaş olacağını belirtir.

بنیاد هستی تو جو زیر و زبر شود

در دل مدار هیچ که زیر و زبر شوی

گر در سَرتِ هوایِ وصال است حافظا

باید که خایِ درگه اهلِ هنر شوی

(Bozorgger-i Hâlikî, 1382, 1068-1069)

Varlığının temeli, benliğin alt üst olursa

Yıkılıp mahvolurum diye gönlüne böyle bir şey düşürme

Ey Hâfız, başında vuslat hevesi varsa

Hüner ehlinin kapısına toprak olman gerek

Hakiki aşk yolunda varlığın temelden sarsılıp alt üst olursa korkuya kapılıp da kendini kaybetme, alt üst olma. Hâfız, kendisine seslenir ve der ki: Ey Hâfız, eğer maşukuna kavuşma arzusundaysan fazilet, kemal ve hüner ehli ile bir olmalısın. Ancak fazilet ve kemal ile sevgiliye kavuşmak mümkün olur.

مسیحایِ مجرّد را برآزد

که با خورشید سازد هم وثاقي

وصالِ دوستانِ روزیّی ما نیست

بخوان حافظِ غزل‌هایِ فراقی

(Bozorgger-i Hâlikî, 1382, 1018)

Güneşle aynı yerde olmak ancak mücerret Mesih'e yaraşır olur

Dostların vuslatı bizim kismetimiz değil

Ey Hâfız, artık ayrılık gazelleri söyle

Şair sevgiliye kavuşmaktan ve vuslata erişmekten kısmetsiz ve rıziksız olduğunu düşünüp artık ayrılık ve firâk üzerine şiirler söylemesi gerektiğini düşünmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada, Hâfız-ı Şîrâzî'nin gazellerinde vuslat-firâk bir tema olarak şiire yansımaları ele alınmıştır. Şairin gazellerinde sıkça karşılaşılan firâk/ayrılık ve vuslat/kavuşma temalarını incelerken, âşık ve maşuk arasındaki bu zıtlık derin duygusal bağlamda ele alınmıştır. Hâfız, gazellerinde ayrılığın yarattığı acıyı ve özlemi detaylı bir şekilde işlerken, âşık figürünün sürekli olarak vuslat ve kavuşma arzusunu dile getirdiğini görmekteyiz.

Firâk ve vuslat, Fars Edebiyatı'nın en önemli temalarından biridir ve bu temalar Hâfız-ı Şîrâzî'nin gazellerinde derinlemesine işlenmektedir. Hâfız, ayrılık ve kavuşmanın yarattığı duygusal dalganmaları büyük bir ustalikle dile getirir ve okuyucusunu bu zengin duygu dünyasına çeker. Firâk, yani ayrılık, aşkın acı ve hüznü boyutunu temsil ederken, vuslat, sevgiliye kavuşmanın sevinç ve huzurunu yansıtmaktadır. Hâfız-ı Şîrâzî'nin şiirlerinde bu iki zıt tema, dualist bir yapı oluşturarak, insanın aşk karşısındaki çaresizliğini ve aynı zamanda bu çaresizlikten doğan umudunu da

anlatmaktadır. Fars Edebiyatı'nın bu büyük şairi, firâk ve vuslat temalarını işleyerek, aşkın evrensel ve zamansız doğasını gözler önüne sermektedir.

Fars edebiyatının genelinde ve özellikle Hâfız'ın şiirlerinde aşk, güzellik, hüzn, ayrılık ve kavuşma gibi kavramların nasıl iç içe geçtiğini anlamak mümkündür. Şairin dilinde aşkın derinliği, güzellik algısı ve hüzn, onun şiirindeki önemli unsurlar olarak ortaya çıkmaktadır. Yapılan bu çalışma, Hâfız'ın gazellerindeki firâk ve vuslat temalarının, aşkın karmaşasına ve insan duygularının derinliklerine ışık tuttuğunu göstermektedir. Şair, aşkın içsel çatışmalarını ve bu duyguların yarattığı çift kutupluğu ustalıklı işleyerek, Fars edebiyatının en önemli temalarından birini ele almıştır.

Kaynakça

- Bozoger-i Hâligî, Muhammed Rıza. *Şâhnebât-i Hâfız*. Tahran: İntişârât-i Zevvâr, (1393hş).
- Celâlyân, Abdülhüseyin. *Şerh-i Celâlî ber Hâfız (Dovreî 4 cildî)*, C.2. Tahran: İntişârât-i Yezdân, (1387hş).
- Ceyhan, Semih. "Vüsûl". *DİA*. 43/ 143-145. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013.
- Çekici, Mitat. "Hâfız-ı Şîrâzî'nin Gazellerinde Aşk Mefhumunun Değerlendirilmesi". *Mukaddime*, 14/1 (2023), 228-242.
- Çeltik, Halil. "Âşığın Trajik İkilemi: Vuslat ve Ayrılık". *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 5/3 (2010), 135-145.
- Değirmençay, Veyis. *Fünûn-i Belâğat ve Sinâât-i Edebî*. Erzurum: Erzurum yayınları, (2006).
- Dezfûlî, Nesrin Zergzâde vd. "Tehlîl-i Tetbîkî-yi Firâkiyye der Eşâr-i Arabî û Fârsî". *Mutâla'ât-i Tetbîkî* 2/39 (1395hş), 27-43.
- Ellâfhâ, Zehra. "Nemûdhâyi Gûnâgûn- Sûz-i Hicrân der Edeb-i Genâyî (Sebk-i Irâkî)". *Faslnâme-yi Zebân û Edeb-i Pârsî* 40(1388hş), 79-100.
- Eminoğlu, Nevzat - Çiftçi, Merve. "Mevlâna Celaleddin-i Rûmî ve Molla Ahmed-i Cezerî'nin Şiirlerinde Visal ve Hicran Düalizmi", *Muş Alparslan Üniversitesi Ortadoğu ve Afrika Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi* 1/1 (2023), 52-69.
- Gökhan, Asuman - Erçavuş Deniz. "Hâfız-ı Şîrâzî ve Âb-ı Hayât". *Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Dergisi* 1/9 (2018), 113-132.
- Humâyî, Celâleddîn. *Fünûn-i Belâğat ve Sinâ'ât-i Edebî*. Tahran: Neşr-i Ahûrâ, (1389hş).
- Huremşâhî, Bahâeddin. *Hâfız Hâfıza-ı Mâst*. Tahran: Neşr-i Getre, (1382hş).
- İpekten, Halûk. "Gazel". *DİA* 13/ 440-442. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996.

Kurtuluş, Rıza. "İncûlûlar". *DİA* 22/ 280-281, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000.

Ma'rûf, Yahya - Hâtemî Pervin. "Berresî-yi Tetbîkî-i Gem-i Firâk der Gâzeliyyât-ı Sadî û Şâb ez-Zerîf". *Neşriye-î Edebiyyât-i Tetbîkî* 5/9 (1392hş), 257-277.

Necefî, E. *Ferhengî Fârsî-i Âmiyâne*. Tahran: İntişârât-i Nîlûfer, (1378hş).

Pala, İskender. *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2020.

Şehpûr, Rıza Sâdikî - Verkâne Nîre Şâlî. "Berresî-yi Tetbîkî-i Firâk der Gâzeliyyât-ı Sa'dî û Rehî-yi Muayyerî". *Faslnâme-yi Dorr-i Deri (Edebiyyât-ı Genâyi, İrfânî) Gurûh-ı Zebân û Edebiyyât-i Farsî, Danişgâh-i Âzad-ı İslâmî Vâhıd-i Necefâbâd* 2/3 (1391hş), 53-64.

Yazıcı, Tahsin. "Hâfız-ı Şîrâzî". *DİA* 15/ 103-106, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997.



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024

Dr. Hatice GÜLPINAR

Milli Eğitim Bakanlığı
haticegulpinar52@gmail.com
Ordu/TÜRKİYE
ORCID

**KLASİK TÜRK ŞİİRİNİN
POETİKASINDA TEŞBİHE
DAYALI BİR TERKİP: YÛSUF-I
NAZM**

A COMPOSITION BASED ON
METAPHOR IN THE POETICS OF
CLASSICAL TURKISH POETRY:
YÛSUF-I NAZM

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 12.07.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 04.10.2024
Yayınlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Gülpınar, Hatice. "Klasik Türk Şiirinin Poetikasında Teşbihe Dayalı Bir Terkip: Yûsuf-ı Nazm". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*10/21 (Güz 2024), 161-184.

Gülpınar, Hatice. "A Composition Based on Metaphor in the Poetics of Classical Turkish Poetry: Yûsuf-ı Nazm". *Hikmet-Journal of Academic Literature*10/21 (Fall 2024), 161-184.



10.28981/hikmet.1515542

Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.



Dr. Hatice GÜLPINAR

KLASİK TÜRK ŞİİRİNİN POETİKASINDA TEŞBİHE DAYALI BİR TERKİP: YÛSUF-I NAZM

A COMPOSITION BASED ON METAPHOR IN THE POETICS OF CLASSICAL TURKISH POETRY: YÛSUF-I NAZM

ÖZ

Edebiyatta şiir sanatı olarak adlandırılan poetika, neredeyse başlı başına bir şiir edebiyatı olan klasik Türk edebiyatında şiir anlayış ve üsluplarını belirlemede kullanılan edebî bir terimdir. Klasik Türk şiirinde şiir sanatı üzerine düşünceleri daha çok divan dibacelerinde, tezkirelerin şair ve şiirle ilgili değerlendirmelerinde, mesnevilerin sebep-i telif bölümlerinde ve divanlarda şairlerin daha çok kendi şiirleri üzerine yaptıkları yorumları içeren şiirlerde görmekteyiz. Klasik Türk edebiyatında divanı veya divançesi bulunmayan yahut ele geçmeyen şairler olsa da birçok şairin divan veya divançesi mevcuttur. Bir dönem edebiyatına ismini veren divanların etraflıca tetkik edilmesi klasik şiirin poetik özelliklerini ortaya çıkaracaktır. Eserlerde kullanılan kelime ve terkipler, bunlara yüklenen hayal ve imajlar, kullanılan kelimelerin niteliği ve bağlamda kazandığı anlamlar şairin ve şiirinin ayırıcı vasıflarını belirlemede etken olurken içinde bulunduğu edebiyat geleneğinin de sanat anlayışını gözler önüne sermektedir. Bu çalışmada klasik Türk şiirinin poetik bir unsuru olduğunu düşündüğümüz "Yûsuf-ı nazm" terkihi üzerinde duruldu. Bu kavramın klasik Türk edebiyatı poetikasındaki yeri, farklı türde birçok şiiri ihtiva etmesi bakımından divanlar üzerinden tespit edilmeye çalışıldı. Bu amaçla yüzyıllara göre klasik Türk edebiyatı şairlerinin divanları incelendi. Giriş bölümünde poetika ve klasik şiirin poetikası hakkında kısa bilgi verildi. Edebî bir kavram olarak "Yûsuf" isminin şairlerce tercih edilen terkiplerine değinildi. Ardından yüzyıllara göre "Yûsuf-ı nazm" terkihini şiirlerinde bir üslup olarak kullanan şairlerin bu kullanımları açıklandı. Bu şairlerin bu kavramı şiirlerinde hangi amaç doğrultusunda kullandıkları tespit edildi. "Yûsuf-ı nazm" ibaresinin klasik Türk şiirinin poetikasında güzel şiiri yansıtan bir şiir üslubu olarak kullanıldığı görüldü.

Anahtar Kelimeler: Yûsuf-ı Nazm, Şiir, Poetika, Divan, Klasik Türk Edebiyatı.

ABSTRACT

Poetics, which is called the art of poetry in literature, is a literary term used to determine the understanding and style of poetry in classical Turkish literature, which is almost a poetry literature in itself. In classical Turkish poetry, we see thoughts on the art of poetry mostly in the dibaces of divan, in the evaluations of tezkires on poets and poetry, in the sebep-i telif sections of mesnevis, and in the poems in divans that contain the comments of poets on their own poems. Although there are poets in classical Turkish literature who do not have a divan or a small divan or whose divan has not been found, many poets have a divan or a small divan. A thorough examination of the divans that gave their name to the literature of a period will reveal the poetic characteristics of classical poetry. The words and phrases used in the works, the dreams and images attributed to them, the quality of the words used and the meanings they acquire in the context are factors in determining the distinctive qualities of the poet and his poetry, while revealing the understanding of art of the literary tradition in which it is located. This study focuses on the composition "Yûsuf-ı nazm", which we think is a poetic element of classical Turkish poetry. The place of this concept in the poetics of classical Turkish literature was tried to be determined through divans in terms of containing many poems of different genres. For this purpose, the divans of the poets of classical Turkish literature were analyzed according to centuries. In the introduction, brief information about poetics and the poetics of classical poetry was given. As a literary concept, the preferred compositions of the name "Yûsuf" by poets were mentioned. Then, according to the centuries, the poets who used "Yûsuf-ı nazm" as a style in their poems were explained. The purpose for which these poets used this concept in their poems was determined. It was seen that the expression "Yûsuf-ı nazm" was used as a poetic style reflecting beautiful poetry in the poetics of classical Turkish poetry.

Keywords: Yûsuf-ı Nazm, Poetry, Poetics, Divan, Classical Turkish Literature.

Giriş

Şiirin var olduğu tarihten bu yana her şiirin birbirinden farklı anlayışı olmuş ve böylece çeşitli şiir poetikaları ortaya çıkmıştır. Bu oluşum yeni her bir şiirle devam etmektedir. Klasik Türk edebiyatı, Türk edebiyatı tarihi içinde geniş bir yer tutar ve ağırlıklı olarak şiir eksenli bir edebiyattır. Şairler, geleneğin içinde en güzel şiiri yakalamaya çalışırken bir yandan geleneğin çizdiği kurallara bağlı kalıp diğer yandan kendi ilgi ve istidatları doğrultusunda farklı anlayışlar göstermişlerdir. Bütünün içinde bireysel olan bu eğilimler klasik Türk şiiri poetikasının alanını genişletmektedir. Klasik Türk edebiyatı poetikasının belirlenmesi bu döneme ait eserlerin irdelenmesiyle ortaya çıkacaktır. Şairin eserinde tercih edip kullandığı kelimeler, bu kelimelerin oluşturduğu terkipler, bunların bağlamda kazandığı anlam; eserin dilini ve üslubunu belirlemede önemli rol oynar. Zira klasik şiir, Türk edebiyatı tarihi içinde en geniş yelpazeye sahip bir edebiyat sahasıdır.

Her sanatın bir malzemesi vardır, şiirinki ise dildir. Dil, bir yandan pratik bir anlaşma aracıdır; diğer yandan ise ele avuca sığmayan, esnek ve ürpertici bir mahiyete haizdir. Dil, şiirde bu ikinci vasfıyla mevcuttur (Okuyucu, 2013, 66). Dil, şiirin kendine has yapısı içinde yoğrulur, tüm imkânlarını zorlar ve kendisinin dışında yepyeni bir anlam kazanır. Şiir dilini oluşturan bu anlam her şiirde ve her şairde ayrı tezahür eder. Böylece şiir üslubu ve tarzları meydana gelir. Tanpınar'a göre parmaklarının arasında dili şekil vereceği bir madde gibi görmeyen şair, hiçbir surette şair olamaz (Tanpınar, 1977, 143). Ortak dil, hayal, mana ve mazmunu kullanan şairler ise aynı sanat anlayışına dahil edilir. Klasik edebiyat şairinin imgelerle dolu bir dili vardır ve bunu anlamak yüksek bir idrak seviyesi gerektirmektedir. Tarlan'a göre fikirler, duygular yükseldikçe, derinleştikçe daima halk seviyesinin anlayışı üstüne çıkacaktır (Tarlan, 1981, 56-58). Burada elbette şiir dilinin mecazlarla dolu, katmanlı ifadelerle yer vermesinin etkisi vardır. Klasik şairin özellikle de Sebki Hindî akımına dahil olan klasik şairin bir amacı da henüz söylenmemiş, orijinal sözü bulmaktır. Bu ise şiirin ve şairin kalitesini artıracak bir çaba gerektirir. Klasik şair, bîkr-i manayı yakalayabilmek için hem geleneği ve kendinden önceki şairleri iyi öğrenmek hem de dilin inceliklerini iyi bilmek durumundadır. Dilin tüm incelikleriyle işlendiği bir şiir ise ince ve yüksek bir telakki gerektirmektedir.

Bir edebî eserde aranılacak en mühim şey, her şeyden önce onun nasıl bir davranış tarzının ifadesi olduğudur. Bunu bulabilmek için esere bütün olarak bakmak, onun ruhunu kavramak, muhteva ve üsluba ait teferruatı bu ruha bağlamak icap eder (Kaplan, 1998, 10). Şairin eserinde tercih edip kullandığı hayaller, bu hayallerin yansıtıldığı söz birlikleri; düşünceler ve düşüncelerin vücut bulduğu imgeler hâsılı dil malzemesi onun sanatı hakkında fikir verir. Bir edebî metindeki söyleyiş özellikleri o şiirin ve şairin üslubunu ortaya çıkarır. Eserin yapı taşı olan kelimeler, bunların eserdeki kullanım sayıları, hangi kelimelerle terkiye girdiği üslubu belirlemede önem arz etmektedir. Burada elbette şairin anlatımı ve duygularını aktarmadaki başarısı, içtenliği, özgünlüğü; üslubu ortaya çıkaran esasların başında gelir.

Kılıç'a göre klasik edebiyatımız köklü bir geleneğe dayanmasına rağmen estetik değerleri inceleyen teorik eserlerden yoksundur (Kılıç, 2013, 49). Bu dönem edebiyatında şiir sanatına dair fikirleri daha çok tezkirelerde, bazı divanların ön sözünde görebilmekteyiz. Bunun yanında bu düşünceler eserlerin tamamına yayılmış bir şekilde de karşımıza çıkabilmektedir. Kendi şiirini övmenin gelenek olduğu bir edebiyat sahasında şair kendi maharetlerini ortaya koyarken illa ki sanat anlayışını da belirtecektir. Şiirin hangi özelliklere sahip bulunduğunu, başka şairlerin şiirlerinden hangi noktalarda ayrılıp daha üstün olduğunu kendini överken ifade edecektir. Bu tür ifadelerin yer aldığı beyitler de birer poetika niteliği taşımaktadır. Bir sanat eserini inşa eden, kullanılan malzemedir. Edebiyatın malzemesi ise dildir, kelimelerdir. Bu bakımdan son dönemlerde sayıları artan "Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük" çalışmaları, şairlerin şiir sanatını belirlemede araştırmacılara kolaylık sağlamaktadır. Aynı veya farklı dönemlerde yaşayan şairlerin kullandıkları kelimeleri karşılaştırarak üsluplarını belirlemek onları şiir anlayışları bakımından kategorize etmeye de yardımcı olacaktır. Şiire ait bir terim olan üslûp, bir dönemin sanat eserlerinde görülen ortak anlayışın yanı sıra bir sanatçının kendine özgü tarzı olarak da adlandırılır (Kılıç, 2013, 71). Böylece şair hem kendi özgünlüğü hem de dahil olduğu sanat anlayışı ile bir bütün olarak ortaya konulmuş olacaktır.

Klasik Türk edebiyatımız da - her edebiyat gibi - çeşitli yazarlarıyla, sanatsever okuyucusuyla şiir ve şair üzerine düşünen, tartışan, yorum yapan ve değerlendirmelerde bulunan bir edebiyattır (Tolasa, 1982, 15). Bu edebiyat toplumun kültür öğelerini bünyesinde taşımakla beraber şairlerin edebiyat, şiir ve sanata dair düşüncelerine de yer vermektedir. Klasik Türk edebiyatında poetik unsurları barındıran eserler; divanlardaki bazı şiirler, kimi şiirlerin genellikle son beyitleri, dîvân dîbâceleri ve tezkirelerdir. Şairler ve yazarlar bu tür eserlerde şiirin vasıflarını, amacını, kendi şiir anlayışlarını dile getirmişlerdir.

Şairlerin poetik anlayış çerçevesinde ortaya koyduğu yargı ve genellemeler elbette ki açık seçik ifadeler biçiminde değil, dolaylı yollarla verilen mesajlardır (Tarlan, 1990, 74). Zira şairinin şiir anlayışının, neden ve nasıl yazdığının, şiirlerinin vasıflarının bulunduğu dîbâceli divanlar oldukça azdır. Türk edebiyatında: Ali Şir Nevaî, Bursalı Ahmed Paşa, Necâtî Bey, Revânî Çelebi, Lâmiî Çelebi, Za'fî, Fuzûlî, Celâlîzâde Sâlih Çelebi, Taşlıcalı Yahyâ, Misâlî, Ulvî, Cinânî, Nev'î, Gelibolulu Mustafa Âlî, Vukufî, Nev'îzâde Atâî, Nâdirî, Safâyî, Keçecizâde İzzet Molla, Azmî, Tâhirülmevlevî; Türkçe dîbâce yazan şairlerden birkaçıdır.¹ Yapılan bir araştırmada, İstanbul kütüphanelerinde bulunan 492 şaire ait 2500'ün üzerindeki divan nüshasında sadece otuz sekiz şaire ait Türkçe dîbâcesi bulunan divan tesbit edilmiştir (Üzgör, 1994, 277-278). Dolayısıyla divanlarda klasik şiirin poetik unsurlarını direkt toplu bir şekilde bulmak kolay olmamakla birlikte bunlar divanların tümüne yayılan şiirlerde de peyderpey karşımıza çıkmaktadır. Özellikle şairin şiirini övdüğü bölümlerde iyi bir şiirin vasıflarının neler olduğunu görmekteyiz. Elbette ki

¹ Detaylı bilgi için bk. Üzgör, 1990.

bunlar şahsi yorumlardır ve dönemin sanat anlayışı hakkında ipuçları barındırmaktadır. Özellikle şairin kendi şiirini överken kullandığı karşılaştırmalarda diğer şairlerin şiir anlayışları hakkında da bilgi edinebilmekteyiz.

Solmaz; “esâlib, tarz, tarik, vâdî, semt, arsa, aksam, esnâf” gibi kelimeleri üslûb başlığı altında vermiştir ve bu kelimelerin kullanıldığı başlıca yer ve şekilleri şu şekilde tespit etmiştir: “tarîk-i gazel, tarîk-i ‘ulûm, tarz-ı şî’r veya eş’ar, -ı gazel, -ı mesnevî, tarz-ı inşâ, üslub-ı inşâ, -ı nazm, -ı nesta’lık, esâlib-i nazm, -i şî’r, aksâm-ı nazm, -ı şî’r” (Solmaz, 2012, 505). Buradan hareketle “Yûsuf-ı nazm” terkiibini de şiirde üslup bildiren bir tabir olarak değerlendirmek mümkündür.

Bu çalışmada klasik Türk şiirinde poetik bir söylem olarak kullanıldığını düşündüğümüz “Yûsuf-ı nazm” terkiibi üzerinde durulacaktır. Zira kimi şairlerin divanlarında özellikle kendi şiirlerini değerlendirdikleri bazı beyitlerde bu terkiibe rastlanmaktadır.

“Yûsuf-ı nazm”, şiirin Yûsuf’u yani Hz. Yûsuf gibi güzel şiir manasındadır.² Teşbihe dayalı bir terkiptir. Nazmın güzelliği üslûbun güzelliğine de bağlıdır. Çünkü şiirin güzel olduğunu söyleyebilmek için şiir her yönden güzel ve etkileyici olmalıdır (Çavuş, 2019, 117). Bu terkiip şiirin “hüsn, hasen, hûb, rengîn, latîf, hoş, şî’r-i latîf, nâzîk” gibi anlamlarını da içeren ideal ve güzel şiiri tanımlamak için kullanılmaktadır. Klasik Türk edebiyatı şairlerinin klasik şiirdeki amacı baştan beri güzel şiir yazmak, şiirde güzel ifadeler kullanmak olmuştur.

Platon’da güzel, uyum ve ölçünün, Aristoteles’te güzel ise, düzen ve büyüklüğün bir bileşimidir. Güzel, en yetkin, en iyi görünümü içinde tasarlanan bir dünyanın yapısal düzenlemesidir. Bu düzenlemede de belirlenim, simetri ve birlik önde gelir (Bozkurt, 1992, 90). Farklı kısımlardan bir araya gelen bir şeyin ya da bir varlığın, bu farklı kısımları belli bir düzende bulunmadıkça ve keyfi olmayan bir boyuta sahip olmadıkça, güzelliğinden söz edilemez; çünkü güzel, düzen ve büyüklük içinde bulunur (Aristoteles, 1987, 27-28). Burada bahsedilen simetri ve birliği şiir sanatı için düşünecek olursak güzeli yakalamada sadece kelime bazındaki güzellik yeterli olmamaktadır. Aynı zamanda bu kelimelerin yan yana geldiklerinde oluşturdukları mana uyumu ve ifadesi de önemlidir. İfade kavramı güzellik kavramına sıkı sıkıya bağlıdır. Öbür niteliklerde, yetkinlik, tipe uygunluk gibi tartışılacak noktalar olabildiği hâlde, ifade ile güzellik arasındaki ilgi bir organik ilgi oluyor (Tunalı, 1989, 207). Klasik şairler, şiirlerinde kullandıkları kelimelerle güzel anlamlar ve ifadeler oluşturarak sanatsal bir güzellik yakalamak istemişlerdir. Bunun için şiirlerinde güzel şiirin bir yansıması olarak “şî’r-i latîf, hüsn-i beyân, hüsn-i edâ, hüsn-i ta’bîr” gibi terkipler kullanmışlardır.

Şiir, iç dünyadan veya dış dünyadan gelen güzellik ihsasının doğurduğu hayret hissine lisanın güzelliğini kullanarak beden vermek sanatıdır (Bilgegil,

² Kısaltmalar: bk.: Bakınız; çev.: Çeviren; G: Gazel; Hz.: Hazret; K: Kaside; Ms: Mesnevi; vd: Ve diğerleri.

2018, 9). “Yûsuf-ı nazm” terkibi de şiirin güzelliğini ifade eden bir tabirdir. Ancak şair bu ifadeyle salt güzelliği ve inceliği değil aynı zamanda manadaki derinliği de belirtmek istemektedir. Görünürde bir isim tamlaması (terkîb-i izâfî) olsa da “Yûsuf” ismi nazm kelimesini niteleyerek “Yûsuf-ı nazm” terkibi, manada sıfat tamlaması (terkîb-i tavsîfî) olarak kullanılmıştır. Burada aslanan Yûsuf kelimesinin çağrıştırdığı manalardır. Hz. Yûsuf; güzelliğinin yanında, akli, zarafeti, rüya yorumculuğu, iffeti, sabrı, merhameti, basireti ile de bilinen bir peygamberdir. Kendisine Allah tarafından verilen bu meziyetlerle sınanmış ve sabıyla insanlara güzel bir örnek olmuştur. Sahip olduğu bu vasıflar onu diğerlerinden ayırmış ve sonunda Mısır’a sultan yapmıştır. Klasik şiirde ayrıca “Mısr-ı belâgat, Mısr-ı nazm, Mısr-ı eş’âr” tabirleri kullanılır. Mısır, coğrafi bir ülke olarak değil tarihî geçmişiyle özellikle peygamber kıssalarının geçtiği bir yer olarak klasik edebiyatta yerini alır. Kurak bir çöl ülkesidir ancak ilahi birçok hikmete mazhar olup yeşermiştir. Mısır denince akla ilk gelen Hz. Yûsuf kıssasıdır. Edebiyatta sıkça bahsedilen Hz. Mûsâ kıssası da burada geçmektedir. Tur Dağı’nın bulunduğu Sina bölgesi ve Nil Nehri de Mısır’dadır. Mısır tüm kuraklığına rağmen insanlığın kemale erdiği ve insanlığa ait tüm misallerin sergilendiği bir yerdir. Mısır ülkesinde sabırla sonuçlanan her kıssa tüm insanlığa çölde bir vaha ve göz aydınlığı olmuştur. Şair “Mısr-ı belâgat” derken güzel söz söylemenin yani şiir sanatının da tıpkı Mısır gibi zorlu bir yolculuğu olduğunu anımsatmak istemiştir. Ancak tüm güzel ödüller de burada toplanmıştır. Ayrıca söz güzeldir tıpkı Hz. Yûsuf gibi. Belâgat Mısır’ına da “Yûsuf-ı nazm”ın aziz olması kaçınılmazdır. Aynı zamanda şiirde bir imge olarak da kullanılan bu tabir, şiirdeki hayal ve mananın daha kapsamlı bir şekilde ele alınmasını sağlamaktadır. Bu da şiirin etkisini çoğaltmakta, anlamı derinleştirmekte ve kalıcılığını artırmaktadır. Şiir bir yandan geleneğe bağlı kalırken kullanılan kelimelerin niteliği ve bunların işleniş bakımından da geleneğin üstünde orijinal bir bakış yakalamaktadır.

Klasik Türk edebiyatında şairler “Yûsuf-ı şab” terkibini de şiirlerinde kullanarak kendi şairlik mizaçlarını, yaratılışlarını Hz. Yûsuf’a benzetmişlerdir. Güzellik Allah tarafından nasıl Hz. Yûsuf’a verilen bir lütuf ise şairlik yaratılışı da kendilerine sunulan bir lütuftur. Bu terkibi şiirinde kullanan şair, şairlik mizacının güzel olduğunu söylemektedir. Hz. Yûsuf nasıl büyüdükçe zarafette kemale erdiyse şairin şiiri de gittikçe canlanmakta, güzelleşmektedir:

Ṭarâvet bulmada her rûz ‘Âşım Yûsuf-ı şab‘um

Velî bî-çâre hiç maḥsûd-ı ihvân olduğın bilmez (G168/5) (Kurtoğlu, 2018, 247)

Klasik Türk şiirinde “şiir” kelimesiyle oluşturulan terkiplerde şiir yerine zaman zaman “nazm, gazel, beyit, mısra, ma’nâ” gibi kelimeler kullanılabilir. Biz bu çalışmamızda Yûsuf kelimesiyle kurulan

³ Yavuz Bayram, “16. Yüzyıl Divan Şiirinde ‘Şiir, Söz ve Şair’le İlgili Anlam Alanları (Kelimeler ve Terkipler)” adlı makalesinde 16. yüzyıl şairlerinin “şiir” kelimesi yerine zaman zaman “nazm, gazel, beyt, mısra”, satr, sûtür, divân, defter, fesâhat, belâgat, medh, na’t, matla’, nazîre, nâme, san’at, ma’nâ” gibi poetik anlam içeren kelimeleri de kullandıklarını bildirmiştir.

terkiplerden “Yûsuf-ı ma’nâ” terkibine de rastladık. Şiirin vasfını belirten bu tamlama şiirin ve şairinin poetikasını oluşturan unsurlardan biridir:

Ṭūṭ-i cān Mıṣr-ı sırdan açdı per

Yûsuf-ı ma’nâ elinden yir şeker Ms/162 (Yavuz, 2007, 15)⁴

Diğer kullanım ise *Ubeydî Dîvânı*’nda bulunmaktadır. Gönül gubârî hattının yazısını (Yakûb’un) gözüne sürme (olarak) çekerse (Yakûb’un) gözleri mana Yûsuf’unu görecektir. Burada “Yûsuf-ı ma’nâ” terkiibi, sanatsal bir güzelliği de ifade etmektedir. Yalnız sanatsal bir bakış açısına sahip olan, güzel bakan sanatçı, şiirdeki mana Yûsuf’unu idrak edebilecektir. Mananın güzelliğine hâiz olmak için de gözlerdeki tozun gitmesi, perdenin kalkması gereklidir. Aksi takdirde Hz. Yakûb gibi gözleri âmâ bir şekilde yıllarca Hz. Yûsuf’u yani sanatta güzelliği, sözdeki fesâhat ve belâgatı bekleyip duracaktır:

Yûsuf-ı ma’nî görine gözleri Ya’kûb’ına

Dil gubâr-ı haṭ-ı taḥrîrin iderse iktihâl (K3/20) (Arslan, 2013, 218)

Mana kelimesinin: “arûs-ı ma’nâ, bîkr-i ma’nâ, genc-i ma’nâ, şâhid-i ma’nâ” gibi bir şiir terimi olarak kullanımlarıyla da karşılaşmaktayız. Yukarıdaki beyitlerde geçen “Yûsuf-ı ma’nâ” terkiibinin; şiirin güzelliğini, zarafetini, derinliğini çağrıştırmak üzere kullanıldığını söyleyebiliriz. Şiiri meydana getiren kelimeler ve bunların oluşturduğu anlam bütünlüğü tıpkı Hz. Yûsuf gibi güzelliği ile herkesi kendine hayran bırakmakta ve tıpkı onun sır dolu bir hayat yaşadığı Mısır ülkesi gibi gizemli anlamlar içermektedir. Ayrıca mana, Sebki Hindî’nin şiirde önem verdiği özelliklerden biridir. Erkal, 17. yüzyıl şiiri hakkında: Bu dönem Divan şiiri için, şiirde mana her şeydir. Bundan dolayı şairlerin şiir ile ilgili oluşturdukları terkiplere göz attığımız zaman en fazla mana ile ilgili terkip oluşturdukları rahatlıkla görülecektir (Erkal, 2009, 408), demektedir. Yûsuf-ı ma’nâ da bu minvalde oluşan terkiplerden biridir. Şiirdeki mana, dolayısıyla şiir için kullanılır. “Yûsuf-ı nazm” terkiibiyle de en çok bu yüzyılda karşılaşmaktayız.

Şairlerin metinlere yüklediği orijinal anlamların bütün boyutları ile kavranılması; edebiyat binasının temel malzemesi olan kelimelerin bugün sözlüklerde maalesef karşılıklarını bulamadığımız nüanslarının tespiti ve böylelikle klasik edebiyatımızın içindeki psikolojik ve sosyolojik değerlikli arkeolojik damarın ortaya çıkartılması ile mümkündür (Doğan, 2020, 91).

Klasik şairler; çeşitli mazmunlar, ifadeler, söz sanatları, orijinal hayaller ve mana unsurlarıyla şiirlerini oluştururken en güzel şiiri yazmaya çalışmışlardır. Her şair kendi şiirinin güzelliğini farklı terkiplerle dile getirmiştir. Kendi şiirinin güzel, hoş, zarif, nazik olduğunu öne süren şair aynı zamanda şiirin genel manada da güzel olması gerektiğini ima ederek şiir

⁴ Bu beyit Mevlânâ’nın *Mesnevî*’sinin şerhinden meydana gelen ve Mu’înî’nin tercüme ettiği *Mesnevî-i Muradiyye*’de bulunmaktadır. Çalışma alanımız divan türündeki eserler olmasına rağmen bu terkiibin klasik şiire kazandırdığı anlam zenginliği bakımından burada bahsinin faydalı olacağı düşünüldü.

poetikasını beyan etmektedir. Klasik şairlerin şiirlerinde en sık kullandığı sanatlardan biri de teşbihtir. Bu sanat vasıtasıyla şairler şiir sanatlarına dair değerlendirmelerde bulunmuşlardır. “Arûs-ı gâzel, bâğ-ı sühân, dürr-i nazm, gâzel-i gül-feşân, gülzâr-ı suhen, İsâ-yı nazm, mîve-i nazm” bunlardan birkaçıdır.

Topak, 18. yüzyılda yaşayan yedi şairin divanlarından hareketle onların şiir poetikasını incelediği eserinde “Yûsuf-ı nazm” terkininin şiirlerde 16. yüzyılda “güzellik, kıymet” anlamı ifade ettiğini 18. yüzyılda ise “etkililik, güzellik” bağlamında kullanıldığını tespit etmiştir. 17. yüzyılda ise kendi çalışma alanında bu terkibe dair bir ifade bulunmadığını hazırlamış olduğu tabloda belirtmiştir (Topak, 2017, 353). Yaptığımız araştırmalar sonunda 17. yüzyılda “Yûsuf-ı nazm” terkinini divanında kullanan yedi şaire rastladık. 17. yüzyıl şairlerinden olan Şeyhülislam Bâhâyî de yine aynı anlamı veren ve şiirin üslubunu ifade eden “Yûsuf-ı dil-pesend-i eş‘âr” terkinini *Dîvân*’ında kullanmıştır. Terkip en çok bu dönemde şairler tarafından tercih edilmiştir. Burada elbette dönemin meşhur akımı Sebki Hindî’nin şiirde anlam güzelliği ve derinliği arama, alışılmamış benzetmeler kullanma özelliğinin de etkisi vardır.

Geçmiş yahut güncel çalışmalar perspektifinde denilebilir ki; Türk edebiyatının mühim bir damarı olan klasik edebiyatımızın poetikası ve sanat ontolojisi, bu edebiyat geleneğinin bünyesel anlamda en kudretli yanı ve kendisini dünya edebiyat gelenekleri içerisinde birinci sıraya oturtacak ayırıcı bir vasfıdır (Doğan, 2020, 91). Klasik Türk edebiyatı poetikasının her yönüyle aydınlatılması klasik edebiyatımızın kıymetinin anlaşılması bakımından önemlidir. Bu da klasik eserlerde kullanılan dilin her yönüyle tetkikini gerektirmektedir.

1- Klasik Türk Şiirinde “Yûsuf” İsmiyle Kurulan Terkipler

Klasik Türk edebiyatı çerçevesinde şair; duygularını dile getirip şiirini oluştururken ifadesini güçlendirmek ve yüceltmek için tarihî, dinî-tasavvufî şahsiyetlerden, efsanevi kaynaklardan, kıssalardan, menkıbelerden, peygamber mucizelerinden istifade eder. Bunların içinde peygamber kıssaları oldukça geniş bir yer tutar zira klasik şiirde birer motif olarak işlenen bu kıssalar şairlere esin kaynağı olmuştur. Şiirini bu motiflerle süsleyen şair, eserini ulvileştirerek ölümsüz kılmak ister. Hz. Muhammed, Hz. Âdem, Hz. Nûh, Hz. İbrâhîm, Hz. Eyyûb, Hz. Mûsâ, Hz. Dâvûd, Hz. Süleymân, Hz. İsâ, Hz. Yakûb, Hz. Yûsuf; klasik Türk şiirinde en çok adı geçen peygamberlerdendir. Hz. Yûsuf kıssası sadece divanlardaki şiirlerde değil başlı başına bir tür olan mesnevilere de konu olmuştur. Birçok şair Yûsuf u Züleyhâ mesnevisi yazmıştır.

Hz. Yûsuf’un henüz küçük bir çocukken aklı, feraseti ve ahlakıyla babasının büyük sevgisine mazhar olması, bir gece gördüğü olağanüstü rüyayı babasına anlattığını duyan kardeşlerinin onu kıskanıp ondan kurtulmak ve böylece babaları Hz. Yakûb’un daha çok sevgisini kazanmak için bir yolunu bulup onu kuyuya atmaları, yoldan geçen bir kervan tarafından kuyudan çıkarılıp esir pazarına götürülmesi, Mısır azizi tarafından satın alınıp hanımı

Züleyhâ'ya hediye edilmesi, Züleyhâ'nın onu sarayda büyütmesi ve sonrasında onun güzelliğine, iffetine âşık olması, Hz. Yûsuf'un bu aşka karşılık vermemesinden dolayı Züleyhâ'nın ona iftira atıp onu zindana hapsedirmesi gibi daha nice ibret dolu olayın anlatıldığı bu kıssa Kur'ân-ı Kerîm'de de "ahsenü'l-kasas"⁵ olarak geçmektedir.

Divan şairinin şiir için âyet, esrâr-ı İlâhî gibi kutsal kavramları kullanması garipsenmemelidir. Zira divan şairi sevgiliyle ilgili benzetmelerinde de kutsal olay, mekân ve varlıkları sıkça kullanmıştır (Coşkun, 2011, 72). Aşkı şiirine ilmek ilmek dokuyan klasik şair, elbette ki Hz. Yûsuf kıssasını şiirinde işleyecektir. Örneğin Hz. Eyyûb deyince akla gelen onun hastalıklara karşı sabrıdır. Yani Hz. Eyyûb daha çok sabır temalı şiirlere konu olur. Ancak Hz. Yûsuf'un çok yönlü ve girift bir mana derinliği vardır. Babası Hz. Yakûb'un onun hasretine dayanamayıp gözlerinin ağlamaktan kör olması ve kendini bir kulübeye kapatması cihetiyle klasik Türk edebiyatı şairleri sevdiğinden ayrı düşmüş âşığı Hz. Yakûb'a, her daim yolu gözlenen ve beklenen sevgiliyi de Hz. Yûsuf'a benzetmişlerdir. Bu şairlerden biri olan Bosnalı Âsım, Hz. Yûsuf kıssasını şiirlerinde oldukça fazla kullanmış; âşığı ve dolayısıyla kendini garipliği, yalnızlığı, kederli oluşu ve sevgiliden ilgi görmeyişi bakımlarından Hz. Yakûb'a benzetmiştir. Şair, bir beytinde kendini öylesine yalnız hissetmektedir ki ne hüznler evi vardır ne de gül kokulu Yûsuf'tan bir haberi. Yûsuf'undan ayrı düşmüş garip Yâkup (Peygamber) gibidir:

Yâ'kûb-ı garîbem ki ne beytü'l-ḥazenüm var

Ne bir ḥaber-i Yûsuf-ı gül-pîrehenüm var (G47/1) (Kurtoğlu, 2018, 183)

Başka bir şiirinde sevgiliye seslenmekte ve şöyle demektedir: Ey Yûsuf bakışlı (sevgili), lütfedip gel, yüzünü göster. Hüznler kulübesinde efkâr (artık) canıma yetti:

Luṭf idüp gel 'arz-ı dîdâr eyle ey Yûsuf-naẓar

Külbe-i aḥzânda itdi cânuma efkâr kâr (G151/4) (Kurtoğlu, 2018, 238)

Bir başka beyitte ise yine kendisini Hz. Yakûb'a benzeterak duygularını şöyle ifade etmektedir: Hz. Yâkup gibi hüznler evinde (sonsuz kadar) kalsam ne olur? (Öylesine mutsuzum ki) o gül gömleklî Yûsuf'tan (sevgiliden) haberim yok:

Ya'kûb-şîfat beyt-i ḥazen n'ola ḳalsam

Ol Yûsuf-ı gül-pîrehenümden ḥaberüm yok (G227/3) (Kurtoğlu, 2018, 277)

Bunların yanında güzelliği, iffeti, Mısır'a sultan olması yönüyle özellikle kaside türü şiirlerde hükümdarların Hz. Yûsuf'a benzetilerek yüceltilmesi, şairlik istidadı bakımından şairlerin kendilerini Hz. Yûsuf'a

⁵ "Biz sana en güzel kıssayı anlatıyoruz."(Yûsuf/3)

benzeterek diğer şairler arasında haset edildiklerini ima etmeleri, Hz. Yûsuf gibi dillere düşmeleri, şairlerin eserlerini tıpkı Hz. Yûsuf'un çilelerle dolu hayatı gibi çok büyük emek ve çileler sonucu oluşturmaları ve sonunda başarıyı yakalamaları, sır ve hikmetle dolu hayatı, çok büyük imtihanlara dûçâr olması gibi yönlerden klasik şiirin yaygın benzetmeleri arasındadır.

Klasik Türk şiirinde “Yûsuf” ismiyle birçok terkip kullanıldığını görmekteyiz. Divanlarda yaptığımız araştırmalar sonunda bu terkipleri ve bunları kullanan 33 şairi şu şekilde sıraladık:

Hoca Dehhânî, Yûsuf kelimesini *Dîvân*'ındaki iki farklı şiirde de “Yûsuf-ı Ken'ân” (Ersoy ve Ay, 2017, 91,127) şekliyle kullanmıştır. Beyitlerde bu tabir sevgili, sevilen ve yolu gözlenen kişi için kullanılmıştır. Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*'inde (Gölpınarlı, 1957, 135) sadece bir yerde aynı terkipli kullanmıştır. “Yûsuf-ı Ken'ân” terkipli yine burada sevgili için kullanılmıştır. *Yûnus Emre Dîvânı*'nda ise “Yûsuf-ı Ken'ân, Yûsuf-ı Ken'ân-ı aşk (Tatçı, 2021, 206, 228, 143) terkipleri kullanılmıştır. Şair burada “Yûsuf-ı Ken'ân” tabirini Hz. Yûsuf olarak gerçek anlamda kullanmış ancak bu vesileyle mahbûbu ona benzetmiştir. Ahmedî'nin *Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı Ken'ân” tabiri altı yerde geçerken bir yerde de “Yûsuf-ı Mışrı” (Akdoğan, 2022, 8, 20, 100, 462, 553, 566, 621) tabiri geçmektedir. *Nesîmî Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı sâni” terkipli geçmektedir (Yıldız, 2019, 153). *Necâtî Bey Dîvânı*'nda Yûsuf ismiyle kurulan terkipler şunlardır: Yûsuf-ı 'ahd, Yûsuf-ı bâzâr-ı hüsn, Yûsuf-ı gül-çihre, Yûsuf-ı gül-pîrehen, Yûsuf-ı Ken'ân, Yûsuf-ı Mışr-ı melâhat, Yûsuf-ı zamân (Tarlan, 1992, 346, 153, 250, 157, 374, 340, 394). *Avnî Dîvânı*'nda Yûsuf ismi “Yûsuf-i hüsn” ve “Yûsuf-i zemâne” şeklinde terkipli girmiştir (Doğan, 2023, 223, 439). *Adlî Dîvânı*'nda iki farklı terkip kullanılmıştır: “Yûsuf-ı Mışrı” ve “Yûsuf-ı gül-pîrehen” (Bayram, 2018, 92, 140). *Murâdî Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı sâni” şeklinde kullanılmaktadır (Kırkkılıç, 2012, 16). *Piriştineli Mesîhî Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı gül, Yûsuf-ı Mışrı, Yûsuf-ı Mışr-ı cemâl, Yûsuf-ı Ken'ân, Yûsuf-ı hürşîd, Yûsuf-ı cemâl, Yûsuf-ı sâni” olarak geçmektedir (Mengi, 2020, 35, 146, 147, 148, 164, 188, 274, 296). *Kemal-i Ümmî Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı Ken'ân” ve “Şâh-ı Ken'ân” olarak yer almaktadır (Yavuzer, 1997, 580). *Karamanlı Nizâmî Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı sâni, Aḥmed-i Yûsuf-şîfat, nûkhet-i pîrehen-i Yûsuf-ı gül, Yûsuf-ḥüsn, Yûsuf-ı gül pîrehen” terkipleri bulunmaktadır (İpekten, 2020, 56, 61, 76, 226). *Zâtî Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı Sâni, Yûsuf-ı 'İsâ-nefes (Tarlan, 1967, 377, 80,192, 207, 27); *Zâtî Dîvânı (Gazeller Dışındaki Şiirler)* adlı eserde ise “Yûsuf-ı gül, Yûsuf-ı gül-pîrehen, Yûsuf-ı cân, Yûsuf-ı nev-rûz, Yûsuf-ı Sâni, Yûsuf-ı Mışr-ı kelâm, Yûsuf-ı Mışr-ı dil” şeklinde kullanılmaktadır (Kurtoğlu, 2017, 60, 98, 128, 154, 185, 186, 204, 279, 280). *Bâkî Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı sâni, Yûsuf-ı Ken'ân-mişâl, Yûsuf-ı Ken'ân” olarak geçmektedir (Küçük, 2018, 14, 211, 230, 233, 253, 255). *Fûzûlî Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı gül, Yûsuf-ı Ken'ân, Yûsuf-ı güm-geşte” (Kılınç, 2021, 194, 546, 668); *Hayâlî Bey Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı mihr, Yûsuf-ı hüsn, Yûsuf-ı cemâl, Yûsuf-ı Mışr-ı belâgat, Yûsuf-ı Mışr-ı kıdem, Yûsuf-ı Mışr, Yûsuf-ı vaḫt, Yûsuf-ı Ken'ân, Yûsuf-ı Mışrı, Yûsuf-ı Sâni” (Tarlan, 1945, 23, 27, 28, 55, 59, 123, 133, 141, 204, 249, 261, 277, 335, 358, 367, 426); *Bağdatlı Rûhî Dîvânı*'nda da “Yûsuf-ı gül-çehre, Yûsuf-ı sâni, Yûsuf-ı şâhib-cemâl, Yûsuf-ı vaḫt, Yûsuf-ı Ken'ân, Yûsuf-ı Mışr-ı melâhat, Yûsuf-ı Mışr-ı kerem” (Erten,

2018, 209, 215, 253, 285, 330, 333, 342, 393, 432); *Taşlıcalı Yahyâ Bey Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı Mısr-ı melâhat, Yûsuf-ı devr-i zemâne, Yûsuf-ı sâni, Yûsuf-ı Ken'ân, Yûsuf-ı cân, Yûsuf-ı gül-çihre, Yûsuf-ı zamân, Yûsuf-ı gül-pîrehen, Yûsuf-ı dil” (Çavuşoğlu, 2023, 24, 85, 90, 136, 172, 178, 180, 182, 187, 287, 312, 341, 343, 358, 373, 376, 377, 384, 397, 410, 411, 444, 455, 468, 480); *Nev'î-zâde Atâyî Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı Mısr-ı sipihr, Yûsuf-ı Mısr, Yûsuf-ı hürşîd, Yûsuf-ı 'ahd, Yûsuf-ı sâni, Yûsuf-ı Mısr-ı melâhat, Yûsuf-ı zamân, Yûsuf-ı pâkîze-güher, Yûsuf-ı gül-çehre” (Karaköse, 2017, 21, 39, 49, 89, 169, 179, 190, 192, 210, 221, 236, 240, 253, 264,); *Hayretî Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı sine-çâk, Yûsuf-ı gül-çihre, Yûsuf-ı gül-pîrehen, Yûsuf-ı Ken'ân, Yûsuf-ı şânî” (Gök, 2017, 26, 85, 106, 108, 216, 297, 260, 263, 273, 289); *Usûlî Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı Ken'ân” (Kola, 2017, 19); *İshak Çelebi Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı Sineçâk, Yûsuf-ı Ken'ân, Yûsuf-ı sâni, Yûsuf-ı Mısr-ı melâhat, Yûsuf-ı Mısr-ı cemâl” (Keklik, 2014, 28, 104, 162, 187, 200, 209, 277); *Ubeydî Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı ma'nî, Yûsuf-ı Mısr-ı hasen, Yûsuf-ı gül-çihre, Yûsuf-ı Ken'ân, Yûsuf-ı dehr” (Arslan, 2013, 218, 241, 349,390,459); *Nâilî Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı güm-geşte-i emel, Misâl-i Yûsuf-ı gül-pîrehen, hasret-i Yûsuf-ı hüsn, Yûsuf-ı pîrehen, hasret-i Yûsuf-ı cemâl” (Şenödeyici, 2011, 19, 2362, 687, 979,1215, 2032); *Şemseddin Sivâsî Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı dil, Yûsuf-ı cân, Yûsuf-ı güm-şüde” (Süer, 2015, 85, 86 341); *Şeyhülislam Yahyâ Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı sâni, çeh-i Yûsuf-ı Ken'ân, Yûsuf-ı gül-pîrehen” (Kavruk, 2021, 62, 333, 334); *Şeyhülislam Bâhâyî Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı dil-pesend-i eş'âr, Yûsuf-ı dil, Yûsuf-ı zağm, Yûsuf-ı cevr, Yûsuf-ı hüsn” (Uludağ, 1992, 42, 54,101); *Fehîm-i Kadîm Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı İsa-dem-i Musâ-lüknet, Yûsuf-ı güm-geşte, pîrehen-i Yûsuf-ı maqşûd, pîrehen-i Yûsuf-ı gül-berg-âsâ, Yûsuf-ı hüsn, Yûsuf-ı sâni, mâr-ı zülf-i Yûsuf-ı hürşîd-çihre” (Felek, 2007, 19, 59, 60, 156, 211,224, 230,439); *Mezâkî Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı gül-çehre, Yûsuf-ı gül-pîrehen, Yûsuf-ı gül-pîrehen-i rüzgâr, Yûsuf-ı hünîn-ciğer, Yûsuf-ı sâni, Yûsuf-ı kârivân-ı ma'nâ” (Mermer, 1991, 467, 394, 271, 197, 551, 247); *Bosnalı Sâbit Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı gül-pîrehen, Yûsuf-ı sâni, Yûsuf-ı zemân” (Aydın, 2019, 2031); *Bosnalı Âsım Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı zamâne, haber-i Yûsuf-ı gül-pîrehen, Yûsuf-ı şânî, Yûsuf-ı Mısr-ı cemâl, Yûsuf-ı Ya'kûb, Yûsuf-ı gül-gonçe, Yûsuf-ı gül-çihre, Yûsuf-ı tab', Yûsuf-ı güm-geşte, Yûsuf-ı yegâne, Yûsuf-ı Mısr-ı cemâl” (Gülpınar, 2023, 1080, 1081); *Diyarbakırlı Lebîb Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı 'aql, Yûsuf-ı şîrîn-dehen ü sîm-endâm” (Kurtoğlu, 2017, 55, 159); *Nâbî Dîvânı*'nda “Yûsuf-ı çâh-ı devât, Yûsuf-ı esrâr, Yûsuf-ı gül-pîrehen, Yûsuf-ı güm-geşte, Yûsuf-ı hüsn” (Yiğit, 2018, 3235) şekillerinde kullanılmıştır.

Klasik Türk edebiyatında Hz. Yûsuf ismiyle kurulan terkipler ve bunları şiirlerinde kullanan şairler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.⁶

⁶ “Yûsuf” ismiyle kurulan terkipler ve bunları kullanan şairler tabloda alfabetik sıraya göre sıralanmıştır.

Yûsuf-ı nazmam n'ola sevmezse ihvân-ı hasûd

Hüsn-i ta'bîrim beni eyler 'azîz-i kâmrân (K37/32) (Dinçer Arslan, 2017, 254)

Yûsuf-ı nazm tabirini kullanan bir başka şair Rızâyî'dir. Ona göre Hudâ, en faziletli (yer olan) Mısır ülkesine şairin (Rızâyî'nin) zâtını aziz etti ki Hz. Yûsuf gibi güzel şiirine (de) güzel bir talih verse şaşılır mı? Elbette şaşılmaz. Şair burada kendi güzel şiirine Hz. Yûsuf gibi güzel bir talih dilemektedir. Zira onun kadar güzel bir şiire Hz. Yûsuf'un talihi gibi güzel bir talih yakışır:

Yûsuf-ı nazma aceb mi eger ikbâl itse

Mısr-ı efdâla Hudâ zâtını kim itdi azîz (K19/21) (Topçu, 1997, 103)

"Yûsuf-ı nazm" terkiibine en çok 17. yüzyılda rastlamaktayız. Nefî, Vezîr-i Azam Hâfız Ahmed Paşa için yazdığı kasidesindeki fahriye bölümünde kendi şiiri için "Yûsuf-ı nazm" terkiibini kullanmıştır:

Gittikçe güzellenmededir Yûsuf-ı nazmım

Artarsa nola derd-i Züleyhâ-yı zamân (K41/27) (Akkuş, 2018)

Şair, Hz. Yûsuf gibi göz alıcı olan şiirinin gittikçe güzelleşmekte olduğunu söylemektedir. Bu sebeple zamanın Züleyhâ'sının derdi artarsa şaşılmamalıdır. Çocukluğu Züleyhâ'nın yanında geçen ve yine onun yanında tüm kadınların ilk görüşte kendinden geçip fark etmeksizin parmaklarını kesecek güzellikte bir genç hâline gelen Hz. Yûsuf; güzel ahlakı, iffeti ile Züleyhâ'nın aşkına karşılık vermemiştir. Bu durum Züleyhâ'nın aşk derdini katbekat artırmıştır. Nefî, burada kendi şiirini güzel olması yönünden Hz. Yûsuf'a benzetmektedir. Zamanın Züleyhâ'sından kasıt da döneminin ileri gelen şairleridir. Güzelliği ve iffeti dolayısıyla nasıl Züleyhâ'nın Hz. Yûsuf'a olan aşkı ve iştihakı artıyorsa kendi şiirlerinin güzelliği karşısında dönemin ileri gelen şairleri de onun şiirlerine hayran olmaktadır. Şaire göre bu durum şaşılacak bir durum değildir. Çünkü şiirleri bu beğeniyi hak etmektedir.

Nâbî bir şiirinde bu terkibe yer vermiştir. Şair, Hz. Yûsuf gibi güzel şiirinin gönül kuyusundan doğdukça âlemin gözünün açıldığını ve dünyayı Hz. Yûsuf'un gömleğinin kokusunun sardığını ifade etmektedir. Hz. Yûsuf nasıl karanlık kuyuda güzelliği ve yüzünün aydınlığı ile bir ay gibi parlıyorsa şairin şiirleri de diğer şiirler arasında öyle parlak ve dikkat çekicidir. Ayrıca şairin gönlü bir kuyu gibi kör ve karanlıktır, şiirleri ise o gönlü aydınlatmaktadır. Şair burada "âlemin gözü açıldı" ve "gömlek kokusu" derken de Hz. Yakûb'un kör olan gözlerinin Yûsuf'un gömleğiyle açılmasına telmih yapmaktadır. Hz. Yûsuf'un varlığı tüm cihana güzellik ve iyilik vermektedir. Asıl adı Yûsuf olan şair, kendi şahsını ve sanatını da bu terkiibi kullanarak yüceltmıştır:

Çeh-i dilden tûlû' itdükçe Nâbî Yûsuf-ı nazmum

Açıldı çeşm-i 'âlem dehri bûy-ı pîrehan tûtdı (G875/7) (Bilkan, 1993, 1008)

Neşâtî Hz. Peygamber için yazdığı na't türündeki 3. kasidesinde "Yûsuf-ı nazm" terkibine yer vermiştir. Şair, şiirini Mısır ülkesinin Yûsuf'una benzetmektedir. Hz. Peygamber'den divit kuyusuna efsun yapmasını ve Hz. Yûsuf gibi güzel şiirlerinin (kuyudan/divitten) dışarı çıkarılmasını istemektedir:

Gel çâh-ı devâta eyle efsûn

Kıl Yûsuf-ı MıŖ-ı nazmı bîrûn (K3/12) (Kaplan, 2019, 36)

Hâletî "Yûsuf-ı nazm" terkihini üç farklı şiirde kullanmıştır. Şair, aşağıdaki beyitte kendi şiirini Ali Şir Nevâî'nin şiiriyle karşılaştırmakta ve kendi şiirini üstün tutmaktadır. Ona göre Ali Şir Nevâî'nin şiirlerinin çizgisi Tatar miski (de) olsa onun cihanı fetheden (güzelliğiyle dillere destan olan) Hz. Yûsuf gibi güzel şiirleri ile boy ölçüşemez. Şair burada kendi şiirini Hz. Yûsuf'a benzetirken "müŖk-i Tâtârî" ve "hat-ı Ŗî-r-i Nevâyî" terkipleriyle Nevâyî'nin şiirine de bir güzellik payı vermiş ve onun şiirlerini güzel bir kadına benzetmiştir. Zira Tatar miski eski edebiyatımızda renginin koyuluğu ve güzel kokusu yönünden sevgilinin saçlarını anımsatır. "Hat-ı Ŗî-r-i Nevâyî" terkipleriyle de onun şiirlerini yine güzel bir kadın yüzüne benzetmiştir. Ancak bu güzellikler onun Hz. Yûsuf'a benzeyen güzel şiirleriyle asla yarışamaz:

Anunla vezn olunmaz Yûsuf-ı nazm-ı cihân-gîrûm

Haç-ı Ŗî-r-i Nevâyî olsa farzâ müŖk-i Tâtârî (K9/26) (Kaya, 2017, 102)

Hâletî bir başka şiirinde onun Hz. Yûsuf gibi güzel şiirini görenlerin "Ey Hâletî bu ifadenin güzelliği (de) nedir (böyle)?" diyerek hayranlıklarını dile getirdiklerini ifade etmektedir:

Görenler Yûsuf-ı nazmun didiler

Nedür ey Hâletî bu Ėüsn-i ta'bir (G165/7) (Kaya, 2017, 293)

Hâletî bir şiirinde de "Hz. Yûsuf gibi güzel şiirim bozulsa ne olur? Onun pahasını feleğin yaşlı kadını (yaşlı bir kadına benzeyen felek) biçti." demektedir. Şair burada Züleyhâ'nın yaşlanıp güzelliğini kaybettiği dönemlerde bile Hz. Yûsuf'un aşkıyla yanıp tutuştuğu ve gelene geçene onu sorduğu zamanlara telmih yaparak dünyayı Züleyhâ'nın bu hâline benzetmektedir. Yaşlı ve aciz dünya nasıl olsa onun şiirlerinin güzelliğine bir kere değer biçmiştir. Şiirlerinin paha biçilmezliğı tescillenmiştir. Artık şiirleri bozulsa da bir Ŗey ifade etmemektedir:

Bozulsa n'ola Hâletiyâ Yûsuf-ı nazmum

Anun zen-i fertût-ı felek kesdi bahâsın (G597/7) (Kaya, 2017, 464)

Mezâkî bir şiirinde bu terkihi kullanmıştır. Şair, Hz. Yûsuf gibi güzel şiirlere sahip olduğunun görülmesini istemektedir. Hz. Yûsuf esir pazarında açık artırmaya çıkarılınca Mısır Azizi tarafından satın alınmıştı. Mezâkî de kendi şiirlerinin onun gibi görücüye çıkınca birçok kişi tarafından talep edileceğini, alıcısının çok olacağını dile getirmektedir. Aksi takdirde gül yüzlü

Yûsuf'ların pazarı çekişmeli olur diyerek kendi şiirlerinin çok kıymetli olduğunu anlatmaktadır:

Mâlik-i Yûsuf-ı nazm olduğumu gör yoḥsa

Germ olur şâhid-i gül-çehrelerüñ bāzârı (K18/86) (Mermer, 1991, 240)

Cevrî şiirlerinde bir kez bu terkibi kullanmıştır. Mana güzelliğine sahip olması bakımından kendi şiirlerini “Yûsuf-ı nazm” olarak tanımlamış ve Hz. Yûsuf ile kendi şiiri arasında bağ kurmuştur:

Yûsuf-ı nazmuma olmazsa n'ola misl ü nazîr

Cevher-i ḥüsn-i ma'ânîdür ana aşl u nijād (K18/41) (Aydın, 2010, 30)

Bosnalı Âsım, “Yûsuf-ı nazm” terkiğini dört farklı şiirde kullanmıştır. Bosna Valisi olan Halil Paşa için yazılan kasidede şair, kendi şiirini övdüğü fahriye bölümünde Hz. Yûsuf kıssasına telmih yapmaktadır. Bosnalı Âsım, Hz. Yûsuf gibi güzel şiiri tıpkı Hz. Yûsuf gibi açık artırmalı olarak satışa çıkarılsaydı Mısır halkının onu elde etmek için aziz canlarını feda edeceğini dile getirmektedir:

Virürdi cân-ı 'azîzi bahâ ahâli-i Mışr

Eger bu Yûsuf-ı nazmum olınsa anda mezād (K8/52) (Kurtoğlu, 2018, 94)

Şair, bir başka Bosna Valisi Mehmed Paşa için yazdığı kasidede yine Yûsuf-ı nazm tabirini kullanmaktadır. Kötülüğünü söyleyenleri Mısır ülkesi gibi geniş olan şiir sahası içinde Hz. Yûsuf gibi güzel şiiriyle arındırmak istemektedir. Şairin şiiri güzellikte Hz. Yûsuf gibiyse ait olduğu şiir sahası da Mısır ülkesi olacaktır. Hz. Yûsuf nasıl belalardan kurtulup o ülkeye sultan olduysa şairin şiirleri de güzelliği ile olumsuzlukları yok edip baş tacı olacaktır:

Ne 'aceb Yûsuf-ı nazmum ile tebḥîr itsem

Mışr-ı nazm içre degül müttehim-i töhmet-i zem (K10/26) (Kurtoğlu, 2018, 101)

Şair, Bosna Valisi Halil Paşa için yazdığı bir başka kasidede ise yakın dostlarının dünyayı fetheden, güzelliğiyle dünyaya nam salan Hz. Yûsuf gibi şiirinin güzel söz söyleme Mısır'ında sonunda aziz olduğunu bildiklerini dile getirmektedir. Kardeşleri tarafından kuyuya atılan Yûsuf Peygamber'in sonunda Mısır'a sultan olmasını ve kardeşlerinin kendisine muhtaç duruma düşmesini hatırlatarak kendi şiirinin dönemin diğer şairleri tarafından beğenilip takdir gördüğünü ifade etmektedir:

Bildiler Mışr-ı belâgatda 'azîz olduğımı

Yûsuf-ı nazm-ı cihân-gîrimi âḥîr iḥvân (K17/52) (Kurtoğlu, 2018, 133)

Bosnalı Âsım bir gazelinde de Hz. Yûsuf gibi güzel şiirinin güzelliğini arz etse, sergilese dostlarının taptıkları fikir putunun utanacağını söylemektedir:

‘Arz-ı hüsn itse benüm Yûsuf-ı nazmum ‘Ăşım

Her büt-i fikret-i yârân hicâb-âver olur (G105/5) (Kurtoğlu, 2018, 214)

17. yüzyıl şairlerinden olan Şeyhülislam Bahâyî, *Dîvân*’ında Sultan IV. Murat için yazdığı 238 beyitlik mesnevisinin 65. beytinde “Yûsuf-ı dil-pesend-i eş‘âr” terkiibini kullanır. Şair burada şiirlerini güzellikte Hz. Yûsuf’a benzetmektedir. Şiirlerin gönül okşayan Yûsuf’una bazen özenle, emek vererek elbise (gömlek) diktiğini söyleyen şair aslında şiirleri beğenen kişilerin çok olduğunu söylemektedir. Burada Züleyhâ’nın Hz. Yûsuf’a meyli, Hz. Yûsuf’un ise ona karşılık vermeyince gömleğinin yırtılması olayına telmihte bulunulmuştur. Asıl vurgulanan ise şiirlerin şekil, üslup ve mana güzelliğidir:

Gâh ederdüm kabâ-yı pür-kâre

Yûsuf-ı dil-pesend-i eş‘ara (Ms2/65) (Uludağ, 1992, 42)

Görüldüğü üzere “Yûsuf-ı nazm” tabiri şiirin güzelliğini, parlaklığını, göz alıcılığını ifade ederken aynı zamanda eşsiz oluşunu, iyi ve kaliteli şiirin vasıflarını ifade etmektedir.

18. yüzyıl şairlerinden Münif, bir şiirinde bu terkiibi kullanmıştır. Şair burada Hz. Yûsuf gibi güzel şiirinin yüzünün güzelliğiyle zamanın Züleyhâ’sının aşkının gittikçe artmakta olduğunu söylemektedir:

Şevk-i cemâl-i Yûsuf-ı nazmumla dem-be-dem

Oldı füzûn aşk-ı Züleyhâ-yı rüzgâr (K3/59) (Felek, 2000, 10)

Şeyh Gâlib bir gazelinde Yûsuf-ı nazm tabirini kullanmasa da aynı anlamı verecek olan “Yûsuf-ı Mısr-ı eş‘âr” terkiibini kullanmaktadır. Şair burada şiirlerini Hz. Yûsuf’a benzetmektedir. Nasıl Hz. Yûsuf kardeşleriyle gönderdiği gömleği ile babasının ağlamaktan görmez olan gözlerinin açılmasına vesile olduysa Gâlib’in şiirleri de kan saçan gözün cevherine, gam derdine şifa olacaktır. Burada şiirin güzelliğinin yanı sıra derde deva oluşunu ve tesirini görmekteyiz:

Çeşm-i Ya’küb-ı gama Yûsuf-ı Mısr-ı eş‘âr

Gevher-i dîde-i hünbârla mevzûn gibidir (G72/3) (Okçu, 2014, 245)

“Yûsuf-ı nazm” terkiibi ile manada buna yakın terkipleri şiirlerinde kullanan şairler ve yaşadığı yüzyıllar aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

	15.Yüzyıl	16.Yüzyıl	17.Yüzyıl	18.Yüzyıl
söz Yûsufu	Necâtî Bey	--	--	--
Yûsuf-ı dil-pesend-i eş‘âr	--	--	Şeyhülislam Bâhâyî	--

Yûsuf-ı ma'nâ	--	Ubeydî	--	--
Yûsuf-ı Mısr-ı eş'âr	--	--	--	Şeyh Gâlib
Yûsuf-ı Mısr-ı kelâm	--	Zâtî	--	--
Yûsuf-ı nazm	--	Nevî, Rızâyî	Nefî, Nâbî, Neşâtî, Hâletî, Mezâkî, Cevrî, Bosnalı Âsım	Münif

Şiirin güzelliğini anlatan “söz Yûsufu” tamlamasına 15. yüzyılda Necâtî Bey’de rastlıyoruz. 16. yüzyıl şairlerinden Zâtî, “Yûsuf-ı Mısr-ı kelâm” terkiğini, Ubeydî ise “Yûsuf-ı ma'nâ” terkiğini kullanmaktadır. “Yûsuf-ı nazm” terkiğini ilk olarak 16. yüzyılda Nevî ve Rızâyî’de görüyoruz. 17. yüzyılda ise bu sayı oldukça artmaktadır. Bu dönemde Nefî, Nâbî, Neşâtî, Hâletî, Mezâkî, Cevrî, Bosnalı Âsım bu terkiği kullanmaktadır. Yine bu dönem şairlerinden Şeyhülislam Bâhâyî, güzel şiir için kullanılan “Yûsuf-ı dil-pesend-i eş'âr” terkiğini kullanmaktadır. 18. yüzyılda ise Münif “Yûsuf-ı nazm” terkiğine şiirinde yer veriyor. Bu dönemin ünlü şairi Şeyh Gâlib’de de güzel ve etkili şiiri anlatan “Yûsuf-ı Mısr-ı eş'âr” terkiğine rastlamaktayız.

Dikkatimizi çeken diğer husus da bu ve benzeri terkipleri kullanan şairlerin çoğunlukla Sebki-Hindî üslubuna dahil olmalarıdır. Rızâyî, Bahâyî, Nefî, Neşâtî, Hâletî, Mezâkî, Cevrî, Bosnalı Âsım, Şeyh Gâlib ve kısmen Münif ve Nâbî de şiirlerinde Sebki-Hindî akımının izlerini barındırırlar. Bu akıma mensup sanatçıların bir özelliği de dilde yeni tabirler icat etmeleridir. Bu tabirler çoğunlukla teşbih üzerine kuruludur ve genellikle alışılmamış bağdaştırmalardan oluşur. Yûsuf-ı nazm terkiği “şiirin Yûsuf'u” veya başka bir ifadeyle “Yûsuf gibi güzel şiir” manasıyla kuruluş olarak alışılmış bir bağdaştırma özelliği taşımamaktadır. Bu da Yûsuf-ı nazm terkiğinin Sebki-Hindî akımıyla ilintili olabileceği fikrini akla getirmektedir.

İslâmî düşünceye göre belâgatın zirvesi ilâhî kelâmdır. Şair, sözünü i'câza yaklaştırabildiği oranda beliğdir (Tanyıldız, 2007, 206). Dinî-tasavvufî kavramları bir yücelik göstergesi olarak eserinde kullanan şair eserini de ulvî bir kisveye büründürmüş olur. “Yûsuf-ı nazm” tabirini eserinde kullanan şair, seçtiği kelimeleri bir terkiğ hâline getirerek ona sanatlı bir ifade katmıştır. Bilim dalı olarak şiire bakan yönüyle belâgat; dağınık hayâl ve ilhamları şiirsel ifadeye büründürerek söyleyiş mükemmelliğini yakalamak için vardır (Tanyıldız, 2007, 206). Örneklerden de görüldüğü üzere “Yûsuf-ı nazm” terkiği daha çok şiirin güzelliğini, kıymetini, doğru ve erdemli oluşunu anlatmaktadır. Bu tabiri eserlerinde kullanan şairler sanatının etkili ve eşsiz olduğunu ileri sürmektedir. Nasıl Hz. Yûsuf kötü niyetli ve babasının ona olan sevgisini kıskanan kardeşleri arasına bir ay gibi doğduysa şairin eseri de diğer

sanatçıların şiirleri içinde öyle parlamakta ve şaire göre her şeye rağmen hak ettiği yeri bulmaktadır.

Sonuç

Klasik Türk edebiyatı, şiir dili yönüyle yüksek bir estetik anlayışa sahiptir. Bu dönemde şiir; ses, kelime ve mana ile bir bütünlük arz eder. İfadesinin mükemmelliği ve barındırdığı düşüncelerin yoğunluğu; okuyucuda zihinsel bir çaba ve belli bir seviye gerektirmektedir. Klasik edebiyat ürünlerinin incelenmesi, anlamlandırma çalışmaları ve poetikasının ortaya konması bu eserlerin geniş kitlelere ulaşması bakımından önemlidir. Klasik Türk şiirinin poetikasını belirleyebilmek için şairlerin eserlerinde şiir ile ilgili kullandıkları ifadeleri, kavramları, terkipleri tespit etmek ve bunları bağlamda nasıl kullandıklarını kavramak, ortaya koymak gerekir. Klasik Türk şairi kendini her yönden yetiştirmiş, geçmiş devirlerin ve içinde yaşadığı dönemin ünlü şairlerini okumuş, belirli bir şiir kültürüne ulaşmış şairdir. Bu sanatçılar, geleneğin bir icabı olarak önceki kuşakların şiir kültürünü kendi eserinde muhteva ve üslup olarak barındırırken bir yandan da yeniliğe kapısını açık tutmuş, orijinal ifadeleri de kullanmaktan geri durmamıştır.

Kelimelerin kimi kelimelerle anlamca bağları ve zihinsel çağrışımları vardır. Klasik Türk şiirinde bazı şairler tarafından kullanılan “Yûsuf-ı nazm” terkinin yaptığımız araştırmalar sonunda güzel şiirin bir ifadesi olarak kullanıldığını gördük. Bu terkip, klasik şiirin muhtevasında zaten mevcut olan lafızların şairin hüneri, hayal gücü ve ilhamıyla işlenmesi sonucu oluşturulmuştur. Ayrıca bu sanatçılar; “şiirin Yûsuf’u”, başka bir ifadeyle “Hz. Yûsuf gibi güzel şiir” manasındaki bu terkipte şiir sanatı ile Hz. Yûsuf arasında anlam bağı kurarak kendi şiirlerinin şiir ahlakına ve şiir sanatının ilkelerine, inceliklerine uygun olduğunu ifade etmekte ve böylece şiirde manayı da ön plana çıkarmaktadırlar. Zira Hz. Yûsuf’un bir peygamber olarak şahsında taşıdığı en önemli vasıfların başında hem fiziksel güzellik hem de güzel ahlak gelmektedir. Bu terkibi kullanan şairlerin şiirlerinde öne çıkardıkları bir diğer husus sabır temasıdır. Hz Yûsuf karşılaştığı tüm zorlukları sabırla atlatmış ve sabrının sonunda kendisine verilen ilahi lütuf sayesinde Mısır’a sultan olmuştur. Klasik şair de şiirlerini etrafında ona haset eden onca şaire rağmen sabırla oluşturmakta, engelleri sabırla aşmakta ve sonunda en güzel şiiri yazmaktadır. Ayrıca “Yûsuf-ı nazm” terkipleriyle şiire ilahi bir hüviyyet de yüklenmek istenmiştir. Güzel şiir de ulvi bir yapıya sahip olup Allah vergisidir. Bu da şiirin güzellikte eşsiz ve manada kusursuzluğunu göstermektedir. Sonuç olarak elde ettiğimiz bulgular, klasik Türk edebiyatı şairinin teşbih yoluyla oluşturduğu “Yûsuf-ı nazm” terkipleriyle klasik şiirin poetikası hakkında fikir beyan ettiğini ve bu terkinin güzel şiirin bir yansıması olarak kullanıldığını göstermektedir.

Kaynakça

Akdoğan, Yaşar. *Ahmedî Dîvânı*. E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2022. Erişim 08.12.2023. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78357/ahmedi-divani.html>

- Akkuş, Metin. *Nefî Dîvânı*. E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, 2018. Erişim 27.11.2023. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-206118/nefi-divani.html>
- Aristoteles. *Poetika*. çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, VII. Bölüm, 1987.
- Arslan, Ömer. *Ubeydî Dîvânı (Metin ve İnceleme)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2013.
- Aydın, Gamze. *Bosnalı Sâbit Dîvânı'nın Bağlamlı Dizini ve İşlevsel Sözlüğü*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2019.
- Aydın, Haluk. *Cevrî Divanı'nın Tahlili*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2010.
- Bayram, Yavuz. *Adlî Dîvânı (Dîvân-ı Sultân Bâyezîd-i Sâni)*. E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, 2018. Erişim 08.12.2023. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-215522/adli-divani.html>
- Bilgegil, M. Kaya. *Cehennem Meyvası*. İstanbul: Salkımsöğüt Yayınları, 2018.
- Bilkan, Ali Fuat. *Nâbî'nin Türkçe Divanı (Karşılaştırmalı Metin)*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1993.
- Bozkurt, Nejat. *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1992.
- Coşkun, Menderes. "Klasik Türk Şairinin Poetikası Üzerine". *bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi* (2011), 57-80.
- Çavuş, Mehmet Fatih. *15. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Poetikası*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2019.
- Çavuşoğlu, Mehmed. *Yahyâ Bey (Taşlıcalı) Dîvân*. E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, 2023. Erişim 28.12.2023. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-356059/taslicali-yahya-bey-divani.html>
- Çavuşoğlu, Mehmed – Tanyeri, M. Ali. *Hayretî Dîvân*. E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, 2023. Erişim 20.12.2023. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-356054/hayreti-divani.html>
- Çolak, Şeyma. "Klasik Türk Edebiyatında Güzelliğin Sembol İsmi Olarak "Hz. Yûsuf". *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* (2020), 1-12.
- Diñer Arslan, Sedanur. *Nevî Divanı Sözlüğü (Bağlamsal Dizin ve İşlevsel Sözlük)*. Ardahan: Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2017.

- Doğan, Muhammet Nur. “Lafız-Mana İlişkisi Bağlamında Klasik Türk Şiirinin Poetikası”. *Dîvân Toplantıları-I, Mazmûndan Poetikaya*. ed. M. Esat Harmancı vd. 89-9. Kocaeli: İKSAD Global Yayıncılık, 2020.
- Doğan, Muhammet Nur. *Fâtih Dîvânı Şerhi*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Yayınları, 2023.
- Erkal, Abdulkadir. *17. Yüzyıl Divan Şiiri Poetikası*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, 2009.
- Ersoy, Ersen - Ay, Ümran. *Hoca Dehhânî Divanı*. ed. Nihat Öztoprak 67-132. Ankara: Türk-İslâm Bilim Kültür Mirası Dizisi: VII, 2017.
- Erten, Saniye Rukiye. *Kayseri Raşit Efendi Eski Eserler Kütüphanesi'ndeki Bağdatlı Rûhî Dîvânı Nüshası (Metin-İnceleme)*. Yozgat: Yozgat Bozok Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2018.
- Felek, Özgen. *Antakyalı Münîf Divanı Tahlili*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2000.
- Felek, Özgen. *Fehîm-i Kadîm Dîvânı'nın Tahlili*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2007.
- Gök, Selim. *Hayretî Divanı Sözlüğü (Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük)*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2017.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. *Mevlânâ Celâleddin, Dîvân-ı Kebîr I*. İstanbul: Remzi Kitabevi, Ankara Caddesi, Yükselen Matbaası, 1957.
- Gülpınar, Hatice. *Bosnalı Âsım Dîvânı'nın Bağlamlı Dizini ve İşlevsel Sözlüğü*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2023.
- İpekten, Haluk. *Karamanlı Nîzâmî, Dîvân*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2020.
- Kaplan, Mahmut. *Neşâtî, Dîvân*. E-kitap: Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2019. Erişim 21.12.2023. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78354/divanlar.html>
- Kaplan, Mehmet. *Şiir Tahlilleri I “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Kadar”*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.
- Karaköse, Saadet. *Nev’î-zâde Atâyî Dîvânı*. E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, 2017. Erişim 22.12.2023. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194357/nevi-zade-atayi-divani.html>

- Kavruk, Hasan. *Şeyhülislam Yahyâ Dîvânı*. E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2021. Erişim 10.01.2024. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10655,seyhulislamyahyadivani.html>
- Kaya, Bayram Ali. *Azmizâde Hâletî Dîvânı*. E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2017. Erişim 22.12.2023. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196456/azmizade-haleti-divani.html>
- Keklik, Murat. *Üsküplü İshak Çelebi Divanı*. Bişkek: Kırgızistan- Türkiye Manas Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkoloji Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2014.
- Kılıç, Filiz. *Divan Edebiyatında Politika Denemeleri: Tezkire Önsözleri, Klâsik Türk Edebiyatının Peşinden*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2013.
- Kılıç, Filiz. *Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi Tezkirelerinden Hareketle XVI. yy. Tezkirelerinde Bazı Üslûp Özellikleri, Klâsik Türk Edebiyatının Peşinden*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2013.
- Kılınç, Abdülhakim. *Fûzûlî Dîvânı*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2021.
- Kırkkılıç, H. Ahmet. *Murâdî Dîvânı Sultan Üçüncü Murat*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları: VI, 2012.
- Kola, Fatma. *Usûlî Dîvânı Tahlîli*. Giresun: Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2017.
- Kurtoğlu, Orhan. *Diyarbakırlı Lebîb Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük)*. E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2017. Erişim 23.12.2023. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194358/diyarbakirli-lebib-divani.html>
- Kurtoğlu, Orhan. *Zâtî Dîvânı (Gazaller Dışındaki Şiirler)*. E-Kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2017. Erişim 24.12.2023. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194358/diyarbakirli-lebib-divani.html>
- Kurtoğlu, Orhan. *Bosnalı Âsım Dîvânı*. E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2018. Erişim 25.12.2023. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-208667/bosnali-asim-divani.html>
- Küçük, Sabahattin. *Bâkî Dîvânı*. E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2018. Erişim 27.12.2023. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78361/baki-divani.html>
- Mengi, Mine. *Mesîhî Dîvânı*. E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2020. Erişim 29.12.2023. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-272452/mesihi-divani.html>
- Mermer, Ahmet. *Mezâkî Hayatı, Edebî Kişilği ve Divanı'nın Tenkidli Metni*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 87, Dîvânlar Dizisi: 3, 1991.

- Okçu, Naci. *Şeyh Gâlib Dîvânı*. E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, 2014. Erişim 08.01.2024. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78404/seyh-galib-divani.html>
- Okuyucu, Cihan. *Divan Edebiyatı Estetiği*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2013.
- Solmaz, Süleyman. *Onaltıncı Yüzyıl Tezkirelerinde Şâirin Dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2012.
- Süer, Fatih Ramazan. *Şemseddîn Sivâsî Dîvânı (İnceleme-Metin)*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, Türk-İslâm Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, 2015.
- Şenödeyici, Özer. *Naili Divanı Sözlüğü [Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük]*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, 2011.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergah Yayınları, 1977.
- Tanyıldız, Ahmet. “Kelimenin Fesâhati ve Fasîh Dîvânı Örneği”. *I. Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu (Prof. Dr. Tunca Kortantamer Anısına)*. 206-217. Kayseri: 2009.
- Tarlan, Ali Nihat. *Hayâlî Bey Dîvânı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1945.
- Tarlan, Ali Nihat. *Edebiyat Meseleleri*. İstanbul: Ötüken Yay, 1981.
- Tarlan, Ali Nihat. *Makalelerinden Seçmeler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1990.
- Tarlan, Ali Nihat. *Necâtî Beg Dîvânı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1992.
- Tarlan, Ali Nihat. *Zâtî Dîvânı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon) Gazeller Kısmı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1967.
- Taşdelen, İshak. *Peygamber Kıssalarının Klasik Türk Şiirine Yansımaları*. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2008.
- Tatçı, Mustafa. *Yûnus Emre, Dîvân -Seçmeler-*. Ankara: DİB Yayınları, 2021.
- Tolasa, Harun. “Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri”. *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 1* (1982), 199-230.
- Topak, Zafer. *18. Yüzyıl Divan Şiiri Poetikası (Arpaemînzâde Sâmî, Edirneli Kâmî, Esrâr Dede, Nedîm, Seyyîd Vehbî, Şeyh Gâlib, Vâhîd Mahtumî)*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, 2017.

- Topçu, Mümin. *Dîvân-ı Rizâyî (Tenkitli Metin)*. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1997.
- Uludağ, Erdoğan. *Şeyhülislam Bâhâyî Divanı (İnceleme- Karşılaştırmalı Metin)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1992.
- Tunalı, İsmail. *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989.
- Üzgör, Tahir. *Türkçe Dîvân Dîbâceleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Üzgör, Tahir. "Dîbâce". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. IX, 1994, 277-278.
- Yavuz, Kemal. *Mu'înî - Mesnevî-i Murâdiyye*. E-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2007. Erişim 08.01.2024. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78437/muini---mesnevi-i-muradiyye.html>
- Yavuzer, Hayati. *Kemâl Ümmî Dîvânı, İnceleme- Metin*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmış Doktora Tezi, 1997.
- Yıldız, Alim - Yıldırım, Yusuf. *Nesîmî Kitabı*. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Rektörlük Matbaası, 2019.
- Yiğit, Ahmet Selman. *Nâbî Divanı Sözlüğü (Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük)*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2018.



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024

Dr. Hayrettin YİĞİT

Milli Eğitim Bakanlığı
ograsyyigit@gmail.com
Ankara/TÜRKİYE

ORCID

**KİTÂB-I GÜZÎDE'NİN VİYANA
NÜSHASI ÜZERİNE BİR
İNCELEME**

A STUDY ON THE VIENNA COPY OF
“KİTÂB-I GÜZÎDE”

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 30.12.2023
Kabul Tarihi / Accepted Date: 10.06.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Yiğit, Hayrettin. “Kitâb-ı Güzîde'nin Viyana Nüshası Üzerine Bir İnceleme”. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*10/21 (Güz 2024), 185-204.

Yiğit, Hayrettin. “A Study on the Vienna Copy of Kitâb-ı Güzîde”. *Hikmet-Journal of Academic Literature*10/21 (Fall 2024), 185-204.



10.28981/hikmet.1412119

Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.



Dr. Hayrettin YİĞİT

KİTÂB-I GÜZİDE'NİN VİYANA NÜSHASI ÜZERİNE BİR İNCELEME

A STUDY ON THE VIENNA COPY OF "KİTÂB-I GÜZİDE"

ÖZ

Kitâb-ı Güzide, Ebu Nasr bin Tahir bin Muhammed es-Sarahşi tarafından kaleme alınmış daha sonra Mehmed bin Bâli tarafından XIV. yüzyılda Anadolu Türkçesine aktarılmış dinî ve ahlaki konularda bilgi veren ilmihâl kitabıdır. Eser, bilim âleminde Güzide, Güzide Kitabı, Kitâb-ı Güzide, Akâid-i İslam adlarıyla tanınmaktadır. Henüz asıl nüshası ortaya çıkmayan eserin Türkiye ve Avrupa'daki kütüphanelerde birçok nüshası bulunmaktadır.

Bu çalışmada "Kitâb-ı Güzide" adlı eserin, Viyana nüshası incelenmiştir. Nüsha, daha önce Berlin yazmalar kataloğunu hazırlamış olan W. Pertsch tarafından Berlin, Upsala, Münih nüshalarıyla birlikte tanıtılmıştır. Viyana Kütüphanesinin Arapça, Farsça ve Türkçe el yazması kataloğunun 298. sayfasının 1866. sırasında yer alan eser "Güzide-i Âşikân" başlığıyla verilmiştir. Nüsha, 131 varak, 11 satırdan oluşmuş ve hareketli-nesih türünde yazılmıştır. Eserin tanıtımı yapıldıktan sonra metnin dil ve içerik özellikleri yayımlanmış olan Konya nüshasıyla karşılaştırmalı olarak açıklanmıştır. Ayrıca karışık dilli eserler için kullanılan "olga-bolga" teriminin nüshalardaki kullanımı, eserin diğer nüshalarda kullanılan başlıkları ve bugüne kadar bilinen ve yeni tespit edilen nüshalar hakkında bilgi verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Eski Anadolu Türkçesi, Akâid-i İslam, Kitâb-ı Güzide, Viyana.

ABSTRACT

Kitâb-ı Güzide is a catechism book which provides information on religious and moral issues and it was written by Ebu Nasr bin Tahir bin Muhammed es-Sarahşi and later it was translated into Anatolian Turkish by Mehmed bin Bali in 14th century. The work is known in the scientific world as Güzide, Güzide kitap, Kitâb-ı Güzide, Akâid-i İslam. There are many copies of the work, the original copy of which has not yet been revealed, in the libraries in Turkey and Europe.

In this study, the Vienna copy of "Kitâb-ı Güzide" was examined. The copy was introduced by W. Pertsch, who had previously prepared the Berlin manuscripts catalogue, together with Berlin, Upsala and Munich copies. The text is given under the title of "Güzide-i Âşikân", which is on page 298, row 1866, catalog of the Arabic, Persian and Turkish manuscript catalog of the Vienna library. The copy consists of 131 leaves and 11 lines and is written in the "salam an nash with vowels type. After the introduction of the work, the language and content features of the text are explained in comparison with the published Konya copy. In addition, information is given about the use of the term "olga-bolga", which is used for mixed language works both, in the copies and the titles of the work used in other copies, also the copies which are known to today and the copies which are newly identified.

Keywords: Old Anatolian Turkish, Akâid-i İslam, Kitâb-ı Güzide, Vienna.

Giriş

Türkler, anayurtları Orta Asya'dan çeşitli dönemlerde göç ederek geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. 1071 Malazgirt Savaşı'ndan sonra özellikle Oğuzlar, XIII. yüzyıla kadar Batı Türkistan'dan Horasan'a ve Anadolu'ya yoğun göçler gerçekleştirmiştir. Bu göçler sonucunda Türk milleti, Horasan'da Büyük Selçuklu Devletini; Anadolu'da Anadolu Selçuklu Devletini kurmuştur. Anadolu'da bağımsız bir devlet yapısına kavuşan Oğuz Türkleri bunun doğal bir sonucu olarak kısa zamanda Oğuz Türkçesine dayalı bir yazı dili oluşturmuştur (Korkmaz, 2013, 81). Oğuz Türkçesine dayalı yazı dilinin oluşumu sırasında verilen telif ve tercüme eserlerde hem Doğu Türkçesinin hem de Batı Türkçesinin yazı özellikleri bir arada görülmüştür. Farklı lehçe özelliklerine yer veren bu metinler “olga-bolga” olarak da adlandırılan karışık dilli eserler olarak adlandırılmıştır (Ercilasun, 2004, 442). “Olga-bolga” terimi, Manisa Kütüphanesinin 6886 numarada kayıtlı 863 (1458) yılında istinsah edilmiş olan Akâid-i İslâm (Kitâb-ı Güzide) adlı eserin mukaddimesinde geçmesinden dolayı karışık dilli eserler için kullanılmıştır (Arat, 1960, 231).

Kitâb-ı Güzide adlı eser, 14. yüzyılda Oğuz Türkçesinin dil hususiyetlerini gösteren bir metindir. Metni Oğuz Türkçesine aktaran Muhammed Bin Bâli “...terkibi muhallel ve muhabbetü olğa bolğa ‘ibâretince yazmışlar diledüm kim bu şerif ve laîf nüshanuñ lütfi ve şerefi dañı artuğ ola ol saķım ‘ibâretle bu faşih ve rüşen türkiceye dönderdüm...” (Viyana nüshası, 1a/8) ifadesiyle açık, anlaşılır Türkçeye, yani Oğuz Türkçesine dönderdiğini belirtmiştir. Tekin, Kitâb-ı Güzide'nin lehçeler arası aktarım yoluyla Anadolu sahasında Oğuz Türkçesiyle yazıldığını ve eserin tarihsel süreçte şu an için izlenebilen ilk örnek olduğunu ifade etmiştir (2000, 168). Bu dönemde yazılan Behçetü'l-Hadâik, Ferâiz Kitabı, Kudûrî Tercümesi, Şerhü'l-Menâr gibi eserler ile Ali'nin Kıssa-yı Yusuf'u, Mevlana'nın Türkçe Manzumeleri, Şeyyad Hamza'nın Bazı Manzumeleri (Cin-Babacan, 2019, 11) ise karışık dilli eserler içerisinde değerlendirilmiştir.

1. Kitâb-ı Güzide

Kitâb-ı Güzide, Ebu Nasr bin Tahir bin Muhammed es-Sarahlî tarafından kaleme alınmış, daha sonra Mehmed bin Bâli tarafından XIV. yüzyılda Anadolu Türkçesine aktarılmış dinî ve ahlaki konularda bilgi veren bir ilmihâl kitabıdır (Erdem, 1992, 5). Eser hakkında ilk bilgileri veren Köprülü, XIV. yüzyıl sonu veya XV. yüzyıl başlarında eserin “Güzide” adıyla zamanının diline çevirildiğini ifade etmiştir (1981, 233).

Eser, dinî ve ahlaki konularda bilgi vermekte ve 46 bölümden oluşmaktadır. Metnin her bölümünde bir konu açıklanmıştır. Bu konular açıklanırken ayet, hadis ve kıssa, sahabelerin ve sonraki dönem din âlimlerin sözlerinden, kimi zaman da çeşitli rivayetlerden yararlanılmıştır. Müellifin kaleminden çıkan asıl nüsha henüz bulunamamıştır. Eserin ilmihâl kitabı olması, İslam dininin özelliklerini öğrenmeye çalışan Türk milletinin ilgisini çekmiş ve Anadolu'da müstensihler tarafından istinsah edilmiştir. Müstensihlerin farklı başlıklar altında eseri istinsah etmeleri, eserin asıl metni ve nüshaları üzerine net bilgilerin ortaya çıkmasını zorlaştırmıştır. Yapılan araştırma sonucunda şu ana kadar bilinen nüshalara ek olarak eserin Kastamonu, Bursa İnebey, Süleymaniye

nüshalarının da olduğu tespit edilmiştir. Eserin yurt içi ve yurt dışında bulunan on sekiz nüshası şu şekildedir:

Milli Kütüphane nüshası: Muhammed bin Bâli; Kitâb-ı Güzide I-129yk. 200 x 152-155 x 100 mm. 16 str., harekeli nesih, 1148 H. Üzümlü taç filigranlık Meşin sırtlı ebru kaplı cilt Yz. A. 204 no'da kayıtlı 297.841.

Konya nüshası: Konya Kütüphanesinde bulunan eser, Muhammed bin Bâli, 104 Yk, 13 str., 200 x 145-170 x 100 mm D. K. By 865/1-3, harekeli nesih, H.1063 bilgileriyle kayıtlıdır (Küçük, 2014, 11-18).

Millet Kitaplığı nüshası: Millet Kitaplığının Ali Emiri, şer'iyeye bölümünde, 379 numara-da kayıtlıdır.

Arkeoloji Müzeler nüshası: İstanbul Arkeoloji Müzeler Kütüphanesinde bulunan eser, H. 889 tarihlidir ve 1498 numarada kayıtlıdır.

Türk Dil Kurumu nüshası: Türk Dil Kurumu Kütüphanesinde A/301 numarada kayıtlıdır.

Manisa nüshası: Manisa Kütüphanesinde, H. 863 (1458) tarihli olan eser 6886 numarada kayıtlıdır. Eser, Akâid-i İslam adıyla kaydedilmiştir.

Van nüshası: Eser, Van İl Halk Kütüphanesinde iken, Bedri Sarıca tarafından incelenmiş ve tanıtılmıştır. Kitap, deri kaplı, 19 x 28 ebatlarında ve her sayfasında 15 satır vardır. Harekeli nesih ile yazılan eser 103 varaktan ibarettir ve son birkaç yaprağı eksiktir (Sarıca, 1994, 124).

Şinasi Tekin nüshası: Şinasi Tekin'in özel kütüphanesinde bulunan bu nüsha tarihsizdir ve eserin son kısımları eksiktir.

Ahmet Buran nüshası: Ahmet Buran'ın özel kitaplığında bulunmaktadır. Eser, deri ciltli, 20x14 ve 18x12 ebatlarında toplam 217 varaktır. İki farklı eserin bir arada bulunduğu kitabın ilk kısmında Güzide adıyla Kitâb-ı Güzide bulunmaktadır. 114 yaprak (228 sayfa), her sayfada 13 satır vardır. Eserin başında yer alan fihristin ilk sayfası ve sonunda birkaç yaprak eksiktir.

Kastamonu nüshası: Güzide-i Aşikan. Mehmed b. Bâli Dil: Türkçe Tasnif no./Konu: 297.4. Fiziksel özellikler: 106 yk., 19 st.; 210 x 150-160 x 90 mm. Kütüphane adı: Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Koleksiyon: KHK Koleksiyon no.: 1704 Bibliyografik kayıt no.: 456065 Materyal türü: Yazma eser.

Süleymaniye nüshası: Terceme-i Güzide. Müellif: Ebû Nasr b. Tâhir b. Muhammed Dil: Türkçe Tasnif no./Konu: 297.8 / İslam ahlak ve âdâbı İstinsah tarihi: 1019 Fiziksel özellikler: 1-87 yk., muhtelif st. Kütüphane adı: Süleymaniye Kütüphanesi Koleksiyon: Yazma Bağışlar Koleksiyon no.: 04469 Bibliyografik kayıt no.: 349129 Materyal türü: Yazma eser.

Bursa İnebey nüshası: Terceme-i Güzide. Müellif: Ebu Nasr Tâhir b. Muhammed es-Serahsî / Dil: Türkçe Tasnif no./Konu: 297.7 / Tasavvuf ve tarikatlar Fiziksel özellikler: 101 yk.; 11 st. Koleksiyon: Orhan Koleksiyon no.: 676 Bibliyografik kayıt no.: 35841 Materyal türü: Yazma eser.

Paris nüshası: Bibliothéque National'de BN, Suplent Turc No: 531'de kayıtlıdır. Eser, H. 838 tarihlidir. Bilinen en eski nüshadır.

Londra nüshası: British Museum'da 7850 numarada kayıtlıdır.

Mundy nüshası: C. Mundy'nin özel kütüphanesinde bulunan eser, M.115 numarada kayıtlıdır.

Berlin nüshası: Tübingen de Ms. Orient 4150 numarada kayıtlıdır.

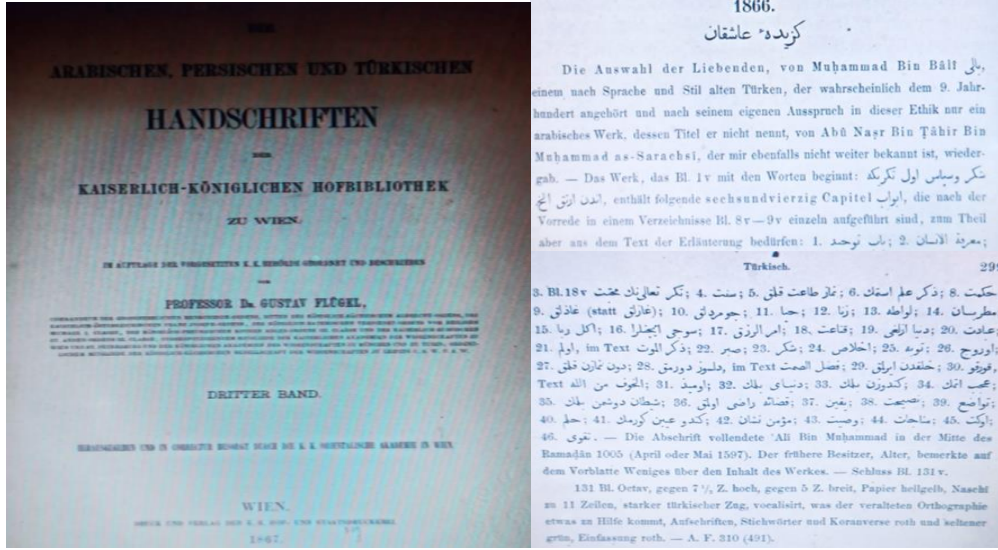
Upsala, Gotha, Münih nüshası: Berlin yazmalar kataloğunu hazırlayan W. Pertsch, Berlin nüshasıyla bu nüshaları karşılaştırmıştır.

Viyana nüshası: Viyana Kütüphanesi, Turkisch 1866 da kayıtlıdır. 131 varak, 11 satır, harekeli nesih, kâğıt açık sarı renkte. Kuran'dan ayetler ve önemli kelimeler kırmızı ve bazen yeşil yazılmış. Kenarlıklar kırmızıdır.

2. Kitâb-ı Güzide'nin Viyana Nüshası

Üzerinde çalışma yapılan nüsha Viyana Kütüphanesinde yer almaktadır. Viyana Kütüphanesinin Arapça, Farsça ve Türkçe El Yazma Kataloğunun 298. sayfasında 1866. Güzide-i Âşikân başlığı altında şu şekilde tanıtılmıştır:

“Önceki sahibi Alter eserin içeriği hakkında çok az şey anlayabildi. Âşıkların seçimi, dil ve üslup açısından eski bir Türk ve muhtemelen 9. yüzyılda yaşamış olan, Ebu Naşr bin Tahir bin Muhammed-es Serahsi'ye ait olan ama adını söylemediği Arapça bir eserinden uyarlanmış. Eser, ön sözden sonra şu kırk altı bölümden oluşmaktadır. Metnin 8b/1 ve 9b'de eserin bölümleri listelenmiştir. Bölümleri: 1. tevhid bâbı; 2. ma'rifetü'l insan; 3. Tağrı te'âlâniñ muhabbeti; 4. sünnet; beşinci namâz tã'at kılmağ; 6. zikir 'ilim istemek; 7. 'ilim istemek; 8. hikmet; 9. gazilik; 10. cömerdlik; 11. hayâ; 12. zinâ; 13. livâta; 14. maṭrabân; 15. ribâ 16. süci içenler; 17. emrû'l rızq; 18. kanâ'at; 19. dünyâ azluğı; 20. 'ibâdet; 21. ölüm, zikrû'l mevt 22. şabr; 23. şükür; 24. ihlâs; 25. tevbe; 26. oruç; 27. dün namâzın kılmağ; 28. dilsüz durmak, fazlu's-semt; 29. halkdan ayrulmağ; 30. korqu, el-havf 31. ümiz; 32. dünyâyı bilmek; 33. kendözin bilmek; 34. 'ucup itmek; 35. şeytânı düşmen bilmek; 36. kazâyâ râzı' olmak; 37. yakîn; 38. naşihat; 39. tevażzu'; 40. hilm; 41. kendü 'aybın görmek; 42. mü'min nişânı; 43. vaşiyet; 44. münacât; 45. öğüt; 46. taqva. Muhammed bin Bali'ye aittir. Ali bin Muhammed Bâli nüshayı 1005 yılının ramazan ayının (Nisan veya Mayıs 1597) ortalarında tamamlamıştır. Kâğıt açık sarı renkte, 131 varak, 11 satıra kadar nesih, güçlüdür. Türkçe ifadelerin eski imla özelliğinde olması yazıları anlaşılır hale getiriyor. Kur'an'dan ayetler ve önemli kelimeler kırmızı ve bazen yeşil yazılmış. Kenarlıklar kırmızıdır.”



Görsel 1. Katalog ilk sayfa

Görsel 2. Eserin tanıtımı

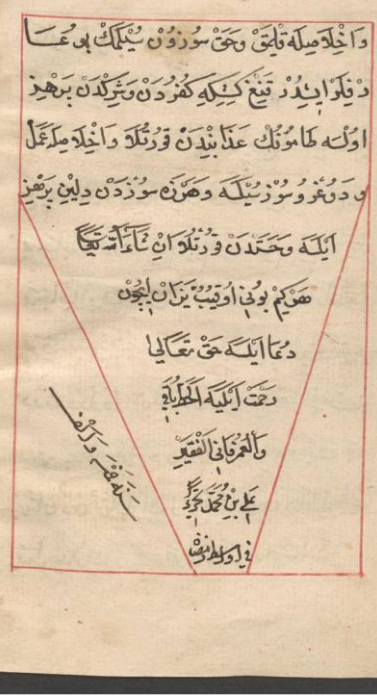
Nüsha “Hazā Kitāb-ı Güzīde-i ‘Āşīkān” başlığıyla verilmiştir. Besmele ve duadan sonra imān ve İslam’ın şartları açıklanmıştır. Eserin bölümleri 8b/1’den itibaren tanıtılmıştır. Diğer nüshalardan farklı olarak 11 satırdan oluşmaktadır. Harekeli nesihle yazılan metnin kâğıdı açık sarı renktedir. Kuran’dan ayetler ve önemli kelimeler kırmızı, bazen yeşille yazılmıştır. Kenarlıklar ise kırmızıdır. Metin içerisinde bazı bölüm başlıkları Arapça tamlama şeklinde verilmiştir. Nüshanın son sayfasında ise kırk altıncı bap açıklanmış, devamında bu eseri yazana ve okuyana dua edildikten sonra eserin istinsah tarihi yazılmıştır.

“...*kaṅgi kişi ki küfürden şirkden perhîz olsa şamunū ‘azābından kırtula ve ihlāsıla ‘amel ve doğru söz söyleye ve herze sözden dilin perhîz eyleye ve hasetden kırtula inşāallahu te‘ālā her kim bunı okuyup yazan için du‘ā eylese haḳ te‘ālā rahmet eyleye*

el-ḥattu bâki ve’l ‘ömrü fāni el faḳîr ‘ali bin muḥammed serahşi evsat-ı ayn ramazan sene-i ḥamse ve elf (hicri 1005) (131b)



Görsel 3. Nüşanın ilk sayfası



Görsel 4. Nüşanın son sayfası

Eserin ismi, ortaya çıkan nüshalarda *Güzide*, *Güzide Kitabı*, *Kitāb-ı Güzide*, *Akād-i İslam* olarak belirtilmiştir. Bursa İnebey ve Süleymāniye nüshasında Terceme-i Güzide, Kastamonu nüshasında Kitāb-ı Güzide, üzerinde çalışma yapılan Viyana nüshasında Güzide-i Aşikān, olarak verilmiştir. Eserin yazarı Ebu Nasr bin Tahir bin Muhammed es-Serahsī hakkında herhangi bir bilgi yoktur. Viyana nüshasının 1a/8’de “...meḳaddemler livāsı imāmı zāhid ebu naşır bin tāhir bin muḫammed es-seraḫsi raḫmetullahi ‘aleyhi bir kitab cem’ eylemiş her bir sözi bīḡ cāna deger...” ifadesi bulunmaktadır. Eseri 14. yüzyılda Oğuz Türkçesine aktaran Mehmed bin Bālī’nin de yine nerede yaşadığı, kim olduğu bilinmemektedir ve nüshada da herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Tekin, kökeni ve yaşadığı yer ile ilgili olarak Balī’nin ailesinin Türkistan kökenli olabileceğini ve Mehmed bin Balī’nin de Harezmi Türkçesi yazı dilini bildiğini (1974, 59) ifade etmiştir.

Muhammed bin Bālī eseri Oğuz Türkçesine aktarma sebebini de Viyana nüshasının 1a/8’den itibaren açıklamıştır: “...muḳaddemler livāsı imāmı zāhid ebū naşır bin tāhir bin muḫammed es-seraḫsi raḫmetullahi ‘aleyhi bir kitab cem’ eylemiş her bir sözi bīḡ cāna deger ammā gördüm terkibi muḫallel ve muḫabbeḫü olḡa bolḡa ‘ibāretince yazmışlar diledüm kim bu şerif ve laḫif nüshanuḡ lutfi ve şerefi daḫı artuḡ ola ol saḫīm ‘ibāretle bu faşih ve rüşen türkiceye dönderdüm kim fāideleri ziyāde ola ve zevḫ ḫāşil olıcak ümizdür kim tasnif ideni du‘ādan unutmayalar anuḡ mutālī‘asından hidāyet ve kerāmet bulalar inşāallahu te‘ālā...”

Yazar bu açıklamasında eserin Türkler tarafından daha iyi anlaşılması amacıyla “terkibi muḫallel ve muḫabbeḫü olḡa bolḡa ‘ibāretince” yazılan eseri “faşih ve rüşen türkiceye” çevirdiğini ifade etmiştir. Buran, burada geçen ve diğer

nüshalarda “*olga bolga dilli-olgay bolgay dilli ya da olga-bolga, olgay-bolgay dilince yazılmış, düzilmiş, tasnif edilmiş*” terimlerinin, “*Doğu ya da Kuzey Türkçesi*” ile (Harezmi-Altınordu-Kıpçak-Çağatay) yazılmış eserler ve onların dilinin kastedildiğini (2021, 28) ifade etmiştir. Kitâb-ı Güzide'nin bazı nüshalarında kullanılan olga-bolga teriminin kullanım şekillerini vermiştir. Bu kullanımların Viyana, Van, Kastamonu, Bursa İnebey nüshalarının da eklenmiş hâliyle şu şekildedir:

olga bolga: Manisa Kütüphanesi, Ahmet Buran, Viyana nüshaları.

olgay bolgay: C. Mundy, Berlin, İstanbul Arkeoloji Müzeler Kütüphanesi, Konya nüshası, Kastamonu nüshası.

olgay bolga: TDK nüshası.

elfaz-ı muhal: Londra British Museum.

alga-bolga: Van nüshası (Sarıca, 1994, 129).

muḥalled ve muḥabbet: Bursa İnebey.

2.1. Viyana Nüshası ile Konya Nüshası Arasındaki Farklılıklar

Kitâb-ı Güzidenin Viyana nüshası (V) ile Konya nüshasının¹ (K) dil ve içerik yönünden farklılıklar görülmektedir. Bu farklılıkların bazıları şu şekildedir:

2.1.1. V nüshası; 131 varak, 11 satır, harekeli nesih, kâğıt açık sarı renkte. Kuran'dan ayetler ve önemli kelimeler kırmızı ve bazen yeşil yazılmış ve kenarlıklar kırmızıdır. Hicri 1005 ramazan ayının ortasında istinsah edilmiştir. K nüshası ise 104 yaprak, 13 satır, 200 x 145-170 x 100 mm D. K. By 865/1-3, harekeli nesih, Hicri 1063'te istinsah edilmiştir.

2.1.2. V nüshasında eserin ismi, metnin ilk sayfasında Hazâ Kitâb-ı Güzide-i Âşikan başlığıyla verilmiştir. Başlığın altında besmele ve kısa bir duadan sonra konuya giriş yapılmıştır. K nüshasında ise eser Kitâb-ı Güzide başlığıyla başlamış besmele ve Arapça duadan sonra metne giriş yapılmıştır.




2.1.3. V nüshasında metin içerisindeki bazı bölüm başlıkları Arapça tamlama olarak verilirken K nüshasında Türkçe olarak aktarılmıştır:

“...on dördüncü bāb ‘uḫubetü’l-muḫtileri...” (56a/8), “...on toḫuzuncı bāb menfa‘ati ḫilletü’d-dünyā el-dünyā...” (75a/11) V nüshası





“... on dördüncü ḫıtlık isteyen bābıdur...” (50a/9), “...on toḫuzuncı bāb dünyā arzuluḡı bābıdur...” (63a/1).

2.1.4. ı/i ünlüsü kelime sonunda hem “kesreli hemze” ve “kesreli y” ile K nüshasında “kesreli y” ile gösterilmiştir:







¹ Karşılaştırmaya esas olarak kullanılan eser: Küçük, Serhat (2014), *Kitâb-ı Güzide (Akâidü’l İslam)*, Kesit Yayınları, İstanbul.

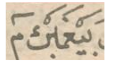



V nüshası “*koquy*”  (6a/8), “*rūzi*”  (6b/1); K nüshası “*eyitdi*”  (2b/3).





2.1.5. i/e değişiminde K nüshasında kesre ile yazılmış olan “e” sesi, V nüshasında üstün ile yazılmıştır:

V nüshasında “*beş*”  (4b/1), “*yedi*”  (28a/8); K nüshası “*biş*”  (57b/12), “*yidi*”  (61b/2).




2.1.6. Ötümlüleşme olayı d/t, g/k, b/p ünsüzleri arasında tespit edilebilmektedir (Şahin, 2013, 43). Kelimelerde görülen d/t değişimi V nüshasında bazı kelimelerin hem “t”li hem de “d”li şekillerdedir. K nüshasında “t”li yazılmıştır.

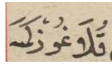

V nüshasında “*daş*”  (103b/2), “*taş*”  (118b/1), “*danık*”  (82a/1), “*tanık*”  (57b/4); K nüshasında “*taş*”  (56b/3), “*tanık*”  (29a/1).

V nüshasında b/p ünsüzleri arasındaki ötümlüleşme V nüshasında ön seste “*beygamber*”  (58a/1), “*beşimān*”  (95a/1); K nüshası “*peşimān*”  (69b/11), “*peygamber*”  (3b/7) şeklindedir.

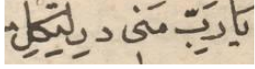
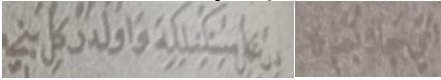
V nüshasında k/g ünsüzleri arasındaki ötümlüleşme V nüshasında son seste “*yoğ*”  (10b/6), “*kanğı*”  (91a/5); K nüshasında “*kankı*”  (16b/10), “*yoğ*”  (8b/1) şeklindedir.



2.1.7. Kelime içi h/k değişimi ise daha çok Eski Anadolu Türkçesinde görülen bir değişikliktir (Ergin, 1998, 418). Genelde Azeri sahasında yaygınlık kazanan bu kullanıma, Eski Anadolu ve Klasik Osmanlı metinlerinde de sıklıklarına göre değişebilen oranlarda rastlanır. V nüshasında ve K nüshasında “*aşşam*” kelimesi /h/ sesi ile yazılırken “*yoğ*” kelimesi iki şekliyle görülmektedir. “*koğu*” kelimesinde ise /h/ sesinin sızıcılaşarak /k/ sesine dönüşmesi V nüshasında iki şekliyle de görülmüştür.



V nüshasında “*koğusı*”  (61a/2), “*koğu*”  (106a/1); K nüshası “*koğu*”  (85b/12).




2.1.8. g/v ünsüzleri arasında gerçekleşen dudaklılaşma V nüshasında iç seste “*kulāğuzlasa*”  (46a/5); K nüshasında “*kulavuz*”  (7b/3) şeklindedir.

2.1.9. M'li ve b'li ifadelerin birlikte kullanılması hem Doğu Türkçesine hem de Batı Türkçesine ait özelliklerin bir arada kullanıldığının göstergesidir (Korkmaz, 2013, 46). V nüshasında tek bir yerde “ben” kelimesi “men” şeklinde yazılmıştır. K nüshasında “ben” şeklindedir.







V nüshası “...yā rabbi meni diriltgil...”  (45b/4); K nüshası “... ey çalabum diritgil miskinligile ve öldürgil beni...”  (42a/3)

2.1.10. “Yılan” kelimesi DLT’de ve Türkmencede “yılān” biçimiyle görülürken Halaçça’da “yılān, gilān”, Turfan’daki Kara-Hoca (İdikut) bölgesi Uygur ağzında “ilān~yılān”, Kaşgar ve Yarkent ağızlarında “yilā~ yulān”, Özbekçenin Afganistan ağızlarında “ilān, yılān” (Aydemir, 2015, 43) şekliyle görülmektedir. V nüshasında “ilān kabıgı”  (86b/11) şeklinde görülürken K nüshasında “yılān”  (71b/9) şeklindedir.







2.1.11. “Yumşak” kelimesinde ise V nüshasında “yumaşadur”  (101b/8) şeklinde yapım eki almasından dolayı “k” ünsüzü düşmüştür. Ancak iç seste ünlü düşmesi olmamıştır. K nüshasında ise kelime düşmenin oluşmuş hâliyle “yumşak”  (100a/6) şeklinde yazılmıştır.

2.1.12. İkizleşme, V nüshasında “dükeli” kelimesinde görülmektedir. “Dükelli”  (3a/7) ve “dükeli”  (123a/6); K nüshasında “dükeli”  (10a/13) şeklindedir.


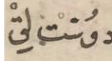
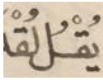
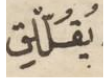
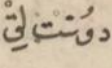
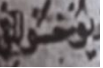
2.1.13. İlgi ekindeki yuvarlaklaşma Eski Oğuz Türkçesini diğer dönemlerden ayıran en önemli fonolojik özelliktir. Eski Türkçeden bu yana dar ünlülü olan bazı eklerin bu dönemde sadece yuvarlak ünlülü şekillerinin ortaya çıkmıştır. V nüshasında ilgi eki “-nuḡ, -nüḡ” şeklinde görülürken, K nüshasında “-niḡ, -niḡ, -uḡ, -üḡ” şeklindedir.

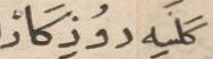
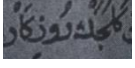
V nüshası “anuḡ”  (47a/4), “ehlinüḡ”  (13b/11); K nüshası “hakkuḡ”  (8b/9), “seniḡ”  (27b/10), “anıḡ”  (4a/9), “kendüniḡ”  (101a/12).

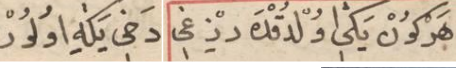
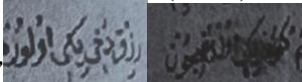
2.1.14. Görülen geçmiş zaman eki Eski Anadolu Türkçesi eserlerinde 1. tekil şahısta m'nin, 2. tekil şahısta ḡ ile birlikte yuvarlaklaşmıştır. V nüshasında görülen geçmiş zamanın 1. ve 2. tekil şahıslarla kullanımlarında bu yuvarlaklaşma görülürken K nüshasında her iki şekilde görülmektedir.

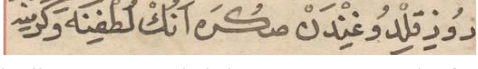
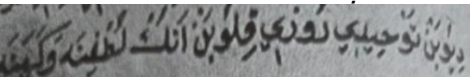
V nüshasında “*bildüm*”  (16b/4), “*irdün*”  (17a/9); K nüshası “*işlemedim*”  (93b/1), “*geldin*”  (46a/9), “*vardum*”  (54b/6), “*utanın*”  (42b/10).

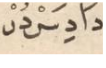

2.1.15. +IİK eki ünlü uyumuna girmekle birlikte, yuvarlak ünlü tabanlara düz ünlü geldiği örnekler de bulunur (Gülsevin, 2017, 127). V nüshası isimden isim yapan +IİK eki hem +lık hem de +luğ şekliyle görülmektedir. K nüshasında +lık şeklindedir.

V nüshası “*dostluk*”  (73a/10), “*dostluk*”  (20b/2), “*yoksulluk*”  (96a/4) “*yoksulluk*”  (7b/10); K nüshası “*dostluk*”  (15b/10), “*yoşsılık*”  (6a/11).


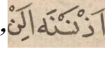
2.1.16. İkinci dereceden işlek gelecek zaman sıfat-fiil eki olan “-(y)Ası” eki V nüshasında “... *gelesi rüzigār...*”  (106b/11) örneğinde görülürken aynı yapı K nüshasında “...*gelecek rüzigār...*”  (87a/4) şeklindedir.

2.1.17. “-dUkdA” eki, ek veya edatlarla oluşturulan birleşik zarf-fiil eklerindedir (Gülsevin-Boz, 2004, 150). V nüshasında “... *her gün yeni olduğda rızgı dağı yeni olur...*”  (67a/1); K nüshasında “...*gün yeni olduğun rızık dağı yeni olur...*”  (58a/6) şeklinde kullanılmıştır.

2.1.18. Ek veya edatlarla oluşturulan birleşik zarf-fiil eklerinden olan –dUk+iyelik+dAn V nüshasında “...*tevhid rüzi kılduğundan sonra anuñ lutfına ve keremine...*”  (13b/1); K nüshasında “...*ben tevhidî rüzi kıluben anuñ luṭfına ve keremine ...*”  (10a/6) şeklinde ifade edilmiştir.

2.1.19. Eski Anadolu Türkçesinde en işlek ek olan –(y)IsAr gelecek zaman ekidir (Türk, 2017, 51). V nüshasında “*dadısardur*”  (81b/4); K nüshasında “*dadacağdur*”  (67a/9) şeklinde kullanılmıştır.

2.1.20. V nüshasında “ilen” edatı Tarama Sözlüğünde “ile, birlikte, ...leyin, -le, -likle” anlamlarında kullanıldığı görülmektedir. V nüshasında yirmi bir yerde kullanılmıştır. K nüshasında ise kullanılmamıştır.

“nesne ilen”  (95b/2), “az nesne ilen”  (73a/6).

2.1.21. İçre sözcüğü “İçinde, arasında, -de” anlamında zarf görevinde kullanılmaktadır. V nüshasında yirmi sekiz yerde geçmiştir. K nüshasında yer almamıştır.



“...tañrı eyitdi şol hâl içre öldüğin severem didi...” (119a/8), “...dükelli fa‘ illerden namâz içre sücüd yigrekedür...” (29a/10),

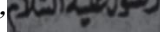
2.1.22. Eski Anadolu Türkçesinde görülen geçişli-ettirgen ekler içinde yer alan -GUr- eki işlek olmayan ekler içerisindedir (Gürsevin, 2017, 153). V nüshasında iki yerde kullanılan ek, K nüshasında kullanılmamıştır.

“...bu sebeble çalapum beni bu dereceye irgürdi...” (39a/9), “...benüm murāduma irgürdi...” (110b/9).

2.1.23. Yardımcı fiille kurulan birleşik fiillerin kuruluşlarında iki nüsha arasında farklılıklar bulunmaktadır:

V nüshasında revā idem (6a/10), K nüshasında “revā kılayın” (5a/10); V nüshasında “şabır itmek” (7a/10), K nüshasında “şabır eylemek” (6a/2); V nüshasında “hor eyleyüb” (13b/3), K nüshasında “horlayıp” (10a/7); V nüshası “eyü söylemek” (16b/8), K nüshasında “eyülük eylemek” (13b/1) şeklindedir.

2.1.24. “...peygamber (as.)...”  V nüshasında “ayın mim”  (7a/6)

ile gösterilirken K nüshasında “resül aleyhi’s-selām”  (5b/12) olarak yazılmıştır.

2.1.25. V nüshasında eksilteli cümle K nüshasına göre daha fazla kullanılmıştır.

V nüshasında “...cömerdlik huyumdur perhizlik yardımumdur...” (5a/8); K nüshasında “...cömertlik benüm huyumdur ve perhiz kıлмақ yardımumdur...” (4b/4)

V nüshası “...ya‘ni nefis dilegün yaratdı cehli tenine riyâyı yüzüne şehveti gözüne şerri kulağına tama‘ı boğāzına yalanı diline kendözin görmegi gögsine hasedi gönlüne harişliğı karnına bîdādliğı beline bahilligi eline murdarlığı fercine fesâdı ayağına şekki belinden aşağına şirki belinden yukārusına virdi...” (6b/8)

K nüshası “...ya‘ni nefis dilegün yaratdı cehli anuñ geyürdi riyâyı yüzine virdi şehveti gözüne virdi şerri kulağına virdi tama‘ı boğāzına virdi yalanı diline virdi kendüzin görmegi gögsine virdi hasedi gönlüne virdi harişliğı karnına virdi bîdādliğı beline virdi bahilligi eline virdi murdarlığı fercine virdi fesâdı ayağına virdi şeki belinden aşağına virdi şirki belinden yukārusına virdi...” (5b/4)

2.1.26. V ve K nüshaları arasında cümlelerde farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıkların bazıları şunlardır:

V nüshasında “...*hoca fakîh aydur hâk nesne tene ağır gelür bâtıl nesne tene yeyni gelür...*” (7b/6) şeklinde eksiksiz ifade edilen cümle; K nüshasında “...*hoca fakîh aydur hâk nesne tene ağır gelür bâtıl nesne...*” (6a/6) şeklinde eksik ifade edilmiştir.

V nüshasında Hatim’in vermiş olduğu öğütlerde üç nesne açıklanmışken K nüshasında üçüncü nesne söylenmemiştir.

“...*tañrı kullarına üç nesne kalķān virmişdür evvel ‘aķıldur nef̄s hevāsına kalķān olur def̄ ider ikinci yaķındür kim yoķsullıķ ķorķusun def̄ ider ‘ilimdür kim cehlüģe kalķān olur şerri def̄ ider...*” (7b/8) (V nüshası)

“...*tañrı kullarına üç nesne kalķān virmişdür evvel ‘aķıldur nef̄s hevāsına kalķān olur anuñ şerrinden def̄ eyler ikinci yaķındür kim yoķsullıķ ķorķusun yıģar ve anuñ şerrinden def̄ eyler...*” (6a/9) (K nüshası)

V nüshasında “...*ebū şa‘ide sordılar kim ma‘rifet nedür tevĥîd nedür imān nedür islām nedür dîn nedür didi...*” (8a/2) beş nesne ifade edilmişken aynı cümle K nüshasında “...*ebū şa‘ide sordılar kim ma‘rifet nedür tevĥîd nedür islām nedür dîn nedür didiler...*” (6a/13) şeklinde dört nesne olarak verilmiştir.

V nüshasında “...*evvel tañrıyı bir bilmek ikinci ĥalka şefķat eylemek...*” (16b/7) cümlesinde “şefķat eylemek” birleşik fiili; K nüshasında “...*evvel tañrıyı bir bilmek ikinci ĥalka şefā‘at eylemek...*” (13a/13) olarak verilerek anlamsal farklılık oluşmuştur.

K nüshasının 14b/13’ten başlayan “*her kim üç nesne olsa ol kişi imānda dîn bulmışdur evvel ol kim tañrı te‘ālā sevgüsü dūkelinden artuķ ikinci...*” cümle V nüshasında bulunmamaktadır.

V nüshası “...*ĥakîm aydur orūc üç dūrlüdür biri ten orūcıdur kim aşdan şudan ve cimā‘ eylemekden yıģlana ikinci ‘aķıl orūcıdur kim göñil dileğinden yıģlana üçüncü cān orūcıdur eceli yaķın bileler...*” (99a/2)

K nüshası “...*ebūl Kasım eydur orūc üç dūrlüdür biri ten orūcıdur kim aşdan şudan ve cimā‘ dan yıģlınmaķdur ikinci cān orūcudur kim eceli yaķın gelmiş bileler gice gündüz t̄ā‘ate ve ‘ibādete meşgūl olalar göñil orūcıdur göñlini Allahdan ĝayrıdan şaķlamaķdur ve daĥı göñül dilediğinden yıģlanmaķdur...*” (81a/1)

V nüshası ile K nüshası arasında verilen açıklamalarda anlam yönünden farklılıklar oluşturan yapılar bulunmaktadır:

V nüshasında “...*yaĥya ibn-i mu‘az aydur hiç kimse ūķūş t̄ā‘atıla ululuģa degmedi velikin üç nesne ilen...*” (20a/5) cümlesinde “degmedi” yüklemi anlamına göre olumsuz iken K nüshasında “...*yaĥya ibn-i mu‘az eydür hiç kimesne ūķūş t̄ā‘atıla ululuģa degdi velikin üç nesne ile degdi...*” (16a/10) şeklinde olumlu şekilde yazılmıştır.

V nüshasında “...*rivayet kıldılar rabi‘adan ben utanuram tañrıdan t̄ā‘atı uçmağ için kılam illākim çalapum dostluğı içündür...*” (19b/4) K nüshasında “...*ben tañrıdan utanurım kim t̄ā‘āti t̄amu ķorķusundan ötüri kılmam velākin çalapum dostlığın için kıluram...*” (15b/9) olarak verilmiştir.

V nüshasında “...bir **hekîm kişiye şordular ölü dururken hâluñ nitedür...**” (48b/6) cümlesi K nüshasında “...bir **hakîm öldürürken şordular hâluñ nitedür...**” (44a/10) şeklinde ifade edilmiştir.

V nüshasında “...anuñ ferci **koşusından cehennem ehli renclü olur feryâd iderler...**” (50a/2) cümlesi K nüshasında “...anuñ ferci **pisinden tamu ehli zencür olup feryâd iderler...**” (45a/8) şeklindedir.

V nüshası “...‘ali (r.a.) **hazretine şordular tañrı kãdadur eyitdi kim tañrı hemîşe vardur hemîşe var olasıdur ve hiç nesne yoğiken ol varıdı...**” (12b/7); K nüshası “...‘ali kerem ‘allahu veche **hazretlerine şordular kim yâ ‘âli tañrı kãdadur ‘âli eyitdi hemîşe vardur var olasıdur ve hiç nesne yoğidi ol var eyledi...**” (9b/5).

2.1.27. Küçük’ün yayımladığı Konya nüshasının transkribe edilmiş metni üzerine Cin-Babacan (2019, 25) ve Yapıcı (2020, 180-193) okuma teklifleri yapmıştır. Yapmış oldukları bu tekliflere paralel kullanımların Viyana nüshasında da olduğu görülmüştür. Viyana nüshasının Konya nüshasına göre daha rahat okunması metnin daha sağlıklı bir şekilde ortaya çıkarılmasını sağlamıştır. Bunlardan bazıları şu şekildedir:

K nüshasında “...el ve ayak **virdi dil burun kulak virdi ve sökükleri (sünükleri) birbirine çatdı...**” (9a/1)

V nüshasında “...evvel kim ana rahminden bir **kañre hū idük tañrı te‘âlâ bize şuret virdi bāş göz el ayak virdi dil burun kulak virdi bu sünükleri birbirine çatdı...**” (11b/9).

K nüshasında “... Tañrıyı bir **birle (bile) ikinci aña tã‘at nice kılmak gerek añı bile üçüncü Tañrı Te‘âlânın kulların nice **dizilmek (dirilmek) gerek ve nice mu‘amele eylemek gerek...**” (2b/13); V nüshasında “...tañrıyı bir **bile** ikinci tã‘at **niçe kılmak gerekdür ögrenе üçüncü tañrı kulları ile niçe **dirilmek** gerekdür ...**” (3a/2).**

K nüshası “...her kim altı nesneyi işlese **kıyâmet güninde benümle koya (kopa) didi uçmağda benümle bile koñşı ola didi...**” (4a/2); V nüshası “...her kim bu altı nesneyi işlese **kıyâmet güninde benümle kopa ve uçmağda koñşu ola didi...**” (4b/4).

K nüshası “...ve dañı **âdem oğlanınun teninde nice huccetler ve nice deliller vardur anuñ birligine kim **yoğ-iken** vücûda gelür **kiçi-iken** büyük olur **oğlan-iken** yigit olur **yigit-iken** koca olur **şag-iken** şayru olur **dirî-iken** va‘desi yiter olur (ölür)...” (8b/9); V nüshası “...niçe deliller var anuñ birligine **yoğiken** vücûda gelür **kiçiyiken** büyük olur **oğlaniken** yigit olur **yigitiken** koca olur **şagiken** şayru olur **diriken** va‘desi yiticek **ölür...**” (11b/5).**

K nüshasında “...bişinci **tañhâret ve arı ton giye ammâ namâziñ ‘âlâmeti **beklemekdür** (bañlamakdur) kañkı kişi kim yedi yıl ihlâşıla **beklese** (bañlasa) anıñ teni damu odına **harâm olur...**” (26b/6); V nüshası “...beşinci **tañhâret bedendür helâl ve arı geysi geymekdür namâzun ‘âlâmeti pāk **oğumakdur** kañkı kişi kim yedi yıl ihlâş ile ezân **oğusa** anuñ teni dāmū oduna **harâm ola...**” (28b/4)****

K nüshasında “**kör** (gūr) ‘azābı üzerine” (24a/11) ve “**körde** (gūrda) üç nesne sorular...”(24a/12); V nüshasında “...**gūr** ‘azābı var...” (26a/6)ve “...**gūrda** üç nesne sorar...”(26a/7).

V nüshasında “...rivayet kıldılar peygamber (as.) bir **er** geldi şordı kıyāmet kaçan kopar...” cümlesinde yer alan “er” kelimesi K nüshasında “ev” olarak alınmıştır.

V nüshasında “...üçüncü tañrı ile dost olmak eyü‘amel riyāsız itmek...” (19b/3) riyāsız itmek K nüshasında riyā söz (15b/8) olarak alınmıştır.

K nüshasında “...Süleymānuñ özi göyündi **bile** (yile) emir kıldı yil tahtın **bir** (yir) üzerine indirdi ...” (61a/12); V nüshasında “...süleymān anı görüp özi göyündi **yile** buyurdu tahtın **yiryüzüne** kodı...”(72b/4).

2.1.28. Kuran ayetinin açıklamasında iki nüsha arasında farklılıklar bulunmaktadır. Bu durum metnin genelinde görülmektedir.

V nüshası “...**leyse kemışlihi şey’un** didi ve tañrı te‘ālā eger kim ikisinde ihtilāf olurdu biri itdüğün biri itmez idi niçe kim dünyā pādīşāhları birbirile ‘adūdur birbiri üzerine leşker çekerler onlar dañı eyle iderlerdi birbirini kahr idüp yir gök helāk olurdu...”(12a/2).

K nüshası “...**leyse kemışlihi şey’un** ve tañrınun birliğine bir delil oldur kim eger tañrı iki imişse idi birinün birine hāceti olaydı ve ikiside dileseydi ikisinün arasında ihtilāf düşseydi nitekim dünyā beglerinün ‘ādetidür birbirinün üzerine gālip olurlar anlar dañı yaratdukları yaratduğıuyla çeri düzüp uğraşalardı birbirin sıyup bir gök ehli helāk olaydı ...” şeklinde açıklanmıştır.

2.1.29. V nüshasında 14b/5’ten 16a/2’ye kadar olan bölüm K nüshasında bulunmamaktadır.

“...‘āyişeden ve ‘āyişe peygamberden (as.) ve peygamberde cebrā’ilden ve cebrā’il tañrı te‘āliden aydur kim aklık benüm nürumdur her kim tevhd içre saç ve sakal ağrada ben raħimem utanuram ol kişiye od ile ‘azāb idem didi rivayet kıldılar ‘abdullah ibn-i ma‘vud-ı yevlak fakir oldu bir qaravaşı vardı qaravaşına eyitdi fakir olduk ayruğ harçluğum qalmadı başın yuğıl ve tonun giygil varın seni satayım didi qaravaş başın yudu ve donıñ giydi başın tararken gördi birkaç saçı ağarmış ağladı eyitdi kara saçım kulluğdan ağardı aħır girü şatılmaq oldu didi ağladı haq te‘ālā cebrā’ili peygambere viribdi eyitdi digil ‘abdullah ol qaravaşı āzād eylesün zirā kim anun hıdmetinde ağardı didi zihi luf itti ol pādīşāh kim maħlūk kulluğında ağaranı revā görmedi şatıla yāħūd bir kul kim anun hıdmetinde tevhdinde saçın saqalın ağarda oña ‘azāb itmege nite revā göre bilgil kim raħmet kılup uçmağa kıya inşallahu te‘ālā ikinci bāb ma‘rifetü’l-insān bilün kim tañrı te‘ālā kimi kim toğru yola kıymak istese anun gönlün gön kılup nūrıla doldurur islām için ve kimi kim sevmese anun gönlün dar eyler nitekim kur’ānda buyurdu femen yuridi(a)llāhu en yehdiyehu yeşrah sadrahu lil-islām(i)(s) vemen yuriden yudillehu yec’al sadrahu dayyikan haracen ve hidāyetün ‘alāmeti oldur kim kişi dünyadan elin dartañ aħirete rağbet eyler ve ölüm gelmedin anun için yarāğ eyler peygamber (as.) aydur eger gerçek kırksa idünüz şü üzre yürürdüñüz ve du‘āñuz birle tāğlar bile yürürdi ve taħkik bilseñüz hevāda kuş gibi uçardunuz rivāyet kıldılar dāvūda tañrı te‘ālā vaħiy kıldı eyitdi...”

2.1.30. K nüshasının 13b/5'te okunamayan kısım V nüshasında "...*ikinci ne kim yād kıılmağ...*" şeklindedir. V nüshasında ise üç nesneyi açıklarken üçüncü nesne yoktur. Bu K nüshasında "... *üçüncü tağrı te'ālāyī yād kıılmağ...*" (13b/6) şeklindedir.

2.1.31. K nüshasında bölümlerin içerisinde anlatılan rivayetlerin bazıları V nüshasında bulunmamaktadır. Bu durum birçok bölümde görülmektedir. K nüshasında ilim babında bulunan rivayetler, 17a/3 ile 18b/8 ve 19a/6 ile 21a/4 arasındaki rivayet bölümleri V nüshasında bulunmamaktadır.

2.1.32. V nüshasında 35a/7'de "...*üçüncü şabır kıılan ten tağrı hazīnesidür...*" bulunan üçüncü madde K nüshasında yoktur.

2.1.33. V nüshasının 35b/2'de bulunan "...*üç nesnedür evvel ölümü aḡadura ikinci āḡireti aḡadura unutmaya...*" bölümü K nüshasında birinci ve üçüncü nesnelere verilmiştir.

2.1.34. V nüshasında bābların açıklamasında kullanılan Kur'ân ayetleriyle K nüshasında yer alan ayet sayılarında farklılık vardır. V nüshasında iki yüz yedi ayet varken K nüshasında iki yüz on yedi ayet bulunmaktadır.

2.1.35. V nüshasının 44a/11'de "...*tağrı te'ālā cömerdi imān birle yād kııldı ve baḡīl küfri kim yād kııldı daḡı cömerdi kıurtulmağ birle yad kııldı ve görklü va' de kııldı kıurānda bir niçe āyet indürdi...*" verilen bölüm K nüshasının 41a/3'te Kur'ân ayetleriyle beraber verilmiştir.

2.1.36. K nüshasının 76b, 77a, 77b bölümleri yirmi beşinci baba kadar yoktur. V nüshasında ise bu bölüm şu şekildedir:

"...*ikinci gök ehli namāz kıılurken dünyā kaşāvetin yiyen ādemün tā'atın redd ider üçüncü gök feriştelere tā'at içre tekebbürlük idenün tā'atın geçürmez redd ider dördüncü gök feriştesi tā'at içre kendözün görenün tā'atın kabül itmeyüp redd ideler beşinci gök feriştesi ḡasūdlık idenün tā'atın geçürmezler altıncı gök feriştesi göḡlünde merḡamet itmeyen kişinün tā'atın geçürmezler yedinci gök feriştelere tā'atın ve ulu ve çok görenün redd iderler yedinci gökden geçen tā'atı 'illiyinde olan feriştelere aydur dönderün bu tā'atı dünyā tama'ı için kııldılar diyeler peyḡamber (as.) bunu diyecek yaḡya bin mu'āz zār zār aḡladı eyitdi yā resūlallah yā niçe tā'at kıılalum kim tağrı kabül kııla eyitdi kim yā mu'āz dile kim müsūlmānlardan sakla kimseyi 'ayıblama ve kendözün öḡme ve kıılduḡın tā'atı kimseye eyitme dünyā için āḡiret işinden ilerü dutma ve müsūlmānları ḡorlama ve ḡalk ile ve ḡoşuların ilen ḡoşca diril ve eger bunları itmezlerden olursan ḡamu itleri seni yırtar didi 'ali (r.a.) eyitdi riya ehlinün dört nişānı var evvel namāza kāhil olur ikinci ḡalk içre namāzın öredür üçüncü kimse anı öḡse tā'atın özedür dördüncü anı kınasalar tā'atın terk ider ḡakīm aydur mü'min misli tāzı yundı gibidür münāfiḡ misli yumurda doğurur ḡavuk mislidür tāzı yundı biḡ altun deḡer kıulun getürür hic belürtmez ḡavuk bir pul ider yumurda ḡoḡurur çağırur dükeli ḡalka işitdürür ebu'l kıāsım ḡakīm aydur ni'metlü olsaḡ ḡalka nāz idersin kaçan suçlu olsaḡ ḡalka feryād idersin kaçan suçlu olsun ḡalkdan kıor kıarsın kaçan tā'at kıılsaḡ ḡalkdan bir nesne umarsın pes bu düzen elin tağrıya ḡapāsın didi ḡalapum biz kıullarına dükelli mü'minlerle iḡlāş 'amelin ruzı kııla inşāa 'llahu te'ālā...' (93a, 94b)*

2.1.37. K nüshasının 102b ve 103a varakları eksiktir bu nedenle 42. bāb bulunmamaktadır. V nüshasında şu şekildedir:

“... ve ol er eyitdi kim ol er eyü olmaz tâ âdemîlerüñ dilinde saķız gibi olmayınca didi peygamber (as.) eyitdi ķanğı kiři ki delicilige varsa tañrı anuñ gürin od eyleye kıyâmetde kim anı göyündüre ve ķanğı kiři kim bir ķarındaşın bir sulţâna ğamazlasa tañrı aña uçmağı ħarâm eyleye ve ben şefâ‘atım aña ħarâm ola ilahi fażluñ ve keremüñ bir kim tevfiķ vir kendü ‘aybumuza meşgul olavuz ve ayruķlar ğaybetin terk idevüz inşâallahu te‘âlâ kırķ ikinci bâbü’l ‘alametü’l mü‘minîne ve ‘l-münâfiķin bilüñ ki münâfiķların yirleri tamunuñ key aşāğasıdır niteki ķur‘ânda buyurdı inne ‘l-munâfiķine fi‘d-darki ‘l-asfâli imdi münâfiķlardan key şaķınun ğirçek ħâlîş müsülmân oluñ derki esfeliden ķurtulasız ħaķ te‘âlâ ķurânda münâfiķlar ħaķķında buyurdı münâfiķ oldur kim birbirin yaramaz işe ķoşar didi el-munâfiķüne ve ‘l-munâfiķâ tuba‘duhum min ba‘din ya ‘murûna bi ‘lmunkarive yanhavne ‘ani ‘l-ma‘rûfi münâfiķların nişâni oldur kim ħayır itmez şadaķa virmez niteki buyurdı ve yaķbizüne eydiyahum mü‘minlerin nişâni oldur kim birbirine eyü iş buyurur ya ‘murûna bi ‘l-ma‘rûfi va yanhavna ‘ani ‘l-munkari peygamber (as.) aydur yaramaz iş görse eliyile döndersin eger ⁽⁵⁾ elinden gelmezse diliyle döndersin veyâĥüd göñlüyle imdi eliyile pâdişâhlar dönderür diliyle ‘âlimler göñlüyle ümmîler dönderür didi peygamber (as.) eyitdi münâfiķların nişâni oldur ki cemâ‘ata gelmez ve gelürse dükellinden şonra gelür veyâĥüd güçile gelür dünle murdâr gibi yata ve ğaybet ve ta‘ni ve ħarâmı şaķımmaz ola mü‘minler yavuz işden ve âĥiret ķorkusından ve göñli açiķ ve tañrı virdüğine ķanâ‘at ide ve ‘özür dileyici ve ğaybet örtüci ve kıyâmet ğuşşasın yiye didi ve tañrınınuñ ħoşnudluğın dileye ve münâfiķlar ğaybeti ve yazuğı ve kendü eylugin söyleye...” (127a/5, 128b/2)

2.1.38. Metnin son sayfasında takva bölümü anlatılmış daha sonra yazana ve okuyana dua ile bitmiştir. Eserin yazarı ve istinsah tarihi verilmiştir (Görsel. 4) K nüshasında dua ve tarih vererek bitirmiştir.

“... her kim bunı okuyup yazan için du‘â eylese ħaķ te‘âlâ rahmet eyleye el-ĥaţtu bâķi ve ‘l ‘ömrü fâni el faķîr ‘ali bin muĥammed serahşi evsat-ı ayn ramazan sene-i ħamse ve elf (hicri 1005)...” (131b) V nüshası

“... ħayr yazı söz şerrini anıñ kerâmeñ kâtibin kim anarsa du‘âda iş bu ħaţtın kâtibin (1063)...” (107b) K nüshası

2.2. Viyana Nüshasının Söz Varlığı

aĥi: Cömert.

alkış id: Övmek; tazim etmek, dua etmek.

beze-: Süslemek.

çelin-: Yontulmak.

dağla-: Kızgın bir demirle hayvan derisine damga vurmak.

depne: Tekme.

direr-: Toplamak, derlemek.

dumru: Tef.

divşür-: Toplamak, derlemek.

emekle-: Ayağā kalkmadan hem dizleri hem de elleri kullanarak ilerlemek.

enem: İnilti.

esbâb: Giysi.

ğamazla-: Söz taşımak, lâf. yetiştirmek.

geysi: Giysi.

gine: Yine.

günüñ: Kiskanma.

içre: İçerisinde.
 ilt-: Ulaştırmak.
 kayır-: Önem vermek, kaygılanmak, tasalanmak
 kıocal-: Yaşlanmak.
 kötürüm: Yürüyemeyen, ayağa kalkamayan (kimse).
 nîk: İyi, hoş, güzel.
 suval: Sual, soru.
 herze: Boş abes, beyhude söz.
 ilen: İli, beraber, birlikte, ...leyin; -le.
 irgür-:Ulaştırmak, eriştirmek.
 kıarıduğunca: Yaşlanmak.
 neme lâzum: "Bu işle ilgilenmem, buna karışmam" anlamlarında kullanılan bir söz.
 segird-: Koşmak, yürümek, koşturmak.
 sınıgıllık: Gözü korkmuş, ürkek, çekingen.
 um-: Bir şeyin olmasını istemek, ümitle beklemek.
 üründü: Seçkin, seçilmiş.
 yeyni: Yeni, hafif.
 yıg-: Toplamak, bir araya getirmek.
 yun-:Yıkanma.

Sonuç

Bu çalışmada Kitâb-ı Güzide adlı eserin nüshaları, nüshalarda kullanılan başlıkları, olga-bolga teriminin nüshalardaki kullanım şekilleri ve Viyana nüshasının tanıtımı yapılmıştır. Nüshanın, dil ve içerik özellikleri yayımlanmış olan Konya nüshasıyla karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve söz varlığına dair örnekler verilmiştir. Asıl metni ortaya çıkmamış olan Kitâb-ı Güzide'nin farklı başlıklar altında istinsah edilmiş nüshalarının olduğu görülmüştür. Kitâb-ı Güzide ve Akâid-i İslâm olarak bilinen eserin Kastamonu, Bursa İnebey, Süleymâniye Kütüphanelerinde Güzide-i Âşikân ve Terceme-i Güzide başlıkları altında yeni nüshaları bulunmuştur. Kitâb-ı Güzide'nin Manisa nüshasında karşılaşılan olga-bolga terimi nüshalarda farklı şekillerde kullanılmıştır. Daha önce bilinen nüshalardaki kullanımlarını Buran, "Ahmet Buran nüshasının" tanıtımında belirtmiştir. Bunlara ek olarak terim; Viyana nüshasında "olga bolga", Kastamonu nüshasında "olgay bolgay", Van nüshasında "alga-bolga", Bursa İnebey nüshasında "muħalled ve muħabbeť" şeklinde ifade edilmiştir.

Tanıtmaya çalıştığımız Viyana nüshası, 131 varak ve 11 satırdan oluşan harekeli-nesih türünde yazılmış bir metindir. Nüshanın kopyalarının fazla yıpranmaması ve sayfalarının açık ve net bir şekilde okunması nüsha üzerinde çalışmayı kolaylaştırmıştır. Nüsha, Konya nüshası ile karşılaştırılarak dil ve içerik özellikleri ortaya çıkarılmıştır. Hicri 1005 tarihinde istinsah edilen Viyana nüshasının, Konya nüshasına göre daha eski bir nüsha olduğu görülmüştür. Nüshalar arasında varak ve satır sayılarında belirgin farklılıklar bulunmuştur. Konya nüshasının 76b, 77a, 77b bölümleri yirmi beşinci baba kadar olan bölüm ile 42. bābın da içinde bulunduğu 102b ve 103a varakları eksiktir. Viyana nüshasında ise 46 bölümden oluşan metnin bölümlerinde eksiklik bulunmamaktadır. Ancak bablar içerisinde konunun açıklandığı rivayetlere ve kıssalara daha az yer verilmiştir. Yine

konuların açıklanmasında kullanılan ayetlerin sayısı da Viyana nüshasında daha azdır. Anadolu sahası ağız özelliklerini barındıran kelimelerin Viyana nüshasında daha fazla olduğu görülmüştür. Viyana nüshasının daha önce istinsah edilmesi nedeniyle Eski Anadolu Türkçesinin dil özelliklerine yakın kullanımlar vardır. D/t, g/k, b/p ünsüzleri arasında ortaya çıkan ötümlüleşme Viyana nüshasında iki şekliyle de görülmüştür. G/v ünsüzleri arasında gerçekleşen dudaklılaşma Viyana nüshasında “kulağuz” kelimesinde henüz gerçekleşmemiştir. H/ğ ünsüzleri arasındaki sızıcılılaşma her iki nüshada aynıdır. M>b dönüşümüyle ilgili kullanım, Viyana nüshasında “men” şeklinde sadece bir yerde karşımıza çıkmıştır. “Yılan” sözcüğü metinde tek bir yerde Doğu Türkçesindeki kullanımıyla yani “ilân” şekliyle ifade edilmiştir. İlgi ekinin yuvarlaklaşması Eski Oğuz Türkçesine ait özellik olarak “-nuñ, -nüñ” V nüshasında bulunurken; K nüshasında “-nıñ, -niñ, -nuñ, -nüñ” şekliyle kullanılmıştır. “-dl” görülen geçmiş zaman eki 1. ve 2. tekil şahıslarla kullanımlarında yuvarlaklaşmaya uğramıştır. V nüshasında bu yuvarlaklaşma görülürken K nüshasında her iki şekil de karşımıza çıkmaktadır.. “-(y)IsAr” gelecek zaman eki, “-gUr” eki, “içre” zarfı, “ilen” edatı, “dukda, duğından” birleşik zarf-fiil ekleri V nüshasında görülen eklerdir. Nüsha, diğer nüshalara göre kopyalarının açık ve anlaşılır olması ve bütün bölümlerinin eksiz bulunması açısından yapılacak yeni çalışmalara önemli bir kaynak olabilecektir.

Kaynakça

- Arat, Reşit Rahmeti. “*Anadolu Yazı Dilinin Tarihi İnkışâfına Dâir*”, *Makaleler*. Haz. Osman Fikri Sertkaya. Ankara: TKAE, 1960.
- Aydemir, Hakan. “Yılan” Sözcüğünün Etimolojisi Üzerine Bir Not. *Eski Türkçeden Çağdaş Uygurcaya Mirsultan Osman’ın Doğumunun 85. Yılına Armağanı*. Konya: Kömen, 2015.
- Buran, Ahmet. *Kitab-ı Güzide'nin Yeni Bir Nüshası. Doğumunun 60. Yılında Nevzat Özkan Armağanı Ediyâ Yazıka*. Ankara: Nobel, 2021.
- Cin, Ali-Babacan, Vasfî, "Karışık Tarihi Lehçeli Eserlerden Kitâb-ı Güzide Üzerine Okuma Teklifleri". *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 17 (2019), 9-33.
- Ercilasun, Ahmet Bican. *Türk Dili Tarihi*. Ankara: Akçağ, 2004.
- Erdem, Melek. *Kitâb-ı Güzide (76a-134a) İnceleme-Metin-Sözlük*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1992.
- Ergin, Muharrem. *Türk Dil Bilgisi*. Ankara: TDK, 1998.
- Gülsevin, Gürer. *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*. Ankara: TDK, 2017.
- Gülsevin, Gürer-Boz, Erdoğan. *Eski Anadolu Türkçesi*. Ankara: Gazi, 2004.
- Korkmaz, Zeynep. *Türkiye Türkçesinin Temeli Oğuz Türkçesinin Gelişimi*. Ankara: TDK, 2013.
- Köprülü, Mehmet Fuad. *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Ötüken, 1981.
- Küçük, Serhat. *Kitâb-ı Güzide Akâidü'l-İslâm*. İstanbul: Kesit, 2014.

Sarıca, Bedri. Olga-Bolga Sorunu ve Yeni Bir Kitâb-ı Güzîde Nüshası Üzerine. *Yüzüncü Yıl Üniv. Eğt. Fak. Dergisi*, 1(1994), 123-136.

Şahin, Hatice. *Eski Anadolu Türkçesi*. Ankara: Akçağ, 2003.

Tekin, Şinasi. “1343 Tarihli Bir Eski Anadolu Türkçesi Metni ve Türk Dilinde olga-bolga sorunu”. *Bellekten*, Ankara: TDK, 1974.

Tekin, Şinasi. “Timur Öncesinde Anadolu ile Orta Asya Türk Dünyası Arasındaki Kültür İlişkileri ve Güzide Kitabı'nın Tercüme Hikâyesi”. *Bellekten*, Ankara: TDK, 2000.

Türk, Vahit-Doğan, Şaban-Şerifoğlu, Yasin. *Eski Anadolu Türkçesi*. İstanbul: Kesit, 2017.

Yapıcı, Ali İhsan. Kitâb-ı Güzîde'nin Konya Nüshası Üzerine Okuma Teklifleri. *Türkoloji Dergisi*, 24/1 (2020), 180-193.

Çevrimiçi Kaynaklar

Türkçe Sözlük <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi 17.09.2023)



Prof. Dr. Gökhan TUNÇ

Anadolu Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
gokhantunc@anadolu.edu.tr
Eskişehir/TÜRKİYE
ORCID

**ZAMANA GÜLEN İMGE: OPHELİA
KOMPLEKSİ VE AHMET HAMDİ
TANPINAR'IN "AYNA" ŞİİRİ**

THE IMAGE THAT SMILES AT TIME:
THE OPHELIA COMPLEX AND
AHMET HAMDİ TANPINAR'S POEM
"AYNA"

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 08.08.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 14.10.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Tunç, Gökhan. "Zamana Gülen İmge: Ophelia Kompleksi ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Ayna" Şiiri". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*10/21 (Güz 2024), 205-216.

Tunç, Gökhan. "The Image That Smiles at Time: the Ophelia Complex and Ahmet Hamdi Tanpınar's Poem Ayna". *Hikmet-Journal of Academic Literature* 10/21 (Fall 2024), 205-216.



10.28981/hikmet.1530343



Prof. Dr. Gökhan TUNÇ

ZAMANA GÜLEN İMGE: OPHELIA KOMPLEKSİ VE AHMET HAMDİ TANPINAR'IN
"AYNA" ŞİİRİ*

THE IMAGE THAT SMILES AT TIME: THE OPHELIA COMPLEX AND AHMET HAMDİ
TANPINAR'S POEM "AYNA"

ÖZ

William Shakespeare'in klasikleşmiş bir niteliğe sahip Hamlet adlı oyununda yer alan Ophelia karakteri, merkezi kişi olan Hamlet'in aksine arka planda kalmıştır. Ancak birçok araştırmacıya göre Ophelia, Shakespeare'in en trajik kadın karakterlerinden biridir. Annesini erken bir yaşta kaybeden söz konusu karakter, başkalarının nesnesi hâline gelmiştir. Öte yandan Gaston Bachelard onu, dişil intiharın bir simgesi olarak yorumlar ve su, güzel kadın ve ölüm denklemleriyle birlikte Ophelia kompleksini ileri sürer. Bachelard gibi Ahmet Hamdi Tanpınar da Ophelia kompleksine çok özel bir konum atfeder. Tanpınar, suda çoğunlukla Ophelia'nın "yarım kalmış türküsünü" ve "saçlarının dağınık rüyasını" görür. Ophelia kompleksine romanlarında, hikâyelerinde ve denemelerinde yer veren Tanpınar'ın Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Haşim'in şiirlerini değerlendirirken de bu komplekse başvurması dikkat çekicidir. Bununla birlikte Tanpınar; akademisyen/eleştirmen vasfıyla okuduklarını, diğer şairlerde tespit ettiklerini, poetik bir bilince ve şiirsel ürüne dönüştürebilmeyi başarabilmiş bir sanatçıdır. İfade edilen özellikler Tanpınar'ın "Ayna" adlı şiirinde de görülebilmektedir. Bahsedilen çerçevede bu makalede şairin "Ayna" şiirinin temeline Ophelia imgesini yerleştirdiği iddia edilmiş ve şiirde Ophelia kompleksinin sahip olduğu işlev yorumlanmıştır. Bu konuda iki düzlemde bir okuma önerilmiştir. Birinci olarak Ophelia'nın sevdiği kişiyle birleşemeyen, genç yaşta yarım kalan öyküsünün aksine bir tamlıktan, bir başka ifadeyle tamlık hayalinden bahsedilmiştir. Bu tamlık hayalinin ortaya çıkmasını sağlayan unsurlar ise su ile ateştir. İkinci düzlemde dişil su ile eril ateşin birleşmesinin fantazmatik bir şekilde şiirsel öznenin anne ile kavuşmasını imlediği öne sürülmüştür. Tanpınar; Ophelia imgesi ile birlikte anne kaybıyla yüzleşir, yarım kalmışlık duygusunu aşmaya çalışır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Ophelia Kompleksi, Modern Türk Şiiri, "Ayna".

ABSTRACT

The character of Ophelia in William Shakespeare's classic play Hamlet has remained in the background, unlike the central character Hamlet. However, according to many researchers, Ophelia is one of Shakespeare's most tragic female characters. Having lost her mother at an early age, character in question has become the object of others. On the other hand, Gaston Bachelard interprets her as a symbol of feminine suicide and also introduces the concept of "Ophelia complex" along with the equations of water, beautiful woman, and death. Similar to Bachelard, Ahmet Hamdi Tanpınar also attributes a very special position to the Ophelia complex. Tanpınar often sees in water what he describes as Ophelia's "unfinished ballad" and the "tangled dream of her hair." It is noteworthy that Tanpınar referring to the Ophelia complex not only in his novels, stories, and essays but also when evaluating the poems of Yahya Kemal Beyatlı and Ahmet Haşim. Moreover, Tanpınar is an artist who was able to transform what he read as an academic/critic and what he detected in other poets into a poetic consciousness and poetic product. This expressed features can also be seen in Tanpınar's poem called "Ayna". Within this context, in this article, while interpreting the function of the Ophelia complex within the poem, it is asserted that the poet embedded the image of Ophelia at the core of his poem. In this regard, a reading on two levels is proposed. Firstly, in contrast to Ophelia's uncompleted story that ended at a young age with an unfulfilled love, in other words a dream of completeness, has been mentioned. The elements that facilitate the emergence of this illusion of completeness are water and fire. It has been suggested that the fantastical merging of feminine water and masculine fire on the second plane implies the poetic subject's reunion with the mother. Tanpınar confronts the loss of his mother through the image of Ophelia and tries to overcome his sense of incompleteness.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, the Ophelia Complex, Modern Turkish Poetry, "Ayna".

* Bu makale, 24-26 Mayıs 2024 tarihlerinde Söylem 3. Uluslararası Filoloji Sempozyumu'nda sunulan "Zamana Gülen İmge: Ophelia Kompleksi ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 'Ayna' Şiiri" başlıklı sözlü bildiri den üretilmiştir.

Giriş

Modern Türk edebiyatının önemli ismi Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) -birçok araştırmacının işaret ettiği gibi- roman, şiir, hikâye, deneme gibi çok farklı edebî türlerde eser vermiş ve bu ürünleriyle edebiyat tarihinde iz bırakmıştır. *Huzur, Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gibi romanları hâlâ okurların ve araştırmacıların yoğun ilgisini çekmektedir. *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, şu anda Türkoloji alanının klasikleşmiş kaynaklarından biri vasfındadır. Gerektiğinde ön plana çıkamadığını düşündüğü şiir türünde ise özgün imgeleriyle ve poetik bilinciyle edebiyat tarihinde müstesna bir yere sahiptir. Deneme türündeki *Beş Şehir* ve inceleme türünde yazdığı *Yahya Kemal* kitaplarında da aynı durumdan bahsedilebilir. Bununla birlikte bu farklı türlerdeki eserlerin birbirini besleyen, zenginleştiren bir niteliğe sahip olduğu ileri sürülebilir. Nitekim Tanpınar’ın şiirlerinin de eleştirilerinden ve denemelerinden beslendiği ve aynı zamanda şiirlerinin eleştirmenliğini ve denemelerini beslediği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda örnek verilebilecek şiirlerinden biri “Ayna” başlığını taşır. Tanpınar’ın “Ayna” şiiri derin yapıda, onun Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’de olduğunu iddia ettiği Ophelia kompleksini içermektedir. İfade edilen çerçevede söz konusu şiirin incelenmesi, Tanpınar’ın eleştirmenliğiyle şiirleri arasındaki ilişkiyi göstermesinin yanı sıra Ophelia kompleksinin şiirlerinde derin yapıda var olabileceğini ortaya koyması bakımından önemlidir. Bahsedilen önem nedeniyle bu çalışmada ilk olarak Ophelia kompleksi bilhassa William Shakespeare’in *Hamlet* adlı oyunu üzerinden tartışma konusu yapılacaktır. Dile getirilen bağlamda Ophelia’nın Hamlet’in gölgesinde kalan karmaşık ve trajik karakterine değinilecektir. Söz konusu karakterin cinsel açıdan çok farklı şekillerde anlamlandırılmasına, annesizliğine, toplumsal rolüne, intihar edip etmediğine vb. değinilecek; Ophelia kompleksiyle işaret edilen anlam somutlanmaya çalışılacaktır. İkinci düzlemde ise Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Ayna” şiirinde Ophelia kompleksinin nasıl görüldüğü tartışılacaktır. Bu çabada özellikle Gaston Bachelard’ın *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme* eserindeki Ophelia kompleksi hakkındaki görüşlerinden ve Tanpınar’ın *Yahya Kemal* kitabında Yahya Kemal’in şiirlerini yorumlarken ileri sürdüğü savlardan yararlanılacaktır.

Ophelia Kompleksi

William Shakespeare’in kanonik bir niteliğe sahip olan *Hamlet* adlı oyununda odak noktası, isminden başlayarak Hamlet karakteridir. Danimarka kralının oğlu olarak soylu bir aileden gelen Hamlet’in, babasının ölümünden sorumlu olduğunu öğrendiği amcası Claudius’tan intikam alma çabası oyunun ana olay örgüsünü oluşturur. Dolayısıyla merkezî kişi olan Hamlet’in sözleri ve davranışları, eleştirmenler ve okurlarca ön planda tutularak sorunsallaştırılır. Hatta Hamlet’in “Var olmak ya da olmamak, mesele bu.” (Shakespeare, 2007, 114) gibi sözleri neredeyse onun kadar ünlü bir özelliğe bürünmüştür. Hamlet’in dile getirilen başat özelliğine karşılık onun karmaşık bir duygusal ilişki kurduğu Ophelia’nın arka planda ve göz ardı edilmiş bir karakter olduğu söylenebilir. O, oyunun sadece beş sahnesinde görülmektedir. Ophelia’nın

oyundaki görünürlüğüne az olması ile 20. yüzyıla kadar Ophelia karakterine gösterilen ilgisizlik koşut bir nitelik arz eder. Oyundaki diğer karakterlere kıyasla eleştirmenler tarafından fazla ilgi görmemiş Ophelia, çoğu kez stereotip yakıştırmalara maruz kalmıştır (Baş, 2018, 91). Hatta bazı eleştirmenler Ophelia'nın Shakespeare tarafından Elizabeth dönemi izleyicilerine sevdirmeyecek bir şekilde sunulduğunu öne sürmüşlerdir (Lester, 2014, 19). Aslında Ophelia'nın bu özellikleri tam da Ophelia kompleksiyle gönderimde bulunulan anlamla paralel bir özellik sunar. Bu aşamada Ophelia kompleksiyle işaret edilen anlam tartışma konusu yapılabilir.

Bahsedilen bakış açılarına karşılık Ophelia bazı araştırmacılara göre "belki de" Shakespeare'in en trajik kadın karakterlerinden biridir. Bunun nedeni ise onun ataerkil toplumdaki baskının ve cinsel istismarın bir paradigması mahiyetinde görülmesidir (Browning, 2013, 74). Shakespeare'in *Hamlet* oyununda Ophelia'nın annesi yok gibidir. Bu anlamda Hamlet aslında annesiz kıza kur yapar (Lester, 2014, 19). Söz konusu annesizlik olgusunda Ophelia'nın kimliği, etrafını saran erkekler tarafından inşa edilir. Bu durumda temel belirleyici olan ise onun cinselliğidir. Burada ikili bir yapı ortaya çıkar: Ophelia hem idealize edilmiş, bakire bir kadın olarak yüceltilmiş hem de "politik bir para birimine" indirgenmiştir. Ophelia, Hamlet'i arzulamaktadır, ancak babası ve ağabeyi Laertes onu kadın iffetinin kabul edilmiş paradigmasının içine döndürmek için çaba gösterirler (Browning, 2013, 74). Nitekim Hamlet bile "Git manastıra kapan" (Shakespeare, 2007, 116) derken Ophelia'nın cinselliğini reddetmiş gözükmektedir; ancak rahibe manastırının bazen alaycı bir şekilde iffetsiz kadınlardan oluşan bir ev için kullanıldığı bilgisi, bir ikinci okuma katmanı ortaya çıkarmaktadır (Aktaran Browning, 2013, 74). Yine oyunda Ophelia nehirde boğulurken deniz kızına benzetilir. Deniz kızının fahişeler için kullanılan argo bir terim olması bu bağlamda dikkat çekicidir (Lester, 2014, 19). Diğer taraftan "Git manastıra kapan" diyen Hamlet'in oyunda Ophelia'ya söylediği "Beni köreltmek epey bir iniltiye mal olurdu sana" (Shakespeare, 2007, 130) sözü, Ophelia'yı cinsel bir nesneden fazla bir vasıfta görmemesi olarak yorumlanabilir. Böylelikle oyundaki farklı kişiler Ophelia'yı çelişkili bir şekilde bakire veya fahişe olarak görüp kadın cinselliğinin hem reddedildiği hem de var olduğu imkânsız bir cinsel politikanın içerisinde konumlandırırlar (Aktaran Browning, 2013, 74). Dikkat çekici bir başka husus ise Viktorya Dönemi'nde kadınlığın kirlenmiş baştan çıkarıcı ya da saf bakire olarak iki versiyon şeklinde ortaya çıkmasıdır (Browning, 2013, 76).

Ophelia, oyundaki diğer kişilerin ne istediğini, ne hissettiğini ve ne düşündüğünü umursamadığı bir karakterdir. Dahası hiç kimse onun iyiliğini düşünmez, aksine kendi iyiliklerine hizmet etmesi için onu manipüle ederler. Örneğin Hamlet, Ophelia'yı yalnızca amcasının katil olduğunu ortaya çıkarma planlarını ilerletmek için kullanır. Aynı durum Ophelia'nın babası Polonius ve kardeşi Laertes için de geçerlidir. Ophelia hem babasının hem de Kral Claudius'un tam kontrolü altındadır. Örneğin, tepkisini gözlemleyebilmek için Hamlet'in hediyelerini ona geri vermesini emrederler ve o da buna itaat eder.

Hamlet'in duygularını gözlemleyebilmeleri için Ophelia yem olarak kullanılır (Lester, 2014, 19-20). Ophelia, Hamlet'in kendisine duygularını açtığını söylese de (Shakespeare, 2007, 61) Laertes, Hamlet'in onunla gönül eğlendirdiğini ileri sürer (Shakespeare, 2007, 58). Polonius ise Ophelia'nın kendisini "bebek gibi" düşünmesi gerektiğini ve Ophelia'nın kendisini âleme rezil etmemesini söyler (Shakespeare, 2007, 62). Oyunda Ophelia'yla ilgili bebek metaforunun kullanılmasının altını bilhassa çizmek gerekir. Zira Ophelia, annesini kaybetmenin acısını çekmiş ve itaatkâr bir kız çocuğu olmuştur. Hamlet'e âşık olduktan sonra onun onayına bağımlı hâle gelmiştir. İçsel yönelimden yoksun olarak Hamlet'in ve babası Polonius'un taleplerini karşılamaya çalışır ve her ikisinin de onayını kazanma mücadelesi onu parçalar. Böylece başkalarının hayatlarının nesnesi hâline gelmiş ve benlik duygusunu kaybetmiştir. Gelişimi ve potansiyelinin ortaya çıkması engellenmiştir (Lester, 2014, 20).

Bu aşamada Ophelia kompleksinin kızların ergenlik sürecini anlamlandırmadaki işlevine geçilebilir. Söz konusu kompleksi Lester şöyle açıklar: Ophelia, günümüzde ergenlik çağındaki kızların içinde bulunduğu kötü durumu özetler. Çağımızın ergen kızları, toplumda kendilerinden istenen rollere uymalarını talep eden bir dünyayla karşı karşıyadır. Bununla birlikte ergen kızlar için talep edilen yaşam tarzı çelişkilerle doludur. İfade edilen çelişkiler öylesine büyüktür ki hiçbirinin karşılanması mümkün değildir. Gerçek benlik ile sahte benlik arasındaki bu bölünme, ebeveynlerin çocuktan belirli arzularını bastırmasını ve bunun yerine ebeveynin arzularını yansıtmasını talep etmesiyle yaşamın erken dönemlerinde başlar. Ebeveynlerin çocuklarını sosyalleştirirken yaptıkları diğer tüm talepler, gerçek benlik ile sahte benlik arasında bölünmeyi yaratır (2014, 20). Bahsedilen komplekse göre Ophelia büyümeyi başaramadığı için intiharı seçmiştir (2014, 20).

Ophelia'nın karakterini ve psikolojisini anlamlandırmada onun ölümü çok önemli bir yere sahiptir. Bu çerçevede sorgulanması gereken ilk nokta, Ophelia'nın ölümünün intihar olup olmadığıdır. Ophelia'nın ölümü gerek Kraliçe'nin üzerinden verilmesiyle gerekse metaforik boyutuyla dikkat çekicidir:

"Dere kıyısına yaslanmış bir söğüt var hani,
Suyun cam gibi yüzünde gümüş yaprakları görünür.
Düğün çiçeği, ısırgan, papatya ve uzun mor çiçeklerden ...
Hani şu cahil çobanların kaba bir ad verdiği,
Soğuk kızlarımızınsa, ölü parmağı dediği çiçeklerden ...
Çeşit çeşit çelenkler yapmış kızcağız kendine orda,
Sarkan dallara çelenklerini asmaya çabalarken,
Hain bir dal kırılıvermiş.

O da çiçekten andaçlarıyla birlikte
 Ağlayan dereye kapılmış.
 Yanlara açılan etekleri
 Bir süre deniz kızı gibi su yüzünde taşımış onu.
 Eski ezgilerden parçalar okuyormuş hep;
 Başına gelenden habersiz gibiymiş.
 Suda hiç yabancılık çekmiyormuş,
 Doğal ortamında gibiymiş sanki.
 Ama uzun sürememiş bu durum;
 Suyu içtikçe ağırlaşan giysileri
 Zavallı kızcağızı tatlı nağmelerinden koparıp
 Ölümün balçığına çekmiş." (Shakespeare, 2007, 184)

Ophelia'nın ölümü hâlâ tartışmalı bir konudur. Bazılarına göre Ophelia yanlışlıkla suya düşüp ölmüştür. Bazılarına göreyse Ophelia ölümü bilinçli bir şekilde tercih etmiştir. Bununla birlikte Carol Thomas Neely'nin "boğulmanın İngiltere'de o dönem kadınların intihar etmek için kullandıkları en yaygın yöntem olduğunu" ifade etmesi (Aktaran Baş, 2018, 96), oyunda Ophelia'nın ölümünün intihar olduğu düşüncesini destekler.

Gaston Bachelard ise, psikanalitik açıdan hain suyla oynayanın boğulmak istediğini savlayarak Ophelia'yı "dişil intihar"ın simgesi olarak konumlandırır (2016, 97). Bachelard su unsurunu ön plana alarak kuramsal görüşlerini somutlaştırır. O; su, genç ve güzel kadın, ölüm denklemleri üzerinden düşüncelerini şöyle geliştirir: "Su genç ve güzel ölümün, çiçek açmış ölümün *unsuru*'dur ve gerek yaşamın gerekse de yazının dramlarında gurursuz, intikamsız ölümün, mazoşist intiharın *unsuru*'dur" (2016, 97). Bachelard, suyu kolayca gözyaşlarına boğulan kadının "organsal simgesi" olarak tanımlar. Eril olan ise, dişil intihar karşısında kendisinde kadın olan ne varsa bu ölüm sonrası acıyı onunla anlar. Gözyaşı kurduğunda ise yeniden erkek olur (2016, 97). Bachelard, "bütün büyük şiirleştirici kompleksler gibi" Ophelia kompleksinin de evrensel düzeye dek çıkabileceğini vurgular ve onun yüzyıllar boyunca, deresi üzerinde, dalgaya yayılmış çiçekleri ve saçlarıyla düşçülere ve ozanlara görüldüğünü söyler (2016, 98-102). Tam da Bachelard'ın bahsettiği şekilde Ophelia imgesinin görüldüğü ozanlardan biri Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Bu noktada Tanpınar'ın Ophelia imgesini nasıl algıladığı ve "Ayna" şiirinde nasıl yansıttığı konusuna değinilebilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Ayna" Şiirinde Ophelia Kompleksi

Tanpınar'ın bazı şair ve yazarları değerlendirirken aslında kendi sanatına da ışık tutacak düşünceler ileri sürdüğü gözlemlenir. Bahsedilen şekilde değerlendirilebilecek unsurlardan biri ise Ophelia kompleksidir.

Tanpınar, derslerinde de tartışma konusu komplekse atıf yapar ve hatta onunla Ahmet Haşim'in şiirini değerlendirir. O, "Ophélie (su) kompleksi"nin Ahmet Haşim'de çok bulunduğunu iddia eder (Güven, 2008, 20). Benzer şekilde Tanpınar, üstadı Yahya Kemal ile ilgili yazdığı *Yahya Kemal* adlı eserde, hocasının şiirini Ophelia kompleksi çerçevesinde de inceler. Tanpınar, bu bağlamda Yahya Kemal'in "Kandilli" şiirini bilhassa anar (2001, 152).

Araştırmacı ve okur Tanpınar, farklı şair ve yazarların eserleri ile ilgili Ophelia kompleksi üzerinden gözlemlerde bulunurken yazar vasfıyla söz konusu komplekse büyük bir önem verir. Zira Nurdan Gürbilek, Tanpınar'ın roman, öykü ve denemelerinde yer verdiği Ophelia göndermelerinin sayısının şaşırtıcı olduğunu dile getirir (2007, 100). Bu bağlamda "Musıkî Hulyaları", "İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız", "Fuzuli'ye Dair", "Şiir ve Rüya" denemelerini; "Rüyalar", "Yaz Yağmuru", "Emirgân'da Akşam Saati" öykülerini ve *Sahnenin Dışındakiler*, *Huzur ve Aydaki Kadın* romanlarını örnek gösterir (2012, 141; 2007, 99-102). Hakikaten de Tanpınar için Ophelia çok merkezî bir figürdür. Sadece "İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız" adlı denemesine bakmak bile bu konuda bize fikir verecektir. Tanpınar, burada kendisi ve tüm insanlık için Ophelia'nın nasıl bir anlam ifade ettiğini açıklar:

"Can sıkıntısının acaib, gıcırtilı bir keman yayı gibi içinizde çalışmaya başladığı kış günlerinde, eğer şehir ve iş sizi bir tarafınızdan yakalayıp kendisine çekmezse bir mahzen rutubeti ve küfü içinde boğulabilirsiniz. Sanki Ophelia'nın cesedi çirkin bir şey olmuştur ve çok yakın bir yerde, yahut her yerde birden cürümektedir.

Çünkü suyun olduğu her yerde, muhakkak çiçeklerini, yarım kalmış türküsünü, saçlarının dağınık rüyasını bir ebediyete götüren bir Ophelia vardır. Bu suyun ve aydınlığın ölüm rüyasıdır. Bunun için bir Shakespeare'i beklemeye lüzum yoktur. Shakespeare olsa olsa bu rüyayı bize çözmüştür. Aydınlıkla kabaran her suda bu masal mevcuttur." (Tanpınar, 2020, 169)

Alıntılanan cümlelerde görüldüğü gibi Tanpınar, neredeyse suyun olduğu her yerde yarım kalmış türküsüyle, "saçlarının dağınık rüyasını bir ebediyete götüren" bir Ophelia görme eğilimindedir. Bu noktada şu soruyu sorabiliriz: Tanpınar'ın aşağıdaki "Ayna" şiirinde de bir Ophelia kompleksinden bahsedebilir miyiz?

Derin sularında bu ayna her an
Senden bir parıltı aksettirecek,
Kâh çıplak bir omuz sessiz düşecek
Eriyen bir kuğu beyazlığından.

Bazen bir tebessüm, tutuşmuş mercan
Rüyasıyla sanki kanlı bir çiçek,
Ve saçlar ümitsiz öyle yüzecek

Olgun akşamların ağırlığından.

Hep bu aynadasın artık kış ve yaz
Mavi sularıyla arkanda Boğaz
Köpüren aydınlıkta her tepeden,

Hep burada, ömrün her merhalesinde,
Haps olmuş bir şafak gibi derinde
Zamana gülecek hüznün ve neşen (2011, 45).

Gaston Bachelard, *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme* adlı kitabında en ufak bir fırsatta oluşan Ophelia imgesinden ve onun sular hayalinin temel imgesi olduğundan söz eder (2016, 101). Sonrasında şunu ekler: "Ama suların bir sözü, tek bir sözü yeter Ophelia'nın derin imgesini göstermeye" (2016, 102). İnceleme konusu olan şiirde de Ophelia'nın derin imgesini görmek mümkündür. Söz konusu imge, bir omzun eriyen bir kuğu beyazlığından sessizce düşmesi, kanlı çiçek, saçların ümitsizce yüzmesi ifadeleriyle inşa edilmiştir. Bu noktada bahsedilen imgenin somutlanması için John Everett Millais'ın yaptığı resim (1851-1852) örnek verilebilir:



<https://www.dogubati.com/john-everett-millais-ophelia-507>

Tanpınar'ın şiiri için bilhassa vurgulanması gereken nokta, onun ayna ile işaret ettiği şeyin suyun aynası olduğudur (Tunç, 2024, 88). Nitekim şiirdeki "derin sularında bu ayna" ifadesi ileri sürülen düşünceyi kanıtlar

niteliktedir. Su ile birlikte Ophelia kompleksini açığa çıkaran en önemli öğeler, çiçek ve bilhassa saçtır. Nitekim Bachelard; Ophelia'nın yüzyıllar boyunca "düşçülere ve ozanlara" dere üzerinde, "dalgalara yayılmış çiçekleri ve saçları" ile görüldüğünden söz eder (2016, 98). "Ayna" şiirinde de farklı versiyonlarıyla "kanlı bir çiçek" ve "bir kızıl çiçek" geçmektedir (Tanpınar, 2000, 62-63). Çiçek Ophelia'nın ölüm anında onunla bütünleşmiş bir özelliktedir. Bununla birlikte kanlı çiçek, Ophelia'nın ölümüne çağrışım yaparken, kızıl çiçek ise şiirdeki ateş ve şafak imgeleriyle uyumludur. Sulara yayılmış saç imgesinin ise Ophelia için temel bir önemde olduğu söylenmelidir. Bachelard, *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme* adlı kitabında Ophelia'nın suda yüzen saçlarına bilhassa vurgu yapar. Yazar, "yüzen saç" ve "dalgalardan açtığı saç" imgesini sayfalarca tartışır (2016, 98-101). Yine Bachelard'a göre "Sular simgesinin bütünüyle yeniden canlanması için çözülmüş saçların çıplak omuzlar üzerine düşmesi -akması- yeterlidir." (2016, 99). Diğer taraftan şiirde doğrudan Ophelia'nın suya düşüşünü imleyen çıplak bir omzun sessizce düşmesi sözleriyle birlikte kadın için "eriyen kuğu beyazlığı" ifadesinin kullanılması dikkat çekicidir. Beyaz kuğu imgesinin Ophelia kompleksini bütünleyen, zenginleştiren bir anlamı bulunmaktadır. Tanpınar'ın *Yahya Kemal* kitabında, Yahya Kemal'in şiirlerini yorumlarken kuğu imgesinin hem şaire hem de psikanalize göre anlamını çözümler. Buna göre "su mahlûku olan kuğu" beyazlığıyla kadına, aksiyon hâlinde bir erkek oluşuyla suya ve kadın vücuduyla aşka ait "belli başlı sembollerden biridir" (2001, 135). Tanpınar her ne kadar doğrudan kaynak göstermese de onun bahse konu düşünceleri ileri sürerken çıkış noktasının Gaston Bachelard'ın *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme* adlı kitabı olduğu görülür. Bachelard, edebiyatta kuğu imgesinin çıplak kadının yerine geçtiğini söyler. Ancak bunun izin verilen bir çıplaklık, lekesiz bir beyazlık olduğunu da ekler. Ona göre "Kuğuya hayranlıkla bakan kişi, suya giren kadını arzular" (2016, 45). Yine Bachelard'a göre kuğu imgesinin çift cinsiyetli bir mahiyeti vardır. "[P]aralık sularda seyredilirken kadındır", ancak "hareket hâlindeki imgesiyle erkektir" (2016, 47). Yazarın kuğu imgesiyle ilgili özellikle vurguladığı nokta, onun arzuya, bilhassa da cinsel arzuya işaret ettiğidir (2016, 47-48). Bu noktada Tanpınar'ın *Yahya Kemal* adlı kitabında su ve kadın vücudu arasındaki kurduğu sembolik ilişki de dikkat çekicidir (2001, 135). O hâlde bu sembolizmi nasıl yorumlamamız gerekir?

Tanpınar, ders notlarında Ahmet Haşim'den bahsederken çoğunlukla çocukluğunda genç ve güzel annesini kaybedenlerde Ophelia kompleksinin görüldüğünü ileri sürer (Güven, 2008, 20). Aynı şekilde Yahya Kemal'in de henüz on bir yaşındayken "bütün güzelliği içinde ölen annesini hiç unutmadığını, her vesîle ile hatırladığını" söyler (Tanpınar, 2001, 149). Çok etkilendiği iki şairle aynı kaderi paylaşan Tanpınar'ın annesi kendisi 15 yaşındayken vefat etmiştir. Bu bağlamda Tanpınar, Ophelia kompleksiyle hiç unutmadığı annesini hatırlar, yeniden yaşatır. Bahsedilen çerçevede Bachelard'ın belirttiği gibi ayna vasfı taşıyan durgun suda ölümün analık vasfı taşıdığı hatırlanabilir (2016, 105). Tanpınar, kendi ifadesiyle yarım kalmış türküsüyle, çiçekleri ve dağınık saçlarıyla ebediyete yürüyen Ophelia'da çok

erken bir yaşta kaybettiği annesini görür. Su, bizlere dişil ölümü anlatır (Bachelard, 2016, 95) ve intihara, delilikle birlikte toplumsal olanın dışında kalmaya, annesini erken yaşta kaybedip öksüz olmaya ve yarımlik duygusuna çağrışımında bulunur. Ancak paradoksal bir şekilde ifade edilen yarımliğin giderileceği ortam da sudur. Bu konuda iki düzlemde bir okumadan söz edilebilir.

Tanpınar'ın "Ayna" şiirinde, ilk düzlemde, Ophelia'nın sevgilisiyle birleşemeyen, genç yaşta yarım kalan öyküsünün aksine bir tamlıktan, daha doğru ifadeyle tamlık hayalinden bahsedilebilir. Bu tamlık hayalinin ortaya çıkmasını sağlayan unsurlar ise su ile ateştir. Bachelard'ın sık sık dile getirdiği gibi su dişil bir unsurdur ve kendi kendini erkekletiremez. Bununla birlikte suyun karşısında ateşin erilliği söz konusudur. Su ile ateşin "ortak kimyasının evlilik niteliği" önemlidir (2016, 115). Tartışma konusu şiirde de dişil suyla birlikte "tutuşmuş mercan", "kızıl çiçek" ve "şafak" ile birlikte eril imgeler bir bütünlük arz eder. Zira mercanın tutuşması, suda şafağın hapsolmesi, dişil su ile eril ateş imgelerinin birleşmesi anlamına gelir. Bu noktada şöyle bir soru gündeme gelir: Bu durumun ölümle ilişkisi nedir? Bu soruya cevap vermek için Georges Bataille'in ölüm ve erotizm alımlayışına başvurulabilir. Bataille, erotizmin ölümü kapsadığını düşünür (2004, 14). Öte yandan erotizmde varlığın süreksizliğini, süreklilik duygusu ile değiştirebilme sorunu olduğuna inanır (1993, 18). Böylelikle ölüm ve hayat bir araya gelir. Dikkat çekici bir şekilde Bachelard'ın işaret ettiği gibi su imgesinin de hayatı ve ölümü aynı anda içerdiği görülür. Su yaşamın tözü olduğu gibi, "çift görünümlü hayal için ölümün de tözüdür." (2016, 86). Burada Jacques Lacan'ın jouissance kavramı gündeme gelir. Jouissance, bahsedilen oğuda önceki "tamlık" veya "tamamlık"ın yerini alan hazdır (Fink, 2020, 102). Ayrıca şiirin son mısraında hüznün ve neşenin birlikte yer alması jouissance'ın "çelişkili doyum"la (Evans, 2019, 155) ilgili yönüne bizi götürür.

İkinci düzlemde dişil su ile eril ateşin birleşmesinin şiirsel öznenin anne ile kavuşmasını imlediği düşünülebilir. Çocuklukta kaybedilen anne figürü nedeniyle oluşan eksiklik duygusu, şiirde öncelikle suda "yarım kalmış türküsü"yle trajik bir şekilde ölen Ophelia ile birlikte yaşantılanır. Ophelia, Tanpınar'a anne kaybını en güçlü şekilde hissettiren imgelerden biridir. O; Ophelia imgesi ile birlikte kayıpla yüzleşir, yarım kalmışlık duygusunu aşmaya çalışır. Daha önce de vurgulandığı gibi Tanpınar, Yahya Kemal'in on bir yaşında "bütün güzelliği içinde ölen annesini hiç unutmadığını" ve her fırsatta onu hatırladığını dile getirir (2001, 140). Aslında Tanpınar'ın Yahya Kemal için söylediklerinin kendisi için de geçerli olduğu ileri sürülebilir. Tanpınar da her fırsatta annesini ve onun kaybını hatırlamaktadır. Ele alınan şiirin ilk iki mısraında "Derin sularında bu ayna her an / Senden bir parıltı aksettirecek" denmesi, tam da ifade edilen duruma tekabül etmektedir. Tanpınar her an kâh bir çıplak omzun eriyen bir kuğu beyazlığından düşecek olmasıyla, bazen de ümitsizce yüzen saçlarla Ophelia üzerinden anne kaybını anımsar. Şiirde sonrasında kaybedilen anne ve çocuk birlikteliğinin fantazmatik bir şekilde gerçekleştiğini görürüz. Şiirde, kaybedilenin "derin sularında" kendini gösterdiği, şafak gibi derinde zamana güldüğü gözlemlenir. Bahsedilen olgu,

Bachelard'ın "derin suda" ya da "uzak bir ufukta" kaybolmanın, derinlikle veya sonsuzlukla özdeşleşmek olduğuna dair savıyla (2016, 20) anlamlı hâle gelir. Şiirdeki "her an", "hep" gibi ifadeler kayıp anne figürünün sonsuzlaştırılmasına, ona karşı beslenen sevginin sonsuz oluşuna gönderimde bulunur. Bu sonsuzluğu sağlayan unsur ise bellek metaforu olan sudur.¹ Su "Ayna" şiirinde, Tanpınar'ın Yahya Kemal için söylediği gibi, kaybolanı muhafaza eder (2001, 138), muhafaza ettikten sonra ise kendi üstüne dönerek onu geriye verir (2001, 137). Böylelikle su bellek metaforu özelliğiyle, kayıp anneyi tekrar bulmanın ve yaşatmanın yoluna dönüşür.

Sonuç

William Shakespeare'in en bilinen oyunlarından biri olan *Hamlet*'te, eserin başlığından itibaren Hamlet karakteri ön planda tutulurken Ophelia göz ardı edilmiştir. Oyundaki diğer kişilere göre birçok eleştirmen tarafından çoğunlukla ilgisizlikle karşılanan Ophelia, yine çeşitli eleştirmenlerce Shakespeare'in en trajik kadın karakterlerinden biri şeklinde alımlanmıştır. Bahsedilen düşüncenin oluşmasında, onun ataerkil toplumun baskısının ve cinsel istismarının nesnesi olarak görülmesi etkili olmuştur. Ayrıca annesiz bir şekilde büyüyen Ophelia, oyundaki diğer kişilerin ne düşündüğünü ve hissettiğini umursamadığı bir figürdür. Diğer taraftan Ophelia'nın bilhassa ölümüyle tartışma yarattığı ileri sürülmüştür. Gaston Bachelard, Ophelia'yı su, genç ve güzel kadın ile ölüm denklemleriyle yorumlar.

Ophelia; Tanpınar'ın deneme, roman ve öykülerinde tutkuyla bağlı olduğu bir karakterdir. Benzer şekilde Tanpınar, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in şiirlerini değerlendirirken bilhassa Ophelia kompleksinden yararlanmıştır. Tanpınar, eleştirmen ve araştırmacı kimliğiyle okuduklarını şiirsel bilince dönüştüren bir şair olarak görülmüştür. Bu bağlamda o, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim ile ilgili tespitlerini şiirlerinde bazen yineleyerek bazen de dönüştürerek kullanmıştır. Benzer bir durum Tanpınar'ın "Ayna" şiirinde de göze çarpar. Söz konusu şiirde Ophelia'nın derin imgesi görülür. Dile getirilen bağlamda şiirde yer alan bir omzun eriyen bir kuğu beyazlığından sessizce düşmesi, kanlı çiçek, saçların ümitsizce yüzmesi ifadeleri dikkat çekicidir. Makalede; beyaz kuğunun, ümitsizce yüzen saç imgesinin Ophelia kompleksi açısından anlamına değinilmiştir. Bununla birlikte şiir iki düzlemde bir okumaya tabi tutulmuştur. Şiirde ilk düzlemde eril ve dişil imgelerin (su ile ateş) tamlık hayalini gerçekleştirdiği ve burada jouissance'ın oluştuğu ileri sürülmüştür. İkinci düzlemde ise Ophelia'nın anne kaybını en güçlü hissettiren imgelerden biri olduğu ve sudaki Ophelia ile Tanpınar'ın erken yaşta kaybettiği annesiyle fantazmatik bir birliktelik gerçekleştirdiği iddia edilmiştir. Sonuç olarak makalede, Tanpınar'ın düzyazılarında olduğu gibi şiirlerinde de Ophelia imgesinin önemli bir işleve sahip olduğu bir şiir örneğinde gösterilmiştir. Zira Tanpınar'ın "Ayna" şiiri merkezinde ortaya konduğu gibi Ophelia anlatısı, şiirin yüzey yapısında görünmemesine karşılık

¹ Suyun modern Türk şiirinde bellek metaforu olma özelliği konusunda bir çalışma için bk. Tunç, 2024, 75-103.

alt metinde görünürlük kazanarak hem şairin bilinç düzeyini hem de farklı metinlerle ilişkisini yansıtan zengin bir imgeye dönüşmüştür. Bu çerçevede çalışmada, Ophelia imgesinin Tanpınar'ın şiirini anlamlandırmada göz ardı edilemeyecek niteliğine vurgu yapılmıştır.

Kaynakça

- Bachelard, Gaston. *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*. çev. Olcay Kunal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Baş, Elif. "Ophelia: Deliliğin Dili, Dilin Deliliği". *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 8/16 (2018), 90-107.
- Bataille, Georges. *Erotizm*. çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu. Ankara: Onur Yayıncılık, 1993.
- Bataille, Georges. *Edebiyat ve Kötülük*. çev. Ayşegül Sönmezay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Browning, Daphne A. "The Weeping Brook: The Ophelia Complex in Lorca's Poetry". *Romance Notes*, 53/1 (2013), 73-82.
- Evans, Dylan. *Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü*. çev. Umut Yener Kara-Turgay Sivrikaya. İstanbul: Isık Yayınları, 2019.
- Fink, Bruce. *Lacancı Özne: Dil ve Jouissance Arasında*. çev. Kemal Güleç. İstanbul: Encore Yayınları, 2020.
- Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Gürbilek, Nurdan. *Benden Önce Bir Başkası*. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Güven, Güler. *Tanpınar'dan Yeni Ders Notları*. haz. Hayri Ataş. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2008.
- <https://www.dogubati.com/john-everett-millais-ophelia-507> Erişim Tarihi: 16.07.2024.
- Lester, David. *The "I" of the Storm: Understanding the Suicidal Mind*. Berlin: De Gruyter Open, 2014.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Bütün Şiirleri*. haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Yaşadığım Gibi*. haz. Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.
- Tunç, Gökhan. *Şiir ve Bellek: Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2024.



Doç. Dr. Selim SOMUNCU

Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
selimsomuncu@hotmail.com
Kahramanmaraş/TÜRKİYE
ORCID

**SEZAI KARAKOÇ'UN DİRİLİŞ
İLKELERİNİN ARKA
PLANINDAKİ ENTELEKTÜEL
TAVRININ POETİK YORUMU VE
“HİKMET SUSKUNLUĞU”**

POETIC INTERPRETATION OF SEZAI
KARAKOÇ'S INTELLECTUAL
ATTITUDE IN THE BACKGROUND OF
DİRİLİŞ PRINCIPLES AND “HİKMET
SILENCE”

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 14.09.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 21.10.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Somuncu, Selim. “Sezai Karakoç'un Diriliş İlkelerinin Arka Planındaki Entelektüel Tavrının Poetik Yorumu ve “Hikmet Suskunluğu””. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*10/21 (Güz 2024), 217-225.

Somuncu, Selim. “Poetic Interpretation of Sezai Karakoç's Intellectual Attitude in the Background of Diriliş Principles and “Hikmet Silence””. *Hikmet-Journal of Academic Literature*,10/21 (Fall 2024), 217-225.



10.28981/hikmet.1550226



Doç. Dr. Selim SOMUNCU

**SEZAI KARAKOÇ'UN DİRİLİŞ İLKELERİNİN ARKA PLANINDAKİ ENTELEKTÜEL
TAVRININ POETİK YORUMU VE "HİKMET SUSKUNLUĞU"**

**POETIC INTERPRETATION OF SEZAI KARAKOÇ'S INTELLECTUAL ATTITUDE IN THE
BACKGROUND OF DİRİLİŞ PRINCIPLES AND "HİKMET SILENCE"**

ÖZ

Biyografik ve monografik çalışmalar genel itibariyle hakkında yazılan kişinin ayrıntılı bir hayat hikâyesi şeklinde ortaya çıkar. Bu tür çalışmalar daha çok yazarın hayat hikâyesine odaklanmakla birlikte söz konusu kişi sanatçı ise eserlerini inceleyen ya da eserlerinden örnekler taşıyan bir içerik de barındırabilir. Psikanalizin yaygınlaşmasıyla birlikte biyografik çalışmalara yazarın kişiliği, karakter özellikleri gibi hususlar da eklenmeye başlanır. Burada genel itibariyle "eserden yazara" ya da "yazardan esere" şeklinde iki farklı yöntemden bahsedilir. Birincisi yazarın eserinden hareketle kişiliğini aydınlatırken ikincisi yazarın hayat hikâyesinden ve karakter özelliklerinden hareketle eserini aydınlatmak şeklinde teşekkül eder. Biyografi yazarı sanatçıyı bizzat hayatta iken tanıyorsa onun karakter özelliklerine ilişkin birinci elden bilgi aktarabileceği gibi sanatçının bu yönünü ortaya çıkaran bir başka özellik ise hiç şüphesiz yazdığı metinlerde gizlidir. Bu anlamda şiir, roman ve hikâye gibi metinler sanatçının karakter özelliği hakkında birincil değil dolaylı bilgi sunarken hatıra, günlük ve otobiyografi gibi metinler ise sanatçının kişiliği ve karakter özellikleri hakkında doğrudan bilgi içeren kaynaklar olma özelliğine sahiptir. Bu çalışma Sezai Karakoç'un bazı karakter özelliklerine yönelik bir incelemeyi içermektedir. Söz konusu karakter özellikleri aynı zamanda anı, hatırat, deneme metinlerinden yola çıkılarak ve poetik metinleriyle bütünleştirilerek yorumlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sezai Karakoç, Poetika, Kişilik, Diriliş.

ABSTRACT

Biographical and monographical studies are generally a detailed life story of the person written about. Although biographical studies mostly focus on the life story of the author, if the person in subject is an artist, they may also contain a content that analyses his/her works or carries examples of his/her works. With the widespread use of psychoanalysis, issues such as the author's personality and character traits began to be added to biographical studies. In general, two different methods are mentioned here: from the literary text to the author or from the author to the literary text. The first one is based on the author's work to enlighten his/her personality, while the second one is based on the author's life story and character traits to enlighten the literary text. If the biographer recognised the artist while he/she was alive, he/she can convey first-hand information about his/her character traits, and another feature that reveals this aspect of the artist is undoubtedly hidden in the texts he/she wrote. In this sense, while texts such as poems, novels and stories provide indirect sources of knowledge about the artist's character traits, texts such as memoirs, diaries and autobiographies are sources of direct knowledge about the artist's personality and character traits. This article includes an analysis of some character traits of Sezai Karakoç. These character traits will also be tried to be explained with examples from his memoirs, essays and poetic texts.

Keywords: Sezai Karakoç, Poetika, Character, Diriliş.

Giriş

Her insanın çevresiyle kurduğu bir ilişki biçimi vardır. Bu ilişki biçimi hiç şüphesiz insanın kendisi gibi özeldir, o insana özgüdür. Söz konusu kişi sanatçı olduğunda onun çevresiyle kurduğu ilişki biçimi çok daha özel olmakla birlikte dış dünya tarafından anomali¹ olarak görülebilir. Sanatçıyı okuyabilmek, gerçek anlamda alımlama becerisi gösterebilmek hiç şüphesiz bu anomaliyi çözümlenmekten geçer. Ve yine hiç şüphesiz bu durum, salt sanatın ve sanatçının dünyasına girmemiş, girememiş sıradan insanlar için bir aykırılık olarak görülebilir. Bir yönüyle hakiki sanatçının, kamusal olanla örtüşmeyen az veya çok özellikleri vardır. Sanatla uğraşıyorsa onu büyük sanatkar, bilimle meşgulse onu büyük deha yapan da bu türden özelliklerdir. Bu özellik bazı sanatçılarda onu diğer insanlardan ayıran bir tür “dünyaya ait olmama” hâli olarak yorumlanabilir. Yukarıda bu durumu anomali olarak tanımladık. Tasavvufun diliyle söyleyecek olursak, bu durum “garip” olmak şeklinde tanımlanabilir. Nitekim anomali kavramıyla ilgili bazı ansiklopedilerde bu kavrama Türkçe/Osmanlıca karşılık olarak garip sözcüğünün önerildiğine de dikkat çekmek lazım. (Cevizci, 1999) Yani batılı anlamda anomali, doğulu ya da tasavvufi anlamda garip...

Bu “garip”lerden birisi de 16 Kasım 2021 tarihinde bu âlemden göç eden Sezai Karakoç’tur. Onun, hem “dünyalı”lara bakış açısı, hem uzak-yakın çevresiyle kurduğu ilişki hiç şüphesiz kendi içinde bir anomaliyi barındırdığı gibi bazılarınca “sapma” olarak da değerlendirilmiştir. Bu çalışmanın amacı Karakoç’un ilkesel tavrı sonucu onunla ilişkileri bozulup küslük yaşayan yazar ve şairleri deşifre etmek değildir.² Çalışma, daha ziyade şairin bir entelektüel olarak ilkesel tavrını çözümlenmeye ve bunun poetikasındaki karşılıklarını yorumlamaya odaklanmıştır.

1. Dünyaya Ait Olmama Hâli: Gariplik

*“İnsan egosunu şişirme, gerçek insancılık değildir.
İnsanı sevmek, onu pohpohlamak değildir. İnsana
değer vermek, onun nefsinin değil, ruhunu
yükseltmek demektir.”*
Sezai Karakoç

Sezai Karakoç’un ilişkilerinde belirleyici unsurlardan birisi dinginliktir. Dingin bir ilişki biçimini öngören Karakoç’un çevresiyle kurduğu ilişkide iki kavram öne çıkar. Bunlardan biri “yüceltim” diğeri “ego”dur. Bu anlamda Karakoç, şahsiyeti ve hatta sanatkarlığı etrafında gelişen yüceltimlere karşı rahatsızlık duyan ilkesel bir tavrın sahibi olarak belirir. Karakoç kendi benine, kişiliğine hatta bazen sanatına yönelik iltifatlara olumlu bakmaz, pek

¹ Psikoloji literatüründe düzensiz veya normdan sapan herhangi bir şey olarak tanımlanan anomali (VandenBos, 2007) kuralsızlık, alışılmış mutad tipten ayrılan şeyin karakteri olarak da ifade edilir. (Cevizci, 1999)

² Bu çalışma boyunca atıf yapılan olaylarda yer alan şahsiyetlerin kimler olduğunu öğrenmek için Sezai Karakoç’un anılarına bakılabilir. 1988-1992 yılları arasında haftalık olarak çıkan ve 133 sayı boyunca *Diriliş* dergisinde yayımlanan bu anılar şairin ölümünden sonra *Hatıralar-I* ve *Hatıralar-II* şeklinde iki cilt olarak yayımlanmıştır.

itibar etmez.³ Fakat Karakoç düşüncesinin ana meselesi olan “Diriliş”e ve bu kavram etrafında kurduğu problematiğe yönelik teveccühlerde son derece yumuşak ve olumlu bir tavır sergiler. Bu minvalde gelenlerle görüşür, onlara söz dağarını açar ama onun dışında salt kişiliğini ve şiirini övenleri sanki pragmatist bir yönelime girmişler gibi ya da egosantrik bir ilişkiye yöneldiklerini düşünerek onlarla konuşmayı değil onlara susmayı tercih eder. Bu durumun şairin hayatındaki pratik karşılıklarından biri ve en önemlisi, 2011 yılında *Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödüllerine* layık görülmesine rağmen bu ödülü kabul etmemesidir.

Egoyu insan için büyük bir tehlike olarak gören Karakoç, modern insanın bir ego makinasına dönüştüğünü, çıkarları için akla hayallere gelmez tertiplere, kavgalara ve savaflara giriştiğini söyler. (Karakoç, 1986, 87) Oysa insan bunun için yaratılmamıştır. Bir anlamda Karakoç, kimsenin kendi “merhamet damarını sömürmesine” izin vermez. Zaman zaman yazılarında susmaya, suskunluğa ve suskun velilere methiyeler düzen şairin “hikmet suskunluğu” ifadesi de dikkate değerdir. Nitekim “şairin ahlakı şiirindedir, bazen susmasındadır.” der. (Karakoç, 1987-a, 63) Mehmet Âkifi anlattığı kitabında susmayı, suskunluğu etrafında dönenler için bir protesto olarak kabul eden Karakoç’un bazı suskunluklarının altında bu ilkesel tavrın yattığı hiç şüphesizdir. (Karakoç, 1987-b, 39)

Bu tavrın bir başka tezahürü karşı öznelerin kendini takdim biçiminde belirir. Bir anlamda “benöyküsel” ya da “benöznesel” davranan kişilerin yani kendi benini ön plana çıkaran öznelerin özgürlükleri onun yanında kısıtlanır. Hatta Karakoç böylesi durumlara ilişkin şüpheler hissettiğinde o kişilerle yollarını ayırmaya çalışır. Kendi çağdaşı olan şair ve yazarlara ilişkin bu minvalde çok sayıda anekdottan bahsedilebilir. Bir yönüyle yer yer şiiri ve edebiyatı bir araç olarak gördüğü için aslında kendi “ben”ini ön plana çıkaran ya da egosunu tatmin edecek bir ilişki biçimine asla müsamaha göstermez. Gerek kişisel, gerek edebî, gerekse siyasi-politik ilişkilerinde Karakoç’un, başkalarınınca “küskünlük” olarak tanımlanan ilkesel tavrının altında bir anlamda bu durum yatar. Dolayısıyla *Hatıralar-I ve II* adlı eseri hayatı boyunca kendileriyle yollarını ayırdığı insanlardan izler taşır. Her ne kadar onu yakinen tanımayanlar aksini düşünse de “-miş gibi” bir diğer ifadeyle “büyük sanatçıymış gibi”, “büyük şairmiş gibi” bir rol biçmez kendisine. Karakoç, edebiyatın ve şiirin vasıta olarak yer aldığı “Diriliş” düşüncesinde salt bir siyasa ya da ideoloji inşa etmez aynı zamanda sanatçı kişiliğinin ona vermiş

³ Karakoç’un bu ilkesel tavrını, onun sanatı, estetiği ve poetikasıyla ilişkilendirmeden aktaran yazılardan birinde yazar, şairin tek kelimeyle “mütevazı” olarak özetlenebilecek bir kişiliğe sahip olduğunu, her türden gündelik hesap, çelişki, çatışma vs. den uzak kaldığını, bunun sonucu olarak Türkiye’deki sanat ve düşünce alanlarında geniş bir saygınlığa ulaştığını, üretken bir kişi olmasına rağmen, yanlış anlatılmak ve anlaşılmaktan çekindiğini, reklamdan hoşlanmadığı için röportaj önerilerinden hep uzak durduğunu aktarır. Tüm bu doğru gözlemlerden sonra işin yorum kısmında öznel bir yaklaşımla yanlış sonuca ulaşma becerisini de göstererek şairin bu ilkeli tavrının onun tanınmasının önüne geçtiği şeklinde bir yorum yapar. (Çakır’dan aktaran Kirenci, 2022, 234-235)

olduğu duyarlılık ve hassasiyetle bir estetik de inşa eder. “Sosyolojik bir mesele hakkında konuşan sanatçı, oradan kendi sanatının altyapısını” inşa eder. “Özellikle sanatçı kimliğinin yanında bir ideolojisi olan sanatçılarda” bu çok daha belirgindir. (Özger, 2022, 9) Karakoç varoluşsal bir çabanın ve kaygının sonucu olarak yukarıdan beri anlatılagelen bir ilkesel ilişki biçimini etrafına şart koşar. Bu süreci ilerleyen yaşına rağmen gevşetmek bir yana bu ilişkinin dinamiklerini oluşturan tahakküm biçimini daha da arttırarak devam ettirmeyi tercih eder ve bunda da büyük oranda başarı sağlar.

Karakoç’un, medeniyet bilincini çok erken yaşlarda edindiği ve hem şiirini hem entelektüel uğraşlarını bu yöne yoğunlaştırdığı için farkındalığı yüksek ve son derece uyanık bir bilinci olduğu eserlerinden rahatlıkla gözlemlenebilir. “Çocukluk çağlarından itibaren metafizik duyarlılık ile daldığı derin tefekkür sonucunda, kendi ruh dünyasında, zihin dünyasında; toplumumuzun sorunlarının niteliği ve hâl çareleri üzerinde fikirler” geliştirir. (Günay, 2014, 234) Gerek dili gerekse kuşatıcı yaklaşımı onu, günlük polemiklerden çok düşünce sistemleriyle hesaplaşan bir düşünür konumuna yerleştirmiştir. (Emre, 2014, 200) Bilhassa denemelerinde ve onu destekleyen hatıralarında bir nevi entelektüel anlamda muhatabını kolaylıkla çözen ve oyuna gelmeyen, bilgi ve bilinç düzeyinde kolaylıkla yolundan döndürülemeyen, tabiri caizse “külyutmaz” bir Sezai Karakoç vardır. Bu külyutmaz tavır onda “isminin ve karakterinin etrafında olumsuzlanabilecek en küçük kuşkuya yer bırakmayacak kadar korunaklı” bir dünya inşa eder. Bu dünya “paktır, saftır, nezihdir. Kendisi olumsuzluğa yol verebilecek bir duruma asla fırsat” vermez. (Haksal, 2015, 22)

Bu tavır onun siyasal duruşunda ve görüşlerinde de etkin bir rol oynar. İslam dünyasının etrafında dönen oyunları, dünyayı çok iyi takip ettiği için hem şair öngörüsünden hem de bu topraklarda doğup büyümenin ona vermiş olduğu sezgisel güçten dolayı Karakoç’un, medeniyete, bu toprakların geleceğine ilişkin çok önemli yargıları, tasarrufları ve kestirimleri olduğu söylenebilir.⁴ Karakoç bu gözle okunduğunda siyasala ilişkin çok önemli sonuçlara varılabilir.

2. Şiirin İlkeleri yahut Peer Gynt Piramidi

*Gurur öldürücüdür, alçak gönüllülük diriltici.
Birincisi Tanrı'nın yaratış evreninin kapılarını
kapar, gözleri kör eder. Tevazu ise kapıları açan tek
anahtardır. Diriliş maymuncuğudur tevazu.*⁵
Sezai Karakoç

Sezai Karakoç’un yukarıdan beri anlattığımız ilkesel tavrının poetik yansıması da hiç şüphesiz dikkate değerdir. Şiirin ilkelerini anlattığı yazısında

⁴ Karakoç’taki şair sezgisine vurgu yapan farklı araştırmacı ve yazarlardan bahsedilebilir. Bunlardan biri olan Haksal buna ilişkin şunları söyler: “Sezai Karakoç edebiyatı, ruhun edebiyatıdır. Bu anlamda Sezai Karakoç’ta bir Tanrı vergisi olarak şairlik, bilgelik, ona birçok sezgilerin verilmiş olmasını sağlamıştır.” (Haksal, 2015, 47)

⁵ (Karakoç, t.y., 136)

Peer Gynt (Pürgent) Piramidi olarak tanımladığı üç ilke vardır.⁶ Şair öncelikle kendisi olmalıdır, sonra kendine yetmelidir ve nihayet kendinden memnun olmalıdır. Birbiriyle yakın ilişkili olan ve birbirini besleyen bu ilkelerden ikincisi; “Şairin kendi kendine yetmesi” ilkesi olarak belirir. Şairin kendi kendine yetmesi; etrafında kibirden duvarlar örüp fildişi kulede yaşaması değildir. Bilakis fildişi kuleyi tersine çevirmektir. Şiirin realiteyle, hakiki şiirsel dinamiklerle ilişkisini kurmaktır. Karakoç, bu ilkesel yaklaşımı varlığa dargınlık -dünyaya küskünlük- olarak yorumlamamak gerektiğini de belirtir. Şairin dış dünyanın hazlarından değil, kendi zarif öz-benliğinden beslenerek büyüyeceğini ifade eder. Hiç şüphesiz Peer Gynt Piramidi bir beşer olan şaire manevi birtakım vazifeler yüklemektedir. Bu vazifeyi üstlenen şair dış dünyanın lezzetlerine açlık duyabilir. Tam olarak burada Karakoç yeterlilik ilkesini ırmak metaforuyla açıklar. Yeterlilik ilkesi ırmağın ilkesidir. Irmak doğuşuyla, batışıyla eşyaya tabiidir. Ama varoluşuyla kendi kendidir, kendi kendine yeter. Aldığı sular, verdiği suları karşılar. Irmak metaforunu şiire uyarladığında; şairin eserinin tohumunu ve onu geliştirecek iklimi kendi varlığından alması olarak yorumlanır. (Karakoç, 1987-a, 93) Iрмаğın iltifata ihtiyacı yoktur. Çünkü ırmağın özü gürdür. Hakiki şair kendi kendine yeter. Onun ırmağını besleyen su, sanat kudreti ve istidadıdır. Dış dünyanın iltifatları şiir ırmağını zehirler. Şairin özgürlüğü de buna bağlıdır. Marifet iltifata tabiidir. Fakat hakiki şiir bunun istisnasını teşkil eder.

Hiç şüphesiz şairin poetikasına da yansıyan bu durum hep fildişi kule olarak yorumlanmıştır. Karakoç da bunun farkındaymışçasına şiir yazılarında buna müstakil olarak yer verir. O, bu durumu şairin dünyalılara fildişi kule olması değil, dünyanın şaire fildişi kule olması şeklinde yorumlar ki bu da tam olarak hakikat şairi için dünyada “garip” olmaktır. Arapça’da “garib”in, zaman ve yer olarak yakınlık ifade ettiği düşünüldüğünde (Mutçalı, 1995) dünyaya uzak olanın da garip olarak tanımlandığını düşünürsek bu “garip”lik hiç şüphesiz sözcüğün orijinal anlamına zıt bir mana yüklendiğini akıllara getirir. Fakat aslında burada da bir yakınlaşma söz konusu olup bu yakınlaşma dünyaya ait olmayan manevi iklimlere yakınlık ve yaklaşmadır. Garip olmak sorumluluktan kaçmak değildir. Bilakis Karakoç, aydın olmayı, seçilmişliği, egosunu şişirme, topluma yabancılaşmayı arttırma, toplumda ve insanlıkta yaşayan evrensel gerçeği görmezlikten gelme şeklinde anlayanların eninde sonunda topluma karşı görevlerini unuttuklarını ve sorumsuzluk bataklığına yuvarlandıklarını söyler. (Karakoç, 1986, 72)

Bu durumun poetik yansıması olarak akla gelen bir Karakoç pratiği de bazı şiirlerini uzun yıllar, tabiri caizse “redd-i neseb” etmesidir. Bu anlamda Karakoç’un şiirleri ben öyküsel ya da ben öznesel metinler değildir. Karakoç’un kendi benini anlattığı şiirler uzun yıllar kitaplarına girmemiştir. Aşırı yoruma uğrayan ve etrafında rivayetler silsilesi oluşan *Monna Rosa*’nın

⁶ Peer Gynt Piramidi, Karakoç’un Henrik İbsen’in *Peer Gynt* adlı oyunundan ve oyunun en önemli özelliği olan, gördüğü her şeyi yeni kabul eden, tarihe ve tarihselciliğe şartlanmamış olan kahramanından hareketle geliştirdiği bir kavramdır. (Zarîç, 2019, 58)

yazılışından yaklaşık yarım asır sonra, 1998 yılında kitaplaşması da aslında bu çabanın uygulamadaki yansımasıdır.⁷

Bu durumun bir başka poetik karşılığı da şairin kendisine yönelik tasniflere, Türk edebiyatı tarihinde bir edebî muhite, harekete dâhil edilmesine yaptığı itirazlardır. İster İkinci Yeni, ister Yedi Güzel Adam... İster Doğu'nun oğlu, ister Batı'nın rakibi... Şair tüm tanımlamaları gerek edebî hareketin içindekiler gerekse edebiyat tarihçileri tarafından yapılmış pragmatist bir kategorizasyon ve kolaycılık olarak görür.

SONUÇ

*Vasıtası kalb olan bir hakikatin tesirini hangi
vasıta, hangi tesir yok edebilir?⁸*
Sezai Karakoç

Bu çalışma bir yönüyle Sezai Karakoç’un Diriliş düşüncesi ve estetiğinden beslenen ilkeli tavrını analiz eden bir yazı olarak teşekkül etti. Karakoç hakkında hiç şüphesiz bugüne kadar çok şey yazıldı çizildi. Şairin biyografisini ayrıntılı olarak ele alan eserlerde kişiliğine de yer verildi. Fakat şairin sosyal ilişkilerindeki ilkeli tutumunu onun poetik tutumuyla ilişkilendirmek hem Sezai Karakoç özelinde hem de genel olarak Türk şiirinde çok rastlanan bir yorum biçimi değildir.

Şairlerin yazınsal üretimlerinin kapalı oluşu üzerine çokça inceleme yapılmıştır hiç şüphesiz. Yazınsal metnin anlaşılabilmesi ya da aşırı yoruma uğramasının yanısıra şairin karakter özelliklerinin de anlaşılabilmesi durumuna edebiyat tarihlerinde ve biyografik metinlerde zaman zaman rastlanır. Karakoç’un ilkesel olarak kapalı, dışa dönük olmayan, sosyal ilişkilere, siyasala ve çağdaşı olan politikacılara yönelik müşkülpesent tavrı genel itibarıyla ya anlaşılabilmiş ya da bir “aşırılık” ve “sapma” olarak değerlendirilmiştir. Dinginliğe ve suskunluğa methiyeler dizmesi, salt şiirine ve kişiliğine teveccühlerde bulunan kişilerden uzaklaşması, ödülleri kabul etmemesi, hiçbir iltifat karşısında eğilmemesi, *Monna Rosa*’yı uzun yıllar sahiplenmemesi Karakoç’un bu ilkesel tavrının pratikteki bazı tezahürleri olarak şekillenir.

Şüphesiz şairin şiirini tesirli kılan, güçlü kılan onun yaşadığı, hissettiği şeyleri yazmasıdır. Reel duyguları şiirle ifade etmeye, mecazi düzleme taşımaya çalışması ve duyguların da reelde karşılığının olmasıdır. Bu anlamda bir aşk şiiri sadece şairin kendinden önce yazılmış aşk şiirlerini taklit ederek yazılmışsa bu şiir taklidî bir şiir olur. Fakat duyguları gerçek düzlemde yaşayarak, hissederek ve gerçekleşmesini umarak bir duygu mecazlar dünyasına taşındığında hem bunu derinleştirme başarısı gösterilir hem de söylenenler karşı tarafta hissî bir karşılık bulur. Dolayısıyla Karakoç’un şiirinin

⁷ Etrafında oluşan rivayetler silsilesi, şiirin varyantlaşması ve aşırı yoruma uğraması bağlamında *Monna Rosa*’ya dair yapılmış bir çalışma için bk. (Somuncu-Daşkın, 2024).

⁸ (Karakoç, 1974, 43)

tesir gücü ilhamını ve dirençliliğini Diriliş estetiğinden alan ilkeli tavrından izler taşır.

Ayrıca kendisini edebiyat tarihinde bir edebi muhite, harekete dahil etme çabalarına da sıcak bakmaz. Karakoç’un bu tür kategorilendirmelere karşı sert çıkışlar yapmasının ve bunları kabullenmeyişinin altında da yukarıdan beri anlatageldiğimiz ilkesel tavrı yatar. Bu yaklaşımı da yine sanatın dışındaki insanlara ya da sanatçıyı tanımamış, anlayamamış bireylere anomali şeklinde görünen bir başka durum olarak kayda geçer.

Kaynakça

- Cevzici, Ahmet. *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999.
- Emre, Akif. “Sezai Karakoç’ta Devlet ve Siyaset Tasarımı.” *Kahramanmaraş’ta Sezai Karakoç Sempozyumu*. ed: C. Kabakcı vd. 200-220. Ankara: Kahramanmaraş Belediyesi Yayınları, 2014.
- Günay, Durmuş. “Diriliş Düşünce Sistemi.” *Kahramanmaraş’ta Sezai Karakoç Sempozyumu*. ed: C. Kabakcı vd. 234-242. Ankara: Kahramanmaraş Belediyesi Yayınları, 2014.
- Haksal, Ali Haydar. *Sezai Karakoç Eleğimsağmalarda Gökanıtı*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2015.
- Karakoç, Sezai. *Günlük Yazılar-IV Gün Saati*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1986.
- Karakoç, Sezai. *Edebiyat Yazıları-1*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1987-a.
- Karakoç, Sezai. *Mehmed Âkif*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1987-b.
- Karakoç, Sezai. *Kıyamet Aşısı*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1974.
- Karakoç, Sezai. *Hatıralar-I*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 2022.
- Karakoç, Sezai. *Hatıralar-II*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 2022.
- Karakoç, Sezai. *İnsanlığın Dirilişi*. İstanbul: Diriliş Yayınları, t.y.
- Kirenci, Mustafa. *Bir Gülü Yetiştirmek için... Sezai Karakoç ve Dirilişe Dair*. Kahramanmaraş, Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2022.
- Karataş, Turan. *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1998.
- Mutçalı, Serdar. *Arapça-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Dağarcık Yayınları, 1995.
- Özger, Mehmet. *Sezai Karakoç’ta Varlığa Bakış*. İstanbul: Muhit Kitap Yayınları, 2022.
- Somuncu, Selim-Daşkın, İbrahim. “Sanal Ortamda Edebiyatın Üretimi ve Modern Metinler Etrafında Oluşturulan Anlatılar: “Monna Rosa” Şiiri Etrafında Türetilen Hikâyeler Üzerine Bir İnceleme”. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 15, (2024), 318-329.

VandenBos, Gary R. *APA Dictionary of Psychology*. Washington: American Psychological Association, 2007.

Zariç, Mahfuz. *Sezai Karakoç*. İstanbul: Akademik Kitaplar Yayınları, 2019.



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024

Prof. Dr. Meral DEMİRYÜREK

Hitit Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı
meraldemiryurek@hitit.edu.tr
Çorum/TÜRKİYE
ORCID

**TANER BAYBARS'IN TÜRK VE
İNGİLİZ ÇOCUK EDEBİYATINA
KATKILARI**

TANER BAYBARS' CONTRIBUTIONS
TO TURKISH AND ENGLISH
CHILDREN'S LITERATURE

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 29.12.2023
Kabul Tarihi / Accepted Date: 10.07.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Demiryürek, Meral. "Taner Baybars'ın Türk ve İngiliz Çocuk Edebiyatına Katkıları". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 10/21 (Güz 2024), 226-240.

Demiryürek, Meral. "Taner Baybars' Contributions to Turkish and English Children's Literature". *Hikmet-Journal of Academic Literature* 10/21 (Fall 2024), 226-240.



10.28981/hikmet.1411534

Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.



Prof. Dr. Meral DEMİRYÜREK

TANER BAYBARS'IN TÜRK VE İNGİLİZ ÇOCUK EDEBİYATINA KATKILARI*

TANER BAYBARS' CONTRIBUTIONS TO TURKISH AND ENGLISH CHILDREN'S LITERATURE

ÖZ

Kıbrıs'ın yetiştirdiği önemli şair ve yazarlardan biri olan Taner Baybars (1936-2010), genç yaşta İngiltere'ye yerleşerek edebî faaliyetlerini doğduğu topraklardan uzakta sürdürür. Önceleri yazdıklarını Kıbrıs ve Türkiye'deki gazete ve dergilerde yayımlatan sanatçı, 1958 yılından itibaren Türkçe yazmayı bırakır. Eserlerini tamamen İngilizce bilen okurlara yönelik kaleme alır. Hayatının son döneminde Fransızca da yazar. Bununla birlikte Türk edebiyatına ilgisi ve katkısı hiç azalmayan sanatçı, Türk şair ve yazarların eserlerini İngilizceye çevirerek BBC başta olmak üzere çeşitli mecralarda tanıtır. Bir kültür elçisi gibi çalışır. Çağının sanat hareketlerini yakından takip eden Baybars'ın, teknik açıdan farklı ve özgün konulu şiir ve düzyazı şeklindeki çalışmaları içinde çocuk ve çocukluğa yönelik olanlar bilhassa dikkat çekicidir. Taner Baybars gerek çocukluğunu anlattığı otobiyografik kitabında gerekse çeşitli düzeylerdeki okul öğrencileriyle yürüttüğü projelerinde çocuklar için şiir, masal ve benzeri türlerde eserler okumanın ve yazmanın önemini vurgular. Çocukların erken yaşta edebiyatla tanışmalarına rehberlik eder. Böylece çocukların hem okur hem yazar olarak şiire yönelmesini teşvik eder. Ayrıca İngilizceden Türkçeye çocuk kitapları çevirerek Türk çocuklarının okuyabileceği örnekleri artırmaya gayret eder. Bütün bunlara ek olarak ölümünden sonra dahi çocuk edebiyatının güçlenmesine yardımcı olmayı sürdürmek amacıyla İngiltere'deki Yazarlar Birliği'ne (The Society of Authors) mirasını vakfederek her yıl "fantastik çocuk edebiyatı" kategorisinde eser veren bir yazarın ödüllendirilmesini sağlar. Sanatçının bu desteği "Taner Baybars Award" olarak tescillenir ve günümüze değin gelir. Bu çalışmada Kıbrıslı Türk sanatçı Taner Baybars'ın çocuk edebiyatına yönelik çalışmaları bütün hâlinde değerlendirilerek çocuklar için İngilizce olarak yazdığı "Francesca and The Yellow Easter Bird" (Francesca ve Sarı Paskalya Kuşu) adlı masalı dikkatlere sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kıbrıs Türk Edebiyatı, Çocuk Eğitimi, Masal, Çeviri, Şiir, Francesca and the Yellow Easter Bird, Taner Baybars Ödülü, İngiliz Yazarlar Birliği.

ABSTRACT

Taner Baybars (1936-2010), one of the important poets and writers raised by Cyprus, settled in England at a young age and continued his literary activities away from the land of his birth. Having previously published his writings in newspapers and magazines in Cyprus and Turkey, but Taner Baybars stopped writing in Turkish since 1958. He writes his works entirely for readers who speak English. In the last period of his life, he also wrote in French. The artist, whose interest and contribution to Turkish literature never decreased, translates the works of Turkish poets and writers into English and promotes Turkish literature in various media, especially the BBC. Taner Baybars, who closely followed the art movements of his age, is also noteworthy in the works of technically different and original subjects in the form of poetry and prose aimed at children and childhood. Taner Baybars emphasizes the importance of reading and writing poems, fairy tales and similar works for children both in his autobiographical book about his childhood and in his projects with school students at various levels. He guides children to be introduced to literature at an early age. Thus, he encourages children to turn to poetry as both readers and writers. He also strives to increase the number of examples that Turkish children can read by translating children's books from English into Turkish. In addition to all this, to continue to help strengthen children's literature even after his death, he dedicates his legacy to The Society of Authors in England and ensures that a writer who works in the category of "fantastic children's literature" is awarded every year. This support of the artist is registered as "Taner Baybars Award" and continues to this day. In this paper, Turkish Cypriot artist Taner Baybars' works on children's literature will be evaluated as a whole and his tale "Francesca and The Yellow Easter Bird" written for children will be presented to attention first time.

Keywords: Turkish Cypriot Literature, Children's Education, Fairy Tales, Translation, Poetry, Francesca and the Yellow Easter Bird, Taner Baybars Award, the Society of Authors.

* Bu çalışma, 7-8 Kasım 2022 tarihlerinde İstanbul'da düzenlenen IV. Uluslararası KIBATEK Kıbrıs Türk Edebiyatı ve Edebiyatçıları Sempozyumunda sunulan, ancak yayımlanmayan bildirinin genişletilerek makaleye dönüştürülmüş biçimidir.

Giriş

Kıbrıs'tan yetişen Türk sanatçıları arasında ismi yakın geçmişe kadar gölgede kalmış kişilerden biri olan Taner Baybars (18 Haziran 1936-20 Ocak 2010), gerek yerli gerekse yabancı araştırmacıların yaptığı çalışmalarla bugün çok daha fazla bilinir hâle gelmeye başlamıştır. Lefkoşa doğumlu sanatçı, doğduğu topraklara çok erken yaşta veda ederek yerleştiği İngiltere'de üretken bir hayat yaşar. Ancak bazı eserlerinin kitap olarak yayımlandığını göremeden bu dünyadan ayrılır. Hasan Şefik Altay'ın ifadesiyle Taner Baybars, şiire 8-9 yaşlarındayken başlar ve ilk şiiri Kemal Rüstem'in çıkardığı *Yeni Mecmua*'da yayımlanır (Altay, 1965). Lefkoşa Türk Lisesi'nde hocası olan şair-yazar İbrahim Zeki Burdurlu'nun yönlendirmesiyle daha lise çağlarındayken edebî faaliyetlerine hız verir. Bir yandan 23 Nisan 1950 tarihli fotoğrafının delalet ettiği şekilde okul törenlerinde Arif Nihat Asya'nın "Bu Vatan Kimin?" şiirini okur, diğer yandan kendi şiirlerini yazar. 1954 yılında ilk şiir kitabını Kıbrıs'ta *Mendilin Ucundakiler* adıyla yayımlar. İleriki yıllarda şiirin yanı sıra roman, hikâye, radyo oyunu türlerinde eserlerini çeşitlendirerek çoğaltır. Ancak İngiltere'ye daimî olarak yerleştikten bir müddet sonra bütün çalışmalarını İngilizce olarak yazmayı tercih eder. Bu karar, görünüşte onun Türkçeden ve Türk edebiyatından uzaklaşması gibi algılsa da işin aslı böyle değildir. Taner Baybars, kendine özel bir misyon edinerek anadiline ve edebiyatına farklı yönlerden hizmet eder. Nazım Hikmet başta olmak üzere, Fazıl Hüsnu Dağlarca, Orhan Veli Kanık, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan, Yunus Emre gibi Türk şiirinin yapı taşlarını oluşturan birçok şairin eserini ve Nasreddin Hoca fıkralarını İngilizceye çevirir. İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri başta olmak üzere birçok ülkede Türk edebiyatının tanınması için çalışır. Antolojiler, özel sayılar hazırlar ve BBC'de radyo programları yapar. Sonuçta Türkçe ve Türk edebiyatıyla bağını hiç koparmaz. Yaptığı bu çalışmalar onun çevirmen kimliğini oluşturur.

Gülün Serdar'a 11 Şubat 1995 tarihinde Fransa'daki "Les Epardeaux 16230 St Amant de Bonnieure" adresinden yazdığı mektupta, öncelikle kendisinden istenen çeşitli belge ve bilgileri gönderdiğini belirtip "1958'den sonra artık Türkçe yazmamış bulunuyorum." diyerek gerçekleşmiş ve gerçekleşecek olan çalışmalarından ayrıntılarıyla söz eder:

Bu size gönderdiğim listeden başka 20'den fazla İngiliz ve Amerikan antolojilerinde şiirlerim çıkmıştır. Penguin kitapları arasında The Penguin Book of Turkish Verse (Nermin Menemencioğlu tarafından hazırlanmış) birçok çevirilerimi ihtiva etmektedir. Yüze yakın İngilizce (yani sadece İngiltere'de değil) dergilerde de şiirlerim görünebilir. İngilizceden Fransızcaya (bir kitap olarak baskı bekliyorum) Bruno Sibona ve Patrick Hutchinson şiirlerimi çevirmişlerdir; Lehçe, Rumence, Macarca ve İspanyolca dillerde de çeviriler vardır. Bu anda yeni bir şiir kitabımı bitirmiş okuyorum ve yaşadığım civarın ananesi ve yaşayış tarzları, mentalitesi hakkında bir eser yazmaktayım. Ama bağlara bakmak, şarap yapmak da büyük bir zaman ister!! (Reading Üni. Taner Baybars Koleksiyonu).

Mihrican Aylanç'a göre Taner Baybars'ta çeşitli etkilerin birleşiminden oluşan eklektik bir yapı söz konusudur: *"yerel Kıbrıs Türk ve Müslüman kimlik, mutlak göç (adadan çıktıktan sonra bir daha dönmemiştir) sonucunda benimsediği Avrupa kültürü, İngilizce ve Fransızcanın egemen olduğu dilsel değişim, Hıristiyanlık izlenim ve ilişkileri ile sentezlenmiş/yer değiştirmiş ve farklı bir kültürel kişilik oluşmasına yol açmıştır."* (Aylanç, 2020, 867).

İçinde yaşadığı farklı kültürlerin etkisi ile kendi ruh ve karakter yapısı sonucunda çok yönlü bir sanatçı profili sergileyen Taner Baybars'ın edebî şahsiyetine bir bütün hâlinde bakıldığında onun yazdıkları ve yaptıkları arasında çocuklara yönelik çalışmaların çokluğu ve çok yönlülüğü dikkat çeker. Sanatçının, şiir başta olmak üzere tüm edebî ve sanatsal ürünlerin çocukların eğitiminde önemli rol oynadığını fark ederek bu konuda bilinçli bir şekilde çalıştığı çeşitli eylemlerinden anlaşılmaktadır. Taner Baybars'ın çocuk edebiyatıyla bağını kurarken şu unsurları göz önünde bulundurmak faydalı olacaktır:

1. Çocukluk anıları
2. Çocukken okuduğu çocuk dergileri ve kitapları
3. Türkçeye çevirdiği iki çocuk kitabı
4. Fantastik çocuk edebiyatına maddi desteği
5. Okul çocuklarıyla gerçekleştirdiği şiir atölyesi
6. Çocuklar için İngilizce masal yazması

Çocukluk Anıları ve Çocukken Okudukları

Tam ismi Taner Halil Fikret Baybars olan sanatçı, anne ve babasının öğretmen olması nedeniyle şanslı bir çocukluk dönemi geçirir.¹ Hayatı boyunca her zaman kitaplara yakındır. Evlerindeki ebeveynlerine ait kütüphane, onun hem kitapları çok sevmesinde hem de yetişkinlik döneminde kütüphaneciliği profesyonel meslek olarak seçmesinde büyük olasılıkla etkili olmuştur.

Taner Baybars'ın babası Halil Fikret Bey kendi çocukluğuna dair şu ayrıntıları anlatır:

25.11.1907 tarihinde Lefkoşa'da doğdum. Babam Salih, Asmaaltı'nda Mısırlı'nın Hanı ve Oteli olan yerde kahveci idi. Kendilerine "Evliyalık" derlerdi.

4 yaşında iken eski Lise okulunun olduğu yerdeki Hafız Lisani Efendinin okuluna başladım. Hoca beni karşısına aldı "Gel otur bakalım oğlum" dedi. Besmele çektirdi. "Aferin! aferin!" dedi. Uzun uzun rahlelerde otururdum. Bu okul 4 senelikti. İlk giren 4. sınıf olurdu. Sonra üçüncü, ikinci ve birinci sınıfı bitiren mezun olurdu. Dersleri hep bir ağızdan okurdum, Kur'an okurdum, dinî şiirler ezberlerdik.

¹ Taner Baybars'ın biyografisi ve çalışmalarıyla ilgili ayrıntılar için bk. Demiryürek, 2016, 424-433; Demiryürek, 2018a, 79-94; Demiryürek, 2018b, 115-132; Aylanç, 2020, 859-882.

Hafız Lisani Efendi milliciydi. Hükümet marşları yasak ettiği halde, bizi toplar sıralı olarak polisin önünden geçer, hem marş söyler, hem de ıslık çalardık. En çok söylediğimiz marş:

*Yürüyelim ileriye
Atlayalım dağ tepe
Patlatalım bombaları
Çanlar batsın yerlere.*

Okulda en çok sevdiğimiz şey sünnet idi. Sünnet olacak çocuk başında rahle, içinde Kur'an, üstü ipek işlemeli atlasla örtülü götürülürdü. Rahleyi uzun boylu iki çocuk tutardı. Büyükler önde giderdi. Onlara ilahiciler derlerdi. Sıralı olarak okuldan çıkar, bu şekilde sünnet olacak çocuğun evine giderdik. Çocuğun babası öğretmene para verirdi, küçüklere 20 para, büyüklere 1 kuruş dağıtırdı. Sonra sünnet olurdu. (Nesim, 1987, 232).

Halil Fikret Bey'in çocukluğuna dair anlattığı bu ayrıntılar, 20. yüzyıl başlarındaki Kıbrıs Türk toplumunun geleneksel yapısını somutlaştırıp Taner Baybars'ın değişim ve gelişimini göstermesi açısından çok dikkate değerdir.

Taner Baybars'ın annesi Şaziye Salih de babası Halil Fikret Bey gibi devrinin okumuş insanlarından. Geleneksel eğitimini tamamladıktan sonra Viktorya Kız Mektebinde eğitim görür. Şaziye Hanım, 1923 yılında başarıyla okulunu bitirince Kıbrıs'ın çeşitli köylerinde öğretmenlik yapar. Sadece okuldaki öğrencilerin eğitimiyle yetinmeyip akşamları kadınlara kitap okur: "Geceleri köylerde kadınlara romanlar okurdum. Her gece evimiz dolardı; en heyecanlı yerinde bırakırdım ki ertesi gece gene gelsinler. Köylüler öğretmenleri çok severdi, saygı gösterirlerdi." (Nesim, 1987, 232). Şaziye Hanım'ın ablası çok genç yaşta ölünce onun üç çocuğunu yanına alır ve bakımlarını üstlenir. Taner Baybars'ın babası Halil Fikret ile evlenince İngiliz hükümetinin kuralları gereği öğretmenliği bırakmak zorunda kalır. Ancak 1953-57 yılları arasında öğretmen ihtiyacı doğduğundan İpsillat, Minareliköy ve Afanya'da öğretmenlik yapmayı sürdürür (Nesim, 1987; Demiryürek, 2018a). Taner Baybars'ın baba tarafından akrabası Gökhan Şengör'ün hazırladığı bilgi ve soyağacına göre Şaziye Salih on kardeştir. Çocukların isimleri: 1. Şaziye Salih, 2. Yıldız Rüstem Menteş, 3. Hüseyin Fikri, 4. Fezile Remzi, 5. Mustafa Sami, 6. Havva Rüstem 7. M. Münür, 8. A. Rasim, 9. H. Tahsin 10. Gülizar Rüstem. Kardeşlerin doğum tarihlerine ulaşamadığı için hangisi büyük hangisi küçük bilinmemektedir.

Taner Baybars çocukluğunun geçtiği köy olan Vasilya'da, annesi Şaziye Hanım'ın köyün kadınlara akşamları roman, masal, hikâye gibi türlerde heyecanlı ve sürükleyici eserler okuması sayesinde kitap sevgisini erken yaşlarda edinerek büyür. Çocukların hayatında edebiyatın, sanatın taşıdığı önemi daha o yıllarda keşfeder: "Odada sakın sakın, müdür beyin karısının romana başlamasını bekleyen yaklaşık altı tane kadın vardı. Benim gibi onlar da okuma yazma bilmeyen o sevimli kadınlar da bir sonraki bölümü duymak için sabırsızlanıyorlardı. Çökmüş baraj ve köydeki gelin ile damat onları

ilgilendiriyordu. Çıkış için bir yol olmalıydı. Felaketler daima mutlu sonla bitmeliydi.” (Baybars, 1997, 34). Hayatının çok geride kalmış o masum dönemlerinden hatırladığı bu ayrıntılar, okunan kitapların kendisi üzerindeki etkisi kadar eserlerin içeriğine dair de önemli ipuçları verir.

Netice Yıldız, Taner Baybars'a yazdığı e-maili yıllar sonra bir bildiri içerisinde yayımlayınca onun 1963 yılına dayanan çocukluk/komşuluk anıları vasıtasıyla Baybars ailesinin kitaplara, okumaya ve eğitime verdiği önem yakın çevrenin tespitleriyle ispatlanmış olur. Yıldız: “*Babanızın kitapları belki de bana okumada, araştırmada ilk ivmelerden biri olur. Hatta sizin İngilizce şiir kitaplarınızı koleje gittiğim yıllarda babanız bana okumam için verirdi.*” (Yıldız, 2019, 262) diyerek tanıklığını anlatır.

Önce İngilizce olarak *Plucked in a Far-off Land: Images in Self-Biography* (1970) adıyla sonra da *Uzak Ülke: Bir Kıbrıs Çocukluğu* (1997) adıyla Türkçe yayımlanan çocukluk anıları, Taner Baybars'ın hem biyografisinin önemli bir bölümünü ortaya koyar hem de çocuk edebiyatına önemli bir zenginlik katar. Kitap, 1940'lı yıllarda Kıbrıslı Türk çocuklarının neler okuduğuna dair değerli ayrıntılar içerir. Bunlar arasında Türkiye'den gelen *Çocuk Haftası* adlı çocuk dergisi dikkati çeker. Bu dergiye hayatı boyunca duyduğu sevgi ve bağlılığı şöyle belirtir: “*Bütün çocukluğum süresince aldığım ve yetişkinlik yıllarımda da gizlice okuduğum o sevgili dergi.*” (Baybars, 1997, 117). Babası Halil Fikret Bey ise düzenli olarak *Yedigün* ve *Akbaba* dergilerini alır. Taner Baybars'ın okuduğu kitaplar arasında bugün de çok iyi bilinen çocuk klasikleri vardır. Örneğin: *Pal Sokağı Çocukları*, *Tom Sawyer*, *Robinson Crusoe*, *Zenda Mahkûmu*, *Güliver'in Seyahatleri*, *Alice Harikalar Diyarında* ve Amerikalı yazar Richard Henry Dana'nın Türkçeye çevrilmemiş olan *Two Years Before The Mast* (1840) adlı kitabı bunlar arasındadır. Ayrıca resimli Nasreddin Hoca hikâyelerini okurken katılarak güldüğünü anlatır. Bu hikâyeler manzum yazıldığından hepsini ezberler her fırsatta yüksek sesle tekrarlar. Bu hâliyle kendini yumurtanın kabuğunu kırmış kümesin içinde ilk adımlarını atan bir “civcive” benzetir (Baybars, 1997: 118). Gittiği ilk kitapçı dükkânı Kemal Rüstem'e aittir. Kitapların çokluğu karşısında gözleri kamaşır. Taner Baybars o günü şöyle anımsar: “*Kitapçı dükkanına gönderildim, üstüme gelen bunca ciltle bir arada ilk deneyimim. Babamın kitap dolabı gözüme çok büyük görünürdü. Artık görünmüyordu. Okuldaki rafımız, buradaki bir rafın alt gözüne kolayca sığdırılabiliirdi. Gözlerim kamaşmıştı. Dükkânın sahibi olan Kemal Bey [Kemal Rüstem], neredeyse hepsi de İngiliz olan müşterileriyle konuşuyordu.*” (Baybars, 1997, 115). Kemal Rüstem, *Yeni Mecmua* adıyla bir de dergi çıkarır (Baybars, 1997).

Taner Baybars'ın çocukluk döneminde kitap ve dergi temin yerlerinden biri de Afif Hikmet Mapolar'ın kitapçı dükkânıdır. Hatta Hikmet Bey, Baybars'ın “satın almayı kaldıramadığı” (1997: 118) dergilere göz atmasına izin verir. Baybars, kitapları okuduktan sonra arkadaşı Mustafa'nın evindeki bir sandıkta özenle sakladıklarını anlatır. Çocuklar oluşturdukları kitap kulübünü büyütmek için Kemal Deniz'den kitap isterler. Kitabın az ve çok kıymetli olduğu o yıllarda Kemal Deniz, “Deniz Kırtasiye” aracılığıyla Kıbrıslı

Türk çocuklarını okumaya teşvik etme gayretindedir. Bu sebeple Kemal Deniz, çocuk Taner Baybars'ın isteğini olumlu karşılar ve yaklaşık 20 kitap verir. Afif Hikmet Mapolar ve Kemal Deniz Beylerin çocuklara kitap bağıışı yapmasını ve para istememelerini Taner Baybars yıllar sonra minnetle anar.

Taner Baybars çocukluğunda eğitimini sürdürmek için Lefkoşa'ya geldiğinde neler hissettiğini anlatırken en çok kitaplara ve kitapçılara yakın olmanın kendisini heyecanlandırdığını İngilizce orijinal metninde şöyle anlatır:

Being in Nicosia I thought, I had thought, I would be able to visit the bookshops every day, buy magazines and read them at weekends. But a school feverish life there proved the opposite. Only on certain Saturday afternoons when we broke up and I had the brief opportunity to stop at Jahit's bookshop on the way home. And this was only to buy the latest Çocuk Haftası from Turkey." (Reading Uni. Typewriting, 331).

Bu satırlar Taner Baybars kadar onun yaşıtı/akranı olan Kıbrıslı Türk çocuklarının neler okuduğunu, okuma materyallerine ulaşma kaynaklarını göstermesi açısından da kayda değerdir.

Çeviri Çocuk Kitapları

Amerikalı yazar Ezra Jack Keats'in iki çocuk kitabını Türkçeye çeviren Taner Baybars, metinlerin İngilizce versiyonları ile Türkçe versiyonlarını bir arada birer kitap hâlinde İngiltere'de yayımlar. Türkçeye çevirdiği bu iki çocuk kitabı, *Karlı Bir Gün (Snowy Day)* ve *Peter'in Sandalyesi (Peter's Chair)* adlarını taşımaktadır.

Ezra Jack Keats'in *Snowy Day*'i ilk kez 1962 yılında New York'ta yayımlanır. Taner Baybars tarafından *Karlı Bir Gün* adıyla 1980'de Londra'daki The Bodley Head yayınevi aracılığıyla hem Türkçe hem İngilizce olarak çocuk okurlara ulaşır.

Amerikan çocuk edebiyatı kapsamında çalışmalarını sürdüren Ezra Jack Keats'in *Peter's Chair* adlı çocuk kitabının birinci baskısı 1967 yılında New York'ta yayımlanır. Sonra peş peşe Çince, Japonca, Danca, Türkçe gibi başka dillere çevrilir. Taner Baybars'ın yaptığı Türkçe çeviri 1980 yılında Londra'da The Bodley Head yayınevi tarafından basılır. Böylece aynı yıl içinde Taner Baybars, çeviri yoluyla, Türk çocuk edebiyatına iki kitaplık bir katkıda bulunur. Yazarın Türkçeye çevirdiği kitapları, çocuk kitapları arasından seçmesi ve Londra'da yayımlatması, yurt dışında -özellikle İngilizce konuşulan ülkelerde- yaşayan Türk çocuklarına ana dillerinde kitap okuyabilme imkânı sunmak fikrini taşıdığını düşündürmektedir.

Fantastik Çocuk Edebiyatına Maddi Destek

Taner Baybars'ın fantastik çocuk edebiyatı alanında yazarlara destek amaçlı The Society of Authors'a (Yazarlar Birliği) bağışladığı mülk sayesinde elde edilen düzenli gelir onun ismini yaşatıp bugünlere taşıyan önemli bir ödülün her yıl yeni yazarlara ulaşmasını sağlamıştır.

Kısa adıyla SoA, kariyerlerinin her aşamasında her türden yazar, illüstratör ve edebî çevirmen için Birleşik Krallık sendikasıdır. 1884 yılından beri faaliyetlerini sürdürmektedir. Yazarları etkileyen konularda kampanya yürütüp lobi yapan kuruluş, Birleşik Krallık'ta çok çeşitli etkinlikler düzenlemektedir. Ayrıca yazarları kariyerlerinin her aşamasında desteklemek ve kutlamak için hibeler ve ödüller de yönetir. Geliri tüm çalışmalarına yardımcı olan bir dizi edebî mülk yöneten, yüzyıldan fazla bir süredir yazarların güçlenip ayakta kalmasını amaçlayan The Society of Authors, "Taner Baybars Award" adı altında her yıl bir çocuk yazarına/eserine ödül vermeyi sürdürmektedir. Bu ödülün maddi dayanağını Taner Baybars, mülk/miras olarak kuruma bırakmıştır. Ailesi dahi konunun ayrıntılarından haberdar değildir.

SoA'nın internet sitesindeki Ağustos 2020 kayıtlarına göre o dönemde 50'den fazla yazara, en son yazma projelerine odaklanmalarına yardımcı olmak için -ya araştırma maliyetleriyle ya da onlara yazmak için değerli zaman vererek- yaklaşık 185.000 sterlin hibe edilmiştir. Söz konusu yazarlar arasında Taner Baybars ödülünü kazanan Patrice Lawrence da bulunmaktadır. Lawrence'ın duygularını ifade ettiği açıklamasının (I am so delighted to receive this grant! It gives me the opportunity to research black Londoners from hundreds of years ago and drop them into new, unexpected stories.) Türkçe karşılığı "Bu hibeyi aldığım için çok mutluyum! Bana yüzlerce yıl önceki siyah Londralıları araştırma ve onları yeni, beklenmedik hikâyelere bırakma fırsatı veriyor." şeklindedir. Patrice Lawrence, çocuklar ve gençler için yazmaktadır (societyofauthors.org). Patrice Lawrence, Taner Baybars ödülünü kazandığı dönemde (6 Ağustos 2020) genç yetişkinlere yönelik dördüncü kitabı olan *Eight Pieces of Silva* yayımlanır (societyofauthors.org). Bu gelişme, Taner Baybars'ın maddi katkısının, yazarın üretkenliğini olumlu yönde etkilediği şeklinde yorumlanmalıdır.

Taner Baybars ödülünü kazanan bir diğer yazar Jennifer Hayashi Danna olmuştur. Yazar 7 Mayıs 2021 (öğleden sonra 4.16) tarihli Tweetinde (Wow! I am honoured to receive a Taner Baybars award to develop my debut YA novel with a splash of magical realism, *Beneath the Burning Wave*. Thank you Society of Authors for supporting original fiction.), "Vay! Büyülü bir gerçekçilik sıçraması olan *Beneath the Burning Wave* ile ilk YA romanımı geliştirmek için Taner Baybars ödülünü almaktan onur duyuyorum. Orijinal kurguyu desteklediği için Yazarlar Birliği'ne teşekkür ederim." der. Bu ifadede geçen "YA novel" Türkçede "genç yetişkin romanı"na tekabül etmekte olup genellikle 12-20 yaş arasındaki okurlar için yazılmış edebî eserleri tanımlamaktadır.

Yayınevi ve editörlere gönderdiği eserleri birçok kez kabul edilmeyen, sayılamayacak kadar çok "ret" cevabı alan Taner Baybars, belli ki kendisi hayattayken çektiği maddi-manevi sıkıntıları başkaları çekmesin istemiştir. Gelecekte yetişecek yazarları, özellikle fantastik çocuk edebiyatı yönünde, desteklemeyi planlaması çok bilinçli, ileri görüşlü ve medeni bir harekettir. Günümüzde fantastik edebiyata duyulan ilginin artması ve cazip bir çalışma alanı oluşu da Baybars'ın bu türe erken bir dönemde gereken önemi verdiğini

gösterir. Sonuçta yazar olarak yaşadığı problemler, ilgi duyduğu alanlar kadar okul çocuklarıyla yaptığı atölye çalışmalarının da çocuk fantastik edebiyatı türünde yazarları destekleme kararında etkili olduğunu düşünmek mümkündür.

Okul Çocuklarıyla Şiir Atölyesi

The Society of Authors, "Poets in Schools" başlığıyla 1983 yılında bir proje yürütür. İngiltere'nin Londra ve Kent gibi şehirlerinde bulunan ilkökul düzeyindeki okullarda öğrencileri şiir yazmaya özendirmek için çalışmalar yapılır. Şairlerin öncülük ettiği anlaşılan proje kapsamında Taner Baybars da bazı okullara giderek öğrencilere aktif destek sağlar. Hayatının olgunluk döneminde okul çocuklarıyla yaptığı atölye çalışmaları Taner Baybars'ın çok yönlü sanatçı kişiliğinin topluma faydayı da göz ardı etmediğinin bir işaretidir. Çocuklarla iç içe olmak, onlara rehberlik etmek, ilk edebî pratiklerinde yol gösterici olmak Baybars'ı derinden etkilemiş olmalıdır ki vefatından sonrayı düşünerek adının fantastik çocuk edebiyatı alanında yazarlara destek veren biri olarak anılmasının alt yapısını hazırlamıştır. Bu bağlamda Baybars'ın evraki içinden çıkan dört farklı okulda dört farklı öğrenci grubuyla oluşturulan çocuk şairler antolojileri özellikle dikkat çekicidir. Çocuklara şiir yazma uygulamaları/eğitimi çalışmalarının sonuçlarını içeren teksir şeklinde çoğaltılmış antolojilerdeki şiirler, çocukların çok erken yaşlardan itibaren dille, kelimelerle ve şiirle ne kadar yaratıcı işler ortaya koyabildiklerini somut bir biçimde gösterir.

Whitehall Primary School'da yapılan çalışmanın sonucunda çıkan "Whitehall in Verse I Strive I Help" başlıklı birinci antolojinin kapağında deniz ve bir martı çizimi vardır. İç kapakta Mr. L. Norris ve Taner Baybars'a ve okul yetkilileri ile çocuklara bu antolojinin hazırlanması için sarf ettikleri emek ve zamandan dolayı teşekkür edilir. Ayrıca antolojinin sponsoru W. H. Smith ve Oğulları şirketine de minnettar oldukları belirtilir. İçindekiler incelendiğinde Leslie Norris'in "The Thin Prison", Taner Baybars'ın ise "Metonymy" başlıklı birer şiirlerinin antolojide yer aldığı görülür. Taner Baybars'ın "Metonymy" adını taşıyan şiirinin tamamını burada kayda geçirmekte fayda vardır.

*He stood above my bed
holding a bird in his hand
Touch me the feather touch
The eyelids. Which garden
was it I saw you in?
Breeze collaring your neck,
a little egg in your cupped palm.
Which house? You as a boy
carried a large bird in your hand
pecked at you, you shrank back*

*never let it go. Whose garden?
You in your mother's belly,
holding a large egg in your hand,
the sound of a firework
silly, silly made you jump.*

Heidi Trautmann, 20 Ocak 2010'da vefat eden Taner Baybars'ın anısına kaleme aldığı, 2 Nisan 2010 tarihli yazısının sonunda Taner Baybars'ın kardeşi Mehmet Baybars'tan kendisine gelen mektubu okurlarıyla paylaşır. Trautmann ayrıca "Metonymy" şiirine de yer verir. Şiiri Suzan Yılmaz'ın editörlüğünü yaptığı *Poetry of the Series of Modern Turkish Cypriot Literature* (2009) adlı eserden aldığını belirtir. Bu açıklama Baybars'ın "Metonymy" şiirini çocuklar için hazırladığı proje dışında, söz konusu seçkide yayımlanması için Yılmaz'a verdiğini düşündürür. (Trautmann, 29 Ekim 2023).

Taner Baybars ve Leslie Norris'e ait iki şiir dışında, "Whitehall in Verse I Strive I Help" başlıklı antolojide yer alan diğer bütün şiirler öğrencilere aittir. Bu şiirlerin sayısı 47 olup bazıları iki öğrenci tarafından ortaklaşa yazılmış olup bazıları kedi, kirpi, tavşan, uçak, el, ev, araba gibi çeşitli resimlerle desteklenmiştir. Taner Baybars'ın işaretlediğini tahmin ettiğimiz başında "√" işareti bulunan bazı şiirlerin diğerlerine oranla şair tarafından daha başarılı bulunmuş olmalıdır.

Çalışma için belirlenen temalar şunlardır: Hayvan, renk, hayalet, insan, taklit dünyası (the world of pretend), zaman ve hava (iklim), ulaşım, şeylerin bir karışımı (a mixture of things!). Çocukların yazdığı şiirlerden birini örnek olarak vermek gerekirse Selina Vaughan'ın "Numbers" adlı şiiri çalışmanın özü bakımından uygun ve güzel bir seçimdir:

*Numbers, Numbers every where,
Some on the ground
And maybe in the air.
Numbers, Numbers every where
Just look around
And they'll be there
There's numbers, numbers every where.*

Taner Baybars'ın arşivindeki çocuklar için "çocuklarla" hazırlanan ikinci antoloji çalışması "A Poetry Collection" adını taşımaktadır. Antolojinin başlangıcında Taner Baybars'a teşekkür edilmektedir. Teşekkür edilen diğer kişi Gerard Benson'dır. Ayrıca önsözden çalışmanın Westborough Primary School'da yapıldığı anlaşılakta olup sponsor W. H. Smith ve Oğulları şirketine minnettarlık belirtilmiştir. Bu okul için belirlenen temalar; hayvan, hayat ve gizem, doğa, uzay, dilek, gevezelik, tesadüf, izlemek ve beklemektir. Taner

Baybars'ın çocukların şiirleriyle beraber yayımlanan yazısı "Cat Out" adını taşır: *"I let the cat out, peace in her hesitation against the sharp breeze through the fuschias. How, suddenly it becomes so simple to exist with the freedom of feet and a thick fur."*

"Anthology" başlıklı üçüncü çalışmanın bitiş tarihi "Aralık 1983" ibaresinden kesin bir biçimde anlaşılmaktadır. Önsöz niteliğindeki giriş yazısından tarih dışında başka ayrıntılara da ulaşmak mümkündür. Söz konusu bölümün orijinali hâli şöyledir: *"The poems contained in this anthology were written by a group of twenty third and fourth year Juniors during October and November 1983 whilst working with their teacher Miss Jenny Watts. They represent work inspired by Taner Baybars, the poet, who visited the school on two occasions during that period as part of the Poetry Society's scheme 'Poets in Schools' financed by W. H. Smith."*

Bu antolojide yer alan şiirler, 7-11 yaş grubundaki (junior) öğrenciler tarafından 1983 yılının Ekim ve Kasım aylarında, öğretmenleri Bayan Jenny Watts ile çalışarak oluşturulmuştur. Öğrencilerin denemeleri sonucunda ortaya çıkan antoloji, Şiir Cemiyeti'nin W. H. Smith tarafından finanse edilen "Okullardaki Şairler" projesinin bir parçasıdır. O dönemde okulu iki kez ziyaret eden şair Taner Baybars, çocuklara esin kaynağı olmuştur. Açıklamada altı çizilen noktalardan biri olan "esinlenme" konusu bilhassa önemlidir. Taner Baybars'ın proje kapsamında yaptığı okul ziyaretlerinde "öğrencilerin ondan ilham alarak şiirler yazması" sanatçının çocukların eğitimine sağladığı katkının somut bir işaretidir. Çalışmanın yarattığı motivasyonla şiire yönelen çocuklardan biri olan 10 yaşındaki Stephanie Deacon "My Life" adlı şu şiiri yazar:

*My Life is boring,
All I do is watch T.V.
I never walk the dog.
When I feel like tea,
Mum makes it.
My life is boring*

Çeşitli okullarda çocukların iştirakiyle gerçekleştirilen projenin çıktılarını içeren dördüncü antoloji, "An Anthology of Poems" adıyla Montpellier Middle School'daki 211 numaralı sınıf öğrencilerine aittir. İçindekiler kısmından çocukların müzik, matematik, mevsimler, futbol, deve, hayalet, papatya gibi çok çeşitli konularda şiirler yazdıkları anlaşılmaktadır. Listenin sonunda bazı öğrencilerin "haiku" denemelerini tercih ettikleri belirtildikten sonra Gerard Benson ve Taner Baybars'ın yazdıkları ilave edilmiştir. Taner Baybars'ın bu antolojideki şiiri "Paeonies After The Storm" adını taşır.

*Wrongly-blown winds and shattered clouds
Made the shy stalks of paeonies genuflect*

*and remain so. Pouting buds kissing the soil,
while sly slugs began their senseless orgy.*

*I cut the flowers nearest to the soil and propped
the heavier ones with caring canes and cord.
In a crisp jug of water the four stems swelled,
and bashful buds burst into a pink dawn:*

*and there I found myself whispering to them,
Hush, do not grow so fast, lest your petals fall.*

Montpelier Middle School'daki öğrencilerden Javier Echeverria'nın "The triangles" başlıklı şiiri görsel açıdan da dikkat çeken bir çalışmadır. Şiirin şekli, adı gibi üçgen olarak tasarlanmış, kelimelerle adeta geometrik bir yapı oluşturulmuştur.

*The
triangles
have three
sides, sides, sides
all the same size
all the same length
some triangles have different
lengths, lengths, lengths, lengths*

Gerek The Societh of Authors'un gerekse Taner Baybars'ın çocukların dil ve edebiyat gelişimlerinin çok erken yaşlardan itibaren üzerinde mutlaka durulması gereken bir konu olduğunun ayırdına vararak sorumluluk üstlenip bir projeye okullara, dolayısıyla çocuklara ulaşmaları bilinçli ve yerinde bir tercihtir. Taner Baybars'ın diğer çalışmaları gibi bu çalışması da çocukların gelişimine yönelik büyük bir katkı sağladığı gibi başkalarına da yol gösterici ve ufuk açıcı niteliktedir.

Çocuklar için Bir Masal: "Francesca and The Yellow Easter Bird"

Taner Baybars'ın evraki incelenirken tarafımızdan tespit edilen "Francesca and The Yellow Easter Bird" (Francesca ve Sarı Paskalya Kuşu) adlı masal, onun çocuk edebiyatına edebî metin bağlamındaki en kalıcı ve önemli katkılarından biridir. Yazarın el yazısıyla notlarının da yer aldığı orijinal kopya üzerinden değerlendirdiğimiz metnin kapağında "A tale for children" (Çocuklar için bir masal) ibaresi vardır. A4 kağıdına daktiloda yazılan masal, kapağıyla birlikte 20 sayfadır.

Türkçeye "Francesca ve Sarı Paskalya Kuşu" diye çevirebileceğimiz masal, David ve Katie adlı karı kocanın beş yaşındaki kızları Francesca ile Paskalya Bayramını kutlamaya hazırlandıkları sırada başlar. Norfolk'ta yaşayan dayısı Timothy'nin Hertfordshire'a kendilerini ziyaret gelmesini

bekleyen Francesca ve ailesi, kötü bir haber alır. Timothy dayı merdivenlerden düşüp bacağını kırdığı için gelemeyecektir. Ancak yeğenine çok güzel bir çikolatadan Paskalya yumurtasını hediye olarak gönderir. Yumurtanın üzerinde sarı bir kuş vardır. Francesca hediyesini çok beğenir ve kuşun canlı olduğunu, gözlerini onun üzerinden ayırırsa uçup gideceğini düşünür. Odasına götürdüğü kuş, gece “kızıl saçlı, kremi tenli, gri gözlü çok güzel bir kıza” dönüşür. “Atma” adlı bu kız, Francesca’yı yumurtanın içindeki Oviland adlı dünyada/ülkede gezintiye çıkarır. Orada türlü türlü olağanüstülüklerle karşılaşan, çeşitli meyveler yiyen, yüzen ve uçan, kuşların “tüy dökme yarışması”nı seyreden; ayrıca bir baykuşun koruyuculuğu sayesinde tehlikelerden kurtulan Francesca’nın macerası tıpkı Lewis Carroll’un *Alice Harikalar Diyarında* adlı eserinde olduğu gibi birçok sürreel unsuru içinde barındırır. Tablo hâlindeki evlerden içeri giren, muazzam bahçelerde gezen Francesca, babası David’in de bu köşk benzeri evlerden birinde -elinde bal çerçeveleriyle- arıcılık yapmaya devam ettiğini görür.

Atma’nın kendisine verdiği ortasında kocaman sarı bir taş bulunan yüzüğü hiç çıkarmama sözüyle gerçek dünyaya ve evine döndüğünde Francesca, aylardır parasızlık çeken babasının bir mektup aldığına ve ansızın iş bulduğuna şahit olur. Üstelik babasının çalışacağı yer, Francesca’nın hayal âleminde gördüğü, ancak gerçek hâli çok daha küçük olan bir evdir. David’in iş bulma müjdesinin yanı sıra, normalüstü bir olay daha gerçekleşir. Aynı gün, kötü kalpli komşuları Mrs. Tasker evlerine gelir ve Francesca’nın dayısından hediye gelen sarı kuşunu çok çirkin bulup çöpe atar. Paskalya yumurtasını ise yeterince kaliteli çikolatadan olmadığını söyleyerek ağzına atar. O sırada olağanüstü bir şey gerçekleşir: Mrs. Tasker arıların saldırısına uğrar. Hastaneye kaldırılrsa da arıya alerjisi olduğundan kurtarılamaz. Böylece kötülüğünün cezasını ağır bir biçimde canıyla öder.

Bu arada Francesca, Atma ile yaşadığı maceradan normal gündelik hayatına döner. Parmağındaki yüzüğü annesi Katie de babası David de fark etmez. Ancak bir hafta sonra dayısı Timothy’yi ziyarete gittiklerinde onun ikram ettiği meyve suyunun tıpkı Oviland’deki göletin suyuna benzediğini görerek şaşırır. Üstelik kimsenin dikkatini çekmeyen yüzüğüne dayısı -baş başa kaldıkları bir sırada- dokunarak imalı bir gülümsemeyle “Ne kadar güzel bir yüzük!” der. Hem de Atma’nın sesine çok benzeyen bir sesle!

Çocukların hayal gücünü geliştirip türlü güzelliklerle doluengin bir renk, ışık, lezzet ve iyilik dünyası kurmaları için özendiren Francesca’nın bu hikâyesi umudu da beraberinde taşır. Beş yaşındaki küçük bir kız çocuğunun çevresindeki nesnelere bakış açısı ve verdiği değer ile yetişkin bir kadın olan Mrs. Tasker’in kötülük dolu olumsuz tavrı arasında büyük bir fark vardır. Yazar, bu iki zıt kişinin yanında bir de üçüncü kişi olarak spiritüel (tinsel) bir varlığa yer verir. Bu doğaüstü varlık “Atma” adını taşır. Atma ismine çeşitli dillerde farklı anlamlarla rastlanır. Sanskritçede “atma”, “ruh, nefes, besleyici” gibi olumlu anlamlar içeren bir kelimedir. Türkçede ise “atmak” fiiliyle ilişkili olarak birçok (TDK sözlüğünde 33 farklı) anlamı vardır. Dolayısıyla Taner Baybars’ın zengin hayal gücünü, dünya insanı olma ideali çerçevesinde

okuduğu, gözlemediği, yaşadığı ülkelerin kültürlerinden yararlanarak şekillendirip yazıya dökmesi doğaldır. Nitekim “Francesca and The Yellow Easter Bird” adlı masalda bu esinlenmelerin izlerini bolca görmek mümkündür. Paskalya Bayramı, “Atma” ve doğaüstü maceralar bunlar arasında en çok öne çıkan unsurlardır.

Sonuç

Çocuk edebiyatı, insanın insan olma sürecini ve eğitimini odak noktasına almasından dolayı çok değerli bir alandır. Geçmişte çocuğa özel belli yazarlar ve belli eserler yokken günümüzde durum değişmiştir. Küçümşenen, uzun yıllar boyunca varlıklarını ve görüşlerini kabul ettirmede sıkıntılarla boğuşan çocuk edebiyatı mensupları bugün altın çağlarını yaşamaya başlamışlardır.

Taner Baybars, birçok konuda olduğu gibi çocukların eğitiminde ve yetişmesinde edebiyatın önemini -kendi çocukluğunu da göz önüne alarak- erken sayılabilecek bir dönemde anlamış bir sanatçıdır. Bu sebeple çocuklar için farklı sahalarda hizmetleri olduğu görülmektedir. İlk kez bu çalışmayla bir araya getirilen Taner Baybars'ın çocuk edebiyatına ilişkin faaliyetlerine bir bütün hâlinde bakıldığında onun çocuklar için sadece edebî zeminde eserler vermekle yetinmeyip geleceğe yatırım anlamına gelen bir maddi destek/fon sağladığı ve böylece çocuk edebiyatına yeni yazarlar ile eserler kazandırılmasına vefatından sonra da destek olmaya devam ettiği anlaşılmaktadır. Mirasında bulunan bir mülkün gelirini bu iş için Yazarlar Birliği'ne (The Society of Authors) bırakması çok yüce bir harekettir. Ayrıca çocuklara şiiri sevdirebilmek gayesiyle ilkokul ve ortaokul düzeyindeki öğrencilere “Şairler Okullarda” projesi dâhilinde rehberlik etmesi de aynı derin ve incelikli düşüncenin yansımalarıdır. Elbette Taner Baybars'ın edebî kimliği bağlamında iki çevirisi ile bir masalının yeri ayrı tutulmalıdır. Amerikalı yazar Ezra Jack Keats'in *Karlı Bir Gün (Snowy Day)* ve *Peter'in Sandalyesi (Peter's Chair)* adlı kitaplarını Türkçeye çevirmesi Taner Baybars'ın ana diline duyduğu saygı ve sevginin bir göstergesi olduğu gibi İngilizce konuşulan ülkelerde doğup büyüyen (kendi kızı Susila da dâhil) Türk çocuklarına hediyesidir. Aynı şekilde “Francesca and The Yellow Easter Bird” adlı masalı, dünya çocuk edebiyatına kalıcı bir katkıdır.

Sonuç olarak Taner Baybars, Kıbrıs'tan Britanya'ya oradan dünyaya uzanan sanatçı kimliğiyle ortaya koyduğu roman, şiir, oyun ve çevirileri kadar çocuk edebiyatına sağladığı faydalar açısından da değerlendirilmeyi fazlasıyla hak etmektedir. Bu çalışmada sanatçının söz konusu alana dâhil yazıları ile maddi ve manevi destekleri ilk kez bir bütün hâlinde ele alınmış ve böylece çocuk edebiyatına katkılarının önemi vurgulanmıştır.

Kaynakça

- Altay, Hasan Şefik. *Kıbrıs Türk Şiiri Antolojisi*, Lefkoşa: Kıbrıs Türk Maarif Dairesi Yayınları, 1965.
- Aylanç, Mihrican. “Kültürlerarası Edebiyat Kuramı Bağlamında Taner Baybars Şiiri”. *folklor edebiyat* 26/4 (2020), 859-882.
- Baybars, Taner. *Uzak Ülke: Bir Kıbrıs Çocukluğu*, İstanbul: YKY, 1997.
- Demiryürek, Meral. “İngiltere’de Bir Kıbrıslı Türk Yazar Taner Baybars ve Çevirileri”. *XI. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı, Bildiri Kitabı*, 424-433. Ankara: 2016.
- Demiryürek, Meral. “Kıbrıs’tan Britanya’ya Uzanan Bir Ada İnsanı: Taner Baybars”, *Kıbrıs Araştırmaları ve İncelemeleri Dergisi* 1/2 (2018a), 79-94.
- Demiryürek, Meral. “Taner Baybars-Osman Türkay-Talat Halman Mektuplaşmaları Bağlamında Türk Edebiyatı”. *III. Uluslararası KIBATEK Kıbrıs Türk Edebiyatı ve Edebiyatçıları Sempozyumu, Bildiri Kitabı*, 115-132. Lefkoşa: 2018b.
- Lawrence, Patrice. 25.10.2023.
<https://www.societyofauthors.org/News/News/2020/August/SoA-awards-185k-grants-works-in-progress>
- Nesim, Ali. *Batmayan Eğitim Güneşlerimiz*, Lefkoşa: KKTC Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yayınları, 1987.
- Taner Baybars Koleksiyonu (Reading Üniversitesi Özel Koleksiyonlar Bölümü). 29.10.2023.
<https://collections.reading.ac.uk/special-collections/collections/taner-baybars-papers-and-library/>
- Trautmann, Heidi. “Taner Baybars-A Cypriot Turkish Poet in Memoriam.” 29.10.2023.
<http://www.heiditrautmann.com/category.aspx?CID=4164513566#.XoyvB8hKjIU>
- Yıldız, Netice. “Çocukluk Anılarıma Dek Uzanan Diyar Dostu: Taner Baybars (1936-2010)”. *İz Bırakmış Kıbrıslı Türkler-9*. ed. Emel Kaya. 261-327. Gazimağusa: Doğu Akdeniz Üniversitesi Yayınları, 2019.



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024

Doç. Dr. Adem CAN

*Erzincan Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
ademcan.ar@gmail.com
Erzincan/TÜRKİYE*
ORCID

ŞİRDE TON VE EDA

TONE AND MIEN IN POETRY

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 23.01.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 01.05.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Can, Adem. "Şirde Ton ve Eda". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*10/21 (Güz 2024), 241-260.

Can, Adem. "Tone and Mien in Poetry". *Hikmet-Journal of Academic Literature* 10/21 (Fall 2024), 241-260.



10.28981/hikmet.1424309

Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.



Doç. Dr. Adem CAN

ŞİRDE TON VE EDA

TONE AND MIEN IN POETRY

ÖZ

Bütün sanatlarda yer alan ton kavramı şiirde belirsizdir. Bu yüzden şiir tahlili ve tenkidinde fazla rağbet görmemiştir. Türk edebiyatında da yeteri kadar dikkate alınmaz. Aslında mezkûr kavram, klasik Türk sanatlarında başka adlarla mevcuttur. Özellikle klasik Türk musikisinde çok iyi bilinir. Fakat şiir bahsinde farklı kelime ve terkiplerle nadiren ifade edilir. Tanzimat'tan sonra belagat çerçevesinde bazı tasniflere tâbi tutulmuştur. Kavram eski olsa da "ton" kelimesinin Türkçeye girişi yenidir. Antik Yunanca menşeli ton kelimesi Türkçeye 20. yüzyılın başlarında Fransızcadan girmiştir. İlk defa yer aldığı Türkçe sözlüklerde bire bir tercüme edilmeyip kelimenin kavramına uygun karşılıklar aranmıştır. Bulunan en isabetli karşılıklardan birisi eda kelimesidir. Bu kelime sonraları ton kelimesinin yerini alamamıştır. Böylece ton ve eda kelimeleri kavram anlamları itibarıyla kısmen farklılaşarak günümüze kadar gelmiştir. Bugün şiirle ilgili çalışmalarda birbirini tamamlayan iki anahtar kavram niteliği kazanmışlardır. Bu kavramlar vuzuha kavuşturuldukları takdirde şiir tahlili ve tenkidine önemli katkı sağlayacaklardır. Zaten bunlar şiirin kurucu unsurları arasında yer alırlar. Bu yazının amacı, ton ve eda kavramlarını mümkün mertebe vuzuha kavuşturarak şiirde tonlamanın önemine dikkat çekmektir.

Anahtar Kelimeler: Ton, Eda, Makam, Tonlama, Tonlama Türleri, Şiir Tahlili, Şiir Tenkidi.

ABSTRACT

The concept of tone, which exists in all arts, is ambiguous in poetry. For this reason, it has not received much attention in poetry analysis and criticism. It is not taken into consideration enough in Turkish literature. In fact, it exists under other names in classical Turkish arts. It is especially well known in classical Turkish music. However, in poetry, it is rarely expressed with different words and word groups. After Tanzimat, it was subjected to some classifications within the framework of rhetoric. Although the concept is old, the word 'ton' has entered Turkish language recently. In fact, the word of tone originates from ancient Greek. It entered Turkish from French in the early 20th century. In the Turkish dictionaries where it appeared for the first time, it was not translated verbatim, but equivalents appropriate to the concept of the word were sought. One of the most accurate equivalents found is the word mien. This word could not replace the word of tone later on. Thus, the words tone and mien have survived to this day, partially differentiated in terms of their conceptual meanings. Today, they have become two key concepts that complement each other in studies on poetry. If these concepts are clarified, they will make a significant contribution to the analysis and criticism of poetry. They are already among the founding elements of poetry. The purpose of this article is to draw attention to the importance of intonation in poetry by clarifying the concepts of tone and mien as much as possible.

Keywords: Tone, Mien, Mode, Intonation, Types Of Intonation, Poetry Analysis, Poetry Criticism.

Giriş

Şiir, geniş bir kavramlar yekûnu ile tahlil, tetkik ve tenkit edilir. Bunların bazıları çok eskidir; mesela *vezin*, *kafiye*, *tür*, *şekil*, *ahenk*, *mecaz*, *istiare* gibi yaygın olanları kadim şiir geleneklerinden bakiyedir. Ne zaman şiirden söz edilse ilk akla gelmeleri bundandır. Asırlarca işlenen bu klasik kavramlar anlam sınırları bakımından bir hayli belirgindir. Dolayısıyla spekülatif mülahazalara fazla imkân tanımazlar. Zaman ve geleneklere göre yeniden ele alınırken tartışılabilirler fakat kendilerine yüklenen yeni anlamlar üzerinde ittifak etmek zor değildir. Çünkü bu yeni anlamları eskiden beri sürüp gelen geniş bilgiye dayandırmak kolaydır. Şiir gibi soyutlama sanatının nesnel biçimde tahlili, tetkiki ve tenkidi nispeten böyle uzun ömürlü sabit kavramlar sayesinde.

Şiir tahlil, tetkik ve tenkidinin fazla işlek olmayan kavramları da vardır. Bu kavramlar genellikle modern şiir geleneklerine aittir. Ana hatlarıyla bilinseler bile ayrıntıya girince bunların hiç de zannedildiği kadar açık olmadıkları fark edilir. Sınırları müphem olduğundan tarifleri henüz tartışmalıdır. Böyle kavramları karşılayan kelimeler dilimizde ya sonradan türetilmiştir ya da yabancı kökenlidir. Bundan ötürü bazen yanlış anlamlarda kullanıldıkları olur. Daha ihtiyatlı davranmak isteyenler bu gibi kavramlardan çoğu zaman uzak durur. Hâlbuki bunların arasında şiir çalışmaları için anahtar değerinde olanlar vardır. Bazıları metnin kurucu unsurlarından sayılır. Poetika kadrosuna da dâhil oldukları için tetkik, tenkit ve tahlil sahasına belli bir genişlik getirecek muhtevaya sahiptir. İyi değerlendirildikleri takdirde böyle çalışmaları elbette zenginleştireceklerdir. Ama önce bu kavramların mana ve muhtevalarını tayin etmek gerekir. İşte bunlardan birisi “ton” kavramıdır.

Güzel sanatların hemen hepsinde mühim olan ton kavramının dil ve düşünce tarihimizde uzunca bir hikâyesi vardır. Fakat “ton” kelimesi dilimizde henüz yeni sayılır. Eskiden bu anlamda başka başka kelimeler kullanılmıştır. Bu kelimelerin bazıları hâlâ canlıdır. Şiirde *tonun* muadili olmaya en uygun kelime “eda”dır. Bu kelime aynı zamanda klasik şiirle ilgili bir istilaktır. Ancak *ton* kelimesi Türkçe sanat terimleri arasına girmiş ve artık dilimize yerleşmiştir.

1. *Ton* Kelimesinin Menşei

Ton kelimesi antik Yunancadır. Bu dilde *tónos* (τόνος) biçiminde olan kelime, “germek” anlamındaki eski ten- fiil kökünden türemiştir. Yunancada “ip, halat, kas, adale; şiddet, güç; ton, ritim; ölçü, vezin” anlamlarına gelen *tonos* kelimesi (Çelgin, 2011, 661) Latinceye *tonus* şeklinde geçmiştir. Latincedeki anlamı ise “ses, ton, aksan; kelimenin tam anlamıyla esnetme, germe”dir. Hatta Orta Çağ Latincesinde müziğe ait bir terim hâlini alır. 13. yüzyıl Fransızcasında “müzikal ses, konuşma, kelimeler” anlamını kazanır. 14. yüzyılın ortalarında “müzikal ses veya nota” demektir (Harper, 24 Nisan 2024). 1600’lerde “konuşma tarzı” anlamını edinir. Daha sonra Avrupa dillerinde benzer anlamlarla terimleşir. 1845’te rastlanan “duygulu [şairane] parça”

anlamındaki *tone-poem* ve 1880 yılına ait “müzik kulağı olmayan” anlamındaki *tone-deaf* bilinen terimlerdir (Harper, 24 Nisan 2024). Bugün artık heykeltıraşlık, müzik, resim, şiir gibi güzel sanatların yanı sıra bilim ve teknolojiye de yaygın olarak kullanılan bir terimdir. Kelimenin yazılışı dillere göre değişmektedir (İng. *tone*, Alm. *ton*, Fr. *ton*, İt. *tono*, İsp. *tono* vb.). Başlıca türevleri; ‘tonal’, ‘tonalite’, ‘atonal’, ‘entonasyon’, ‘monoton’, ‘pentatonik’, ‘tonmayster’ vs.dir. Bunların bazıları Türkçe sözlüklere de geçmiştir.

2. Türkçede *Ton* Kelimesi

Ton kelimesi Türkçeye 19. yüzyılın sonlarında girmiştir. Tespit edilebilen ilk örnekler 1899’a aittir (Nişanyan, 24 Nisan 2024). Bu örneklerde kelime musiki terimidir ve kaynak dildeki, yani Fransızcadaki, anlamıyla kullanılır. Fakat Şemseddin Sâmî’nin 1901’de neşredilen *Kâmûs-ı Türkî*’sinde yer almaz. Yine aynı sene Ali Nazîmâ ve Faik Reşad’ın çıkardıkları *Mükemmel Osmanlı Lügati*’nde de yoktur. Bununla birlikte II. Meşrutiyet Dönemi Türkçesinde nispeten yaygınlaşmış olmalıdır. Nitekim dönemin bestekârları, dergi ve gazetelere yazdıkları yazılarda kelimeyi türevleriyle birlikte kullanmışlardır. Yine bu yazılarda kelimeye “tanin” karşılığı verilmiştir (Rauf Yektâ Bey, 1334-1918, 1-2). Kelimenin Türkçe sözlüklere girmesi ise biraz zaman almıştır.

Ton kelimesine ilk defa yer veren Türkçe sözlüklerin, kaynak dillerdeki anlamı olduğu gibi aktarmayıp kavrama uygun karşılıklar aradığı görülmektedir. 1935’te neşredilen *Türkçeden Osmanlıcaya Cep Kılavuzu*’nda ton kelimesi, bu gayretin neticesi olarak “eda” kelimesiyle karşılır (T.D.K., 1935, 284). Kelimenin Türkçeleştirilmeye çalışıldığı bu ilk evrede bir müzik terimi olarak tarif edildiği açıktır. Yukarıdaki ilk örneklerde görüldüğü üzere zaten kelime Türkçeye müzik terimi olarak girmiştir. Nitekim *TDK Türkçe Sözlük*’ün 1944’teki ilk baskısında Fransızca müzik terimi olduğu belirtildikten sonra teknik bir terim olarak tarif edilir: “1. mü. Seslerin aralıkları ‘ton’ ve ‘yarım ton’ deyimleriyle anlatılır; mi ile *fa* ve *si* ile *do* aralıklarına ‘yarım ton’, ötekilere ise sadece ‘ton’ denir. 2. (Ses veya anlatışta) Yüksekten veya alçaktan olma hali.” (Türkçe Sözlük I, 1944, 586). 1949’da neşredilen *Dilbilim Terimleri Sözlüğü*’nde kelimenin anlamı, Fransızcadan hareketle sanat ve dil ekseninde zenginleştirilir (TDK, 24 Nisan 2024). Günümüz Türkçe sözlüklerine de bu hâliyle ulaşır. *Ton* kelimesi bugün artık bilim ve sanatın pek çok alanında kullanılan yaygın bir terimdir. Türkçedeki anlamı kaynak dillerdeki anlamlarından farklı da değildir. Bu uygunluk, kelimenin Türkçe bilim ve sanat sözlüklerinde yeniden tarif edilirken kaynak dillerdeki terim anlamının daima dikkate alınmasından ileri gelmiş olmalıdır. O nedenle Türkçe ton kelimesinin bilhassa terim anlamı mütalaa edileceği zaman kaynak dillerdeki sözlük anlamlarına da bakmak gerekir. Ama öncelikle müzik sözlüklerine müracaat etmek isabetli olacaktır.

Müzik sözlükleri *ton* terimine muhtelif anlamlar vermişlerdir. Birbiriyle ilgili bu anlamları daha iyi kavrayabilmek biraz müzik bilgisi de gerektirir. Mahmut R. Gazimihal, terimin müzikle ilgili tamamen teknik olan epeyce ayrıntılı beş farklı anlamını tespit eder (Gazimihal, 1961, 251).

Sonraları bu farklılıkları belirten daha kısa tarifler de yapılmıştır. İrkin Aktüze menşei de belirttiği terimi şöyle tarif eder:

“1) Ses. Tonunu yükseltmek; sesini yükseltmek. 2) Müzikteki seslerden her biri (=perde). Pentatonik – beş perdeli. 3) 2 komşu, yanaşık nota aralığı, yani ‘büyük ikili aralığı’ ya da ‘tam perde’. 4) Ses dizisinin cinsi, tonu (tonalitesi); Majör tonda: Majör tonalitede; Re Majör tonunda: Re Majör tonalitesinde, gibi. 5) Artistik yönden, sesin (tonun) gölgeli, görkemli, renkli oluşu” (Aktüze, 2010, 637).

Sanat sözlüklerine gelince bunların terime daha genel bir mana vererek onu diğer sanatlara da teşmil edeceklerini tahmin etmek zor değildir. Fakat 1968’e ait *Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü*’nün terimi sadece resim sanatı ekseninde tanımlaması ilginçtir. Bu tercihe sonradan bağlı kalanlar da olmuştur. Mesela Metin Sözen ve Uğur Tanyeli’nin hazırladıkları sözlükte terim şöyle tarif edilir: “TON (İng. Tone). Resimde aynı rengin açıktan koyuya derecelenmesi. Bu derecelenmede her renk arasında bir ton farkı bulunur.” (Sözen – Tanyeli, 1999, 238). Türkçe dil ve edebiyat sözlükleri ise kelimenin hem konuşma diline geçmiş manasını hem de terim manasını vermeye çalışırlar. Yine Batı dillerindeki dil ve edebiyat sözlüklerinin tariflerine dikkat ettikleri görülür. Böylece kelimenin kavram anlamı her geçen gün genişlemiştir.

3. Ton Kavramı

Dil ve edebiyat alanındaki ton kavramının anlamını tayin ederken onun diğer güzel sanatlardan devşirme olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Bununla birlikte o artık bu alanda müstakil bir kavram hüviyeti kazanmıştır. Elbette anlam sınırlarıyla ilgili bazı belirsizlikler mevcuttur.¹ Fakat kavramın güzel sanatlara ait anlamlardan beslenmesine imkân tanıyan bu sınır esnekliği dezavantaj sayılmaz. Biraz müsamahakâr bir yaklaşımla iyi bir sınırlandırmaya ulaşmak elbette mümkündür. Kavramın uzunca bir terimleşme tarihi olduğu için terim anlamından yola çıkmak daha güvenli olacaktır. Elbette ki dil ve edebiyat sözlükleri ilk basamak olmalıdır. Bu sözlüklerin terim hakkında özü itibarıyla ortak bir tarife ulaştıklarını da belirtmek gerekir. Bu meyanda birkaç tarifi iktibas etmek faydalı olacaktır. Mesela 1961’de Karl Beckson-Arthur Ganz tarafından çıkarılan edebiyat terimleri sözlüğünde ton maddesi şöyle tanımlanır:

“Genelde tenkitçilerin kullandıkları terim, yazarın malzemesine veya okuruna ya da her ikisine birden yönelttiği tutum. Bu tutumlar, eserin kendisinde ortaya çıktıkları şekliyle, eserin tonunu oluşturur veya belirler. Bir konuşmacı, en azından kısmen, ses ve tarzındaki değişimle tonu belirtir; fakat bir yazar, emrindeki sözel araçlara güvenmek zorundadır.” (Beckson – Ganz, 1972, 225).

¹ Chris Baldick, bu belirsizliği şöyle vurgular: “Ton, genellikle bir eserin ruh halini veya atmosferini belirten çok belirsiz bir eleştirel terim, ancak bazı daha sınırlı kullanımlarda yazarın okuyucuya (örneğin resmi, samimi, gösterişli) veya konuya karşı tavrına atıfta bulunur (örneğin ironik, hafif, ciddi, hicivli, duygusal)” (Baldick, 2001, 259).

Bu tanımda *ton*, üslubun bir parçası kabul edilmiştir. Yarım asır sonra neşredilen bir başka sözlük aynı fikri teyit eder: “Yazarın tavrı (bilhassa okurlarına karşı), tarzı, ruh hâli ve ahlaki görüşünün eserindeki yansıması; hatta belki de kişiliğinin eserine sinme biçimidir. Konuşmada sesin tonuna karşılık gelir; bu ton dostça, tarafsız, kendini beğenmiş, işgüzar, samimi, şakacı vb. olabilir...” (Cuddon, 2014, 726). Ton kavramının üslupla ilgisi Türkçe sözlüklerde de belirtilir, fakat vurgu ile ilgisi daha fazla öne çıkarılır. Söz gelimi Mustafa Nihat Özön terimi şöyle tarif eder:

“*ton* (Bel.) 1. ‘Vurgu, ses perdesi’ demektir. Nazım düzeni hece üzerine kurulu dillerdeki hecelerin bazı yerlerinde belirtilen özel vurgu. 2. Üslup veya sözün tabiatını niteleyen bir sözdür. En çok mektup yazılışında, yazan kimse ile yazılan kimse arasındaki ilgiye göre kullanılması gerekli anlatış yolu demek olur. Bir hikâyenin bir disertasyonun da tonu denilebilir. Bana kalırsa..., bence..., fikrime göre... gibi tonlar ağırlık vericidir. Ciddi konuları eğlenceli bir tonla yazmak kadar, eğlenceli bir konuyu da ciddi yazmak somurtkanlık olur. Konuya uygun bir ton seçmek başarının temel şartlarından.” (Özön, 1954, 277).

Konuya uygun seçilmiş *tonun* başarı için belirleyici olması, edebiyatta *ton* kavramının ehemmiyetini gösterir.

Ton kavramı, dil alanında hemen hemen sesin vurgusuyla sınırlıdır. Hâlbuki edebiyatta vurguyu aşar, eserin konu ve temasına göre şekillenen, üslup ve atmosfere sirayet eden kapsamlı bir unsur olur. Şüphesiz mensur eserlerde mühim bir işlevi vardır. Bilhassa roman, hikâye ve tiyatro gibi kurmaca metinlerin asli unsurlarındandır. Fakat şiir sanatında ehemmiyeti daha da fazladır. Çünkü *ton* kavramının kaynağı olan musiki ile şiir arasında daha büyük bir yakınlık vardır. Onun için şiirde tonlama hatası doğrudan anlam kaybına sebep olabilir. Dolayısıyla şiirde *ton* meselesini daha etraflı bir biçimde ele almak icap eder. Bu bağlamda poetika yazarlarının *eda* kelimesine gösterdikleri ilgiye dikkat edilmelidir.

4. Şiirde *Ton* mu *Eda* mı?

Şiirde *ton* kavramı müziktekine benzer. Bu nedenle şiirde *ton* meselesini daha iyi anlayabilmek için müzikte *tonun* ne olduğuna ve ne işe yaradığına daha yakından bakmak gerekir. *Ton* teriminin yabancı kökenli olduğu ve Türkçeye bir asır önce girdiği yukarıda belirtildi. Hâlbuki *ton* kavramı Türk müziğinde çok eskiden beri mevcuttur. Klasik Türk müziği nazariyatında bu kavram *tanin*, *karar*, *makam*, *perde* gibi ıstılahlarla ifade edilmiştir. *Ton* terimi Türkçeye girince doğal olarak bu kelimelerle karşılanmıştır. Cinuçen Tanrıkorur’a göre *ton* kavramının klasik Türk musikisindeki dengi *makam*dır. Hatta “Herhangi bir müzik türünde, bestecilerin eserlerini meydana getirirken ilk düşündükleri şey eserin ‘form’u, yani dış şekli (veya kalıbı) ile makamı veya tonu’dur.” (Tanrıkorur, 2011, 172). Halk müziğinde ise *makam* yerine *ayak* terimi kullanılır (Tanrıkorur, 2011, 192). İki ayrı medeniyetin müziklerine ait kavramlar bütünüyle örtüşme bile aralarındaki yakın benzerlik anlamayı kolaylaştıracaktır. Bu da yerli olanın

daha iyi bilinmesini gerektirir. Onun için *makam* terimi üzerinde biraz durmak gerekir.

“Türk ve Arap mûsikisinin en temel özelliğini belirleyen” (Özkan, 2003, 410) *makam* teriminin dört başı mamur bir tanımı yoktur. İlk defa Abdülkadir Merâgî tarafından kullanıldığı tahmin edilen *makam* terimi “Belli aralık düzenlerine göre teşkil edilmiş olan müzik dizilerinin, keyfi değil, kalıplaşmış ezgi dolaşım (=seyir) tiplerine göre kullanılmasından doğan kurallar bütünü” diye tarif edilmekte ve buradaki “seyir” kelimesinin “makam kavramı için hayatî bir önem taşıdığı” belirtilmektedir (Tanrıkorur, 2011, 140). Fakat bu tanım de yeterli bulunmamış olacak ki zaman zaman retorik bir dille yeniden izah edilir:

“Ama hepsinde ortak bir taraf var. İşte o taraf seyir dediğimiz şeydir ki makam ailelerini meydana getirir. Bir tür soyadı gibi. Anne, baba, amca, hala, teyze, ayrı ayrı insanlardır, ama aynı ailenin fertleri olarak ortak genetik bağları vardır işte bu ortak tarafların yoğun bir belirginlik kazanması ve kişiden kişiye (parçadan parçaya) değişmemesi haline, müzikte makam denir.” (Tanrıkorur, 2015, 129).

Buna göre teknik hususları bir tarafa bırakacak olursak *makam* için kısaca güçlü sesin etrafında bir araya gelen seslerin belli bir seyir takip etme durumu diyebiliriz (Ayverdi, 24 Nisan 2024). Buna bağlı olarak sesin öne çıkan hâkim karakteri şeklinde genelleyebiliriz. İşte şiirdeki *ton* kavramı tam da bu genel anlamdan aktarılmıştır.

Şiir sözlükleri *ton* kavramına poetik bir değer biçerler. Bilhassa yabancı sözlükler, kavramı ele alırken edebiyatın bütününe yönelik umumi tariflerden yola çıkarak poetik değere odaklanırlar. Bunlara göre *ton* “Genelde mecazi olarak edebî bir eseri veya onun üslubu gibi bir kısmını belirten ve çoğu zaman insandaki ruh haline benzer bütünü kapsadığı ve ‘renklendirdiği’, böylece onun her yerini dolduran ‘ruhu’, ‘atmosferi’ veya ‘aurası’ hâline geldiği hissedilen soyut bir keyfiyeti ifade eder.” (Preminger – Brogan, 1993). “Ruh”, “atmosfer” veya “aura” yerine konulan ton, artık ses ve vurgu düzeyini aşmıştır. Fakat bu değer atfı, bazı belirsizlikleri de beraberinde getirir. Nitekim “Ton, genellikle bir eserin ruh hâlini veya atmosferini belirten çok belirsiz bir eleştiri terimi...” diyerek bu durumdan zımnen şikâyet edenler bile vardır (Baldick, 2001, 259). Nasıl bakılırsa bakılsın kavramın poetik anlamı daha ciddi bir mütalaayı hak etmektedir.

Yukarıda belirtildiği üzere ton kelimesi Türkçe sözlüklere girdiği zaman *eda* kelimesiyle karşılanmıştır. Aslında *eda* kelimesi diğer sanatlar için değilse bile şiirdeki ton kavramını karşılamak için gayet uygundur. Tariflerde geçen *ruh*, *atmosfer*, *aura* gibi mecazi ifadelerden elbette ki çok daha isabetlidir. “Tarz, üslup; şive, naz, tavır, kurum” (Şemseddin Sâmî, 1317, 83) anlamlarına geldiği için ton kavramının üslupla ilgisini daha iyi belirtmektedir. Aynı zamanda klasik şiirin bilinen istilahlarıdır. Nazariyyat-ı edebiyeye derslerini “şekil ve edâ” ile “fikir ve mânâ” biçiminde iki kısma ayıran Ali Ekrem, “şekil ve edâ’dan maksûd olan manâyî ta’mîm için buna ‘lisân-ı edebiyât’ namını vermeliyiz.” diyerek *edâyî* edebî dil, yani üslup bahsi olarak

ele alır (Ali Ekrem, 1332, 4). Kelimenin türevleri de ton kelimesinin türevlerine denk gelmektedir. Nitekim *yek-eda* terkihi *monotonluk* demektir (Nureddin Ferruh, 1312/9-1313, 470). Hatta yeni Türk şiirinde *ton* gibi *eda* kavramı da biraz müphemdir.

Bilhassa poetika alanında kavrama farklı anlamlar yüklenmiştir. Ahmet Haşim “Şiirde Mana” adlı meşhur yazısında şairin lisanından, yani şiirden söz ederken “revis ve edası başka bir mikyasa göre tanzim edilmiş... şahsi bir lehçe” kaydını düşer (Ahmet Haşim, 1337 [1921], 114). Abdülhak Şinasi ise şiiri “eda muvaffakiyetinin bir mucizesi” (Hisar, 1936, 4) olarak gösterir. *Garip* önsözünde Haşim’i hedef alan Orhan Veli, şiir için sarf ettiği anahtar cümlede “Şiir bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır.” (Orhan Veli, 1998, 29) diyerek farkına varmadan muarızına yaklaşır. Fakat yazısını bitirirken şiirde *edaya* itiraz edip çelişkiye düşmekten de kurtulamaz. Bu yüzden Orhan Okay, Orhan Veli’nin *eda* kavramı konusundaki fikrini paradoksal bulur (Okay, 2005, 58). Necip Fazıl kavramın önemine yeniden işaret ederek onu şiirde içle dışın birleştiği öz hâline getirir. “İşte şiirde, doğrudan doğruya, dışın dışı, iç, için içi gizli manaların esîrî kıvrımlarını örgüleştiren edadır ki, iç şekli dokur.” (Kısakürek, 1998, 484). Daha sonra edayı “şiir bağlamında bireysel bilincin dilde somutlaşması olarak” (Doğan, 2006, 174) tanımlayanlar da olmuştur. Hatta “Eda, şairin özgün sanatçı kişiliğini yansıtan ona özgü bir söyleyiş biçimidir.” (Çetin, 2011, 199) diyerek onu hemen hemen üsluba denk tutanlar da vardır. Bu değerlendirmelere bakıldığında şiirde *edanın* mühim bir hususiyet olduğu; fakat ondan söz edenlerin, genellikle retorik bir dille konuştukları, dolayısıyla anlamın tam olarak somutlanamadığı, belki de bu yüzden ortak bir anlam üzerinde ittifak edilemediği görülmektedir. Aslında poetik bir kavram olarak fikrî spekülasyonlara imkân tanınması menfi bir durum değildir. Zaten ton kavramını karşılasa bile onun yerini alamamıştır.

Ton kelimesi bugünkü Türkçede artık bilinen bir edebî tetkik, tenkit, tahlil ve teori kavramıdır. Tabiatıyla şiir için de vazgeçilmezdir. Bu durumda *eda* kelimesi *ton* kavramını anlamayı kolaylaştıracak bir kıyas unsuru olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan bu iki kelime aynı anda yaşadığına göre aralarında bir nüans olmalıdır. Bu da *eda* kelimesini önemli kılmaktadır. Çünkü şiirde *tonun* ne olduğu hâlâ izaha muhtaçtır.

5. Şiirde Tonlama

Şiirde tonlama, ses biçimi olarak ortaya çıkar. Şiirin konuşan öznesi sözünü en uygun ses tonuyla söylemek zorundadır. Çünkü konuşma dilinde olduğu gibi şiir dilinde de tonlama anlamın önemli bir parçasıdır. “Dolayısıyla bir konuşmacının sesinin tonu, onun tutumları, inançları, duyguları veya niyeti hakkında ya da en azından ifadenin gerçek anlamı hakkında bilgi verir. Ton, söylenenlerin anlamını artırabilir, nitelendirebilir ve hatta tersine çevirebilir.” (Preminger - Brogan, 1993, 1293). Bu nedenle şiirin tonu, sadece bir ses hususiyeti değil; metnin bütün tabakalarına sirayet eden kurucu unsurdur. Ton; resim, heykel, mimari gibi plastik sanatlarda bile sadece fiziki nitelikleri karşılamaz. Maddi keyfiyetin ötesinde bir de manevi tondan söz edilir. İşte bu ton eserdeki temel duygunun âdeta formu gibidir. Şiirin tonu da böyledir.

Bittabi metnin bütün unsurlarıyla uyumlu olmalıdır. Yukarıda belirtildiği gibi konunun gerektirdiği tonu yakalamadan başarılı olma şansı yoktur. (Özön, 1954, 277). Konu, tema, duygu, mana, çağrışım, sembol, söz, ahenk, ritim, imge, imaj, hayal gibi şiirin belli başlı unsurları doğrudan tonla desteklenir. Konuşan özne, şiirin konu ve temasına olduğu kadar muhatabına karşı da belli bir tavır takınır. Öznenin tavrı ve değer yargıları ilk önce tona yansır, şiirdeki soyut somut bütün öğeleri var eden ses bu tonla birlikte tezahür eder. Zaten tona aykırı düşen unsurun bütünle bağını devam ettirmesi ve anlamını koruması mümkün değildir.

Şair söylediği şiirin önce tonunu tayin eder, keza dinleyici veya okuyucu da sesle birlikte ilkin bu tonu fark eder. Çünkü “Bir şiirle karşılaştığımızda bir ton yakalarız ve beklenmedik bir telefonla zihinsel olarak veya açıkça yaptığımız gibi, ‘Burada kim konuşuyor?’... Şiirdeki özgünlük; şairin bizi nasıl güvencediği, okuduğumuzda şiirdeki olayları, fikirleri veya duyguları bize nasıl yaşattığıyla ilgili retorik bir meselesidir.” (Wainwright, 2005, 32). Bu manada şiir her şeyden önce leksikal/lafzi veya şifahidir. Aslında şiiri lafzi/şifahi kılan biraz da tondur. Yazıda insani gerçeğin ortadan kalktığı ve mesajın izler/işaretler vasıtasıyla taşındığı görüşü (Ricoeur, 2019, 41) dikkate alınırsa şiirdeki lafziliğin devamı için ton ve edanın önemi daha iyi anlaşılacaktır. Şiiri kendi tecrübesi veya hissiyatı olarak dile getiren kurmaca özne, sesinin tonu sayesinde okurla doğrudan iletişime geçer. Şiiri irat eden bu öznenin gerçek bir kişi kabul edilmesi inandırıcı olmasına bağlıdır. Bunun için tecrübe ve hissiyatını ifade ederken yaşadığı heyecanı belirten bir ton ve eda ile konuşur. Bu konuşmanın okura aynı tecrübe ve hissiyatı yaşatması, yazı-okuma ilişkisini özel bir konuşma-dinleme ilişkisine dönüştürür. Zira “Değişik tondaki metinler okuyucu üzerinde çok farklı ve etkili izlenimler bırakmayı ve insana ait her türlü duyguyu en ileri düzeyde alıcısında yaşatmayı amaçlar.” (Günay, 2007, 218). Bu aslında bütün edebî metinlerde görülen bir keyfiyettir, çünkü bu metinlerin anlatıcıları kendi tecrübelerinden bahseden kurmaca kişiliklerdir. Fakat şiirdeki anlatıcı çok daha duygusal bir varlıktır, söylediği şiirle kendi heyecanını okura da geçirir. Böylece okur, okuduklarını âdeta birinci ağızdan dinleyen ve yaşayan bir dinleyiciye dönüşür. Onun için şiirin ses yapısı muhtevanın gerektirdiği ton ve edayı meydana getirecek özel bir biçimde kurgulanır. Farklı tonların bir arada bulunduğu şiirlerde bile tesadüfe yer yoktur. Orhan Veli'nin *Yol Türküleri* şiirini inceleyen Berna Moran, aynı şiirde tonun nasıl planlı bir biçimde *ciddiyetten alaycılığa* değiştiğini göstermiştir (Moran, 1960, 169). Hâsılı şiirin tonu ince bir kurgu işçiliğidir. Bundan ötürü tonu tutarlı olmayan ses ve söz şiiriyetini sürdüremez.

Şair, beslendiği şiirin sesiyle doludur. Bu ses asırlar içerisinde bazı karakteristik özellikler edinmiştir. Nitekim belli şiir geleneklerinin ortak tonları vardır. Bilhassa ananevi türlerin tonları kendilerine mahsustur. Mesela rindane gazel türünün tonu da aşağı yukarı aynıdır. Bu türlerde şiir söyleyecek şairin bu tonlara kayıtsız kalması düşünülemez. Fakat geleneğin dışında kalan veya geleneği aşan şair, şiirinin tonunu da tayin etmek zorundadır. Yani yeni bir şiir demek, her şeyden önce yeni bir ton demektir; zira şiirin yeniliği ilk önce sesinde tecessüm eder. Genç Nazım Hikmet'in şiiriyle karşılaşan Ahmet

Haşim, “Nazım Hikmet, dev elleriyle eski musiki kutusunu sarp kayalara çarpıp parçalayarak yeni nazımın, havaya gürültülü ateşten fiskiyeler gibi fıskıran, korkunç ve tatlı musikisini vücuda getirmiştir.” (Ahmed Haşim, 2004, 252) derken bu yeni şiirin ilkin tonuna hayret eder. Haşim’e göre Nazım, yeni bir ton yakalamıştır. Bunu gerçekleştirmek hiç de kolay değildir. Çünkü şair dili gibi sesini de geleneklerden ve üstatlarından tevarüs eder. Ona yeni bir renk ilave etmek yeni bir lügat ihdas etmek gibidir. *Tarz-ı selefte tekaddüm ettim / Bir başka lisân tekellüm ettim* (Şeyh Galib, 1992, 347) diyen Şeyh Galib biraz da bu ses ve tonlamaya işaret etmiş olmalıdır. Fakat “Bazı şairler, şiirsel kişiliklerinin sözlerinin tonunu sergilemek ve bu tonları hızla değiştirmek konusunda çok keskin yeteneklere sahiptir.” (Preminger – Brogan, 1993, 1293). Onlar yetiştiği geleneğin içinde de kendisi olarak kalabilirler.

6. Tonlama Türleri

Müziğin aksine şiirde kalıplaşmış ton adlarından söz etmek mümkün değildir. Her okur veya incelemeci ele aldığı şiirin tonunu kendisi tespit edip adlandırmak zorundadır. Bu konuda bazı örnekler bulunabilir.

“Tenkitçiler, tonu tanımlamak için genellikle ciddi, nükteli, ironik, ağırbaşlı, samimi, saf, mahcup, şakacı, güçlü, görkemli, tuhaf, narin, tutkulu, yavaş, sakin, hassas, neşeli, vahşi, melankolik, sert, şakacı gibi sıfatları; belli bir edebiyat tarihi versiyonunun daha büyük bloklarını metne uyarlamaya çalışan ‘duygusal’, ‘klasik’ ve ‘romantik’ gibi daha karmaşık nitelikleri seçerler.” (Preminger – Brogan, 1993, 1293).

Ton isimleriyle ilgili bazı listeler de hazırlanmıştır.² Bütün bunlardan yararlanarak daha sistematik ve Türkçeye de uygun bir tasnife ulaşmak mümkündür. Bunu yaparken ananevi şiir türlerini dikkate almak işimizi kolaylaştırabilir. Nitekim klasik belagat geleneğinde de bazı tasnifler yapılmıştır. Mesela Ahmet Cevdet Paşa’nın *Belâgat-i Osmaniyye*’sinde “elfâz-ı cezele” ve “elfâz-ı rakîka” (Ahmet Cevdet, 1323, 20) gibi sözün iki makamından bahsedilir ki bunlar kabaca iki ayrı ton mahiyetindedir. Ayrıca Paşa’nın

² Tespit ettiğimiz en geniş listedeki ton isimlendirmeleri şöyledir: *mahcup, sinirlendirici, küfürbaz, kabul edici, iğneleyici, uysal, hayran, âşık, müşfik, korkulu, imalı, neşeli, öfkeli, endişeli, özür dileyen, kaygılı, utandıran, alaycı, ateşli, gür, sert, açık, tiz, afallamış, düşük, kasıtlı, nazik, sempatik, alaycı, gergin, düşünceli, tehditkâr, bıkkın, hassas, dokunaklı, kararsız, abartısız, üzgün, ısrarcı, kızgın, enerjik, dikkatli, kaprisli, öz eleştirili, kendini haklı çıkaran, kendini abartan, kendisiyle alay eden, kendisine acıyan, kendinden memnun, içli, ciddi, şiddetli, keskin, sarsılmış, aptal, sinsî, kendini beğenmiş, ağırbaşlı, hüznü, alaylı, satirik, memnun, şuh, saygılı, kederli, üzgün, iğneleyici, oluruna bırakmış, saygılı, ölçülü, ketum, toplayıcı, dalgın, anımsayıcı, sitemli, pragmatik, mağrur, kıskırtıcı, sorgulayıcı, karamsar, zavallı, şakacı, dokunaklı, tarafsız, nostaljik, objektif, sakin, şüpheli, alaycı, gizemli, naif, yavaş, şefkatli, şaşkın, melankolik, bitkin, baygın, övücü, kaygısız, ironik, saygısız, şakacı, eğlenceli, neşelendirici, müşkülpesent, kayıtsız, hoşgörülü, mağrur, umutsuz, çökük, dehşete kapılmış, ihtiyatlı, suçlu, mutlu, acımasız, uçarı, şen, somurtkan, korkunç, düşkün, güçlü, korkmuş, korkunç, esprili, hayalperest, korkak, küstah, coşkulu, öven, canlı, çok sevinçli, dalgın, sıkıcı, cezbeli, mest, kaba, çılgın, kuşkulu, dramatik, kuşkulu, bezgin, küçümseyen, aşığılayıcı, umutsuz, bağımsız, pervasız, didaktik, ters, kırıcı, alaycı, lekeleyici, itham edici, aşığılayıcı, konuşkan, utangaç, eleştirel, kırpık, soğuk, hayranlık belirten, hor gören, onur kırıcı, kendini beğenmiş, çocuksu, samimi, nezaketsiz, sakin, candan, sevecen, neşeli, övünge, bunalmış, enerjik, şaşkın, müşfik, iğneleyici, sert, onaylayıcı, kurnaz, ateşli, münakaşacı, cesur, dehşete kapılmış, şakacı, kiskanç* (Teachpoetry, 24 Nisan 2024).

bunlara “sözün makamları” adını vermesi dikkate şayandır. Yine Recâîzâde Mahmûd Ekrem, *Ta’lîm-i Edebiyyât*’ında “muvâfakat” terimini açıklarken *tona* dair hususlardan bahseder:

“Muvâfakat bir kânûndur ki üslûbu mevzû’una tevffik etmek ve tâbir-i dîğerle ifâdeyi efkâr u hissiyyât ile mütenâsib düşürmekden ibâretdir. Bu takdîrce üslûb-ı ifâde muhteviyâtının mâhiyyetine göre zînet, azamet, ihtişâm, şetâret, ciddiyet, şiddet gibi hâllerden kendisine münâsib olan hangisi ise o hâlde bulundurulduğu zamân muvâfakat kânûnuna riâyet olunmuş olur.

İşte bu kânûn hükmüne istinâdendir ki esâlib-i ifâde, üslûb-ı sâde, üslûb-ı müzeyyen, üslûb-ı âlî nâmlarıyla başlıca üç nev’e taksîm olunur.” (Recâîzâde, 1299, 190).

Ekrem, “esâlib-i ifâde”nin belli tonlarda vücut bulmasına dikkat çekmiştir. Tabi o gün için Türkçeye henüz girmemiş olan *ton* kelimesi bu metinlerde yer almaz. Ton kavramı ise yukarıda belirtildiği gibi *eda*, *perde* ve *makam* gibi kelimelerle ifade edilen bir üslup bahsi olarak görülmüştür. Dolayısıyla fazla vurgulanmamış olsa bile bu kavramın varlığı bilinmektedir.

‘Ton’ kelimesinin Türkçeye yerleştđi sonraki dönemlerde de *ton kavramı* fazla öne çıkarılmaz. Mesela Mehmet Kaplan’ın ilk cildini 1954’te, ikinci cildini ise 1973’te neşrettiği *Şiir Tahlilleri* kitabında ‘ton’ kelimesi yirmi dokuz yerde geçmektedir. Üçü yerde sesin şiddetini belirtirken yirmi altı yerde üslupla ilgilidir. İki yerde ise *eda* kelimesiyle yakın anlamlı olarak birlikte kullanılmıştır.³ Üslupla ilgili ifadelerde ‘ton’ kelimesi, şiir tahliline ait bir kavram olarak kullanılmakla birlikte henüz bilinçli bir dikkatle ayrıntılı biçimde değerlendirilmemiştir. Fakat “teessürî ton”, “hissî ton”, “gergin ton”, “romantik ton”, “santimantal ton”, “sempatik ton”, “alaylı ton”, “alaycı ton”, “yumuşak ton”, “arayış tonu”, “heyecan tonu”, “ıstırap tonu”, “hitabet tonu”, “samimi söyleyiş tonu” gibi kullanımlar tonlama türlerinin kavrandığını göstermektedir (Kaplan, 1996). Berna Moran’ın yukarıda bahsedilen ve doğrudan tonu konu alan kısa yazısında ise “alaylı”, “hafif alaylı”, “hüzünlü” ve “ciddi” tonlardan söz edilmiştir (Moran, 1960, 165-172).

Bütün bunlardan hareketle Türk şiirinde biraz genel olmakla birlikte çok belirgin olduğunu düşündüğümüz tonlar şunlardır: âşıkane/lirik ton, şûhâne ton, rindane ton, hamasi ton, hikemî ton, sofiyane/sofistik ton, didaktik ton, dramatik ton, fantastik ton, satirik ton, ironik ton, mizahi ton, alaycı ton, kederli ton, yakarış tonu, hayret tonu, hayranlık tonu, methiye tonu, hitabet tonu, ağıt tonu, arayış tonu, gerilim tonu, yılgınlık tonu, karamsarlık tonu vs....

³ Üslupla ilgili kullanımlar sırasıyla şöyledir: “teessürî ton”, “her edayı her tonu”, “beyitlerin yapısını ve tonunu”, “umumi tonu itibarıyla”, “hissî bir tonla”; “telkin ettiği heyecan tonuna göre”, “kaybolanı arayan tonuyla”, “daha gergin bir ton”, “mısraların umumi tonu”, “duyguların mahiyet ve tonlarına uygun”, “mısramın da ses tonu”, “şiirinin umumi tonu romantik”, “ıstırap, en yüksek tona yükseliyor”, “tekrar ikincinin tonuna dönüyoruz”, “şiirin umumi tonu santimantal olmakla beraber”, “heyecanına uygun ses tonu”, “Va-Nu sempatik bir tonla”, “his ve heyecan tonu”, “şiire hitabet tonunu veren”, “alaylı bir tonla”, “basit, samimi söyleyiş tonu”, “alaycı bir ton”, “yüksek bir ton ve eda”, “ton ve duygu bütünlüğü”, “ton ve üslup benzerliği”, “yumuşak tonlu” (Kaplan, 1996).

Bunların sayısı elbet de artırılabilir. Fakat konu veya temayı belirten kelimeleri ton adı olarak kullanmaktan sakınmak gerekir. Söz gelimi “yalnızlık tonu” denilemez. Ton adları üslupla ilgili bir tavır işaret etmelidir. Bu tavır bütün şiire hâkim olabileceği gibi çok müphem de olabilir. Yukarıda belirtilenler şiirin ana tonlarıdır. Bu ana tonların altında ara tonlar da olacaktır. Bu tonlara yukarıdaki listelerden de yararlanarak daha özel isimler verilebilir. Ana tonlar tıpkı ana renkler gibidir. Dolayısıyla sayıları da sınırlıdır. Ara tonlar ise ara renk kabilindedir ve sayıca çok daha fazladır. Bu nedenle isimlendirmede daha serbest davranılabilir. Mesela mavi ana renktir; fakat lacivert, turkuaz, camgöbeği, buz mavisi, toz mavisi, parlament mavisi, mısır mavisi, neon mavisi, gök mavisi, koyu mavi vb. ara renklerdir. İşte şiirde de sınırlı sayıdaki ana tonun çok fazla sayıdaki ara tona ayrılması mümkündür. Ancak ressam nasıl bilinen ara tonların dışında renkler arıyorsa şair de özgün tonların peşinde olacaktır, zira sanatkâr bilinenle yetinmez. Bununla birlikte yeni buluşlar nihayet bilinen tonların karışımından meydana gelir. Bu nedenle özgün tonları isimlendirirken müsamahakâr davranmak her hâlükârda isabetli olacaktır. Fakat bazen isimlendirme konusunda kesin bir karar da verilemeyebilir. Bilhassa modern şiir müphem olana meyillidir. Aslında bu bütün sanatlar için geçerlidir.

Nonfigüratif resim gibi atonal müzik de modern şiiri etkilemiştir. Aslında bu olay, aynı zihniyetin ürünü olan sanatlarda soyutlamanın bir başka boyutudur. Bu yüzden bazı modern şiir örneklerinin tonunu tayin etmek zordur. Çünkü bu şiirlerin belirgin bir tonu yoktur. Anlamı öteleyen, konu ve temayı dikkate almayan modern şiirin tonu önemsemesi elbette beklenemez. Mesela II. Yeni’yi takip eden şiirin kimi örnekleri belli bir tona bağla kalmaz. Fakat şiirin asli unsurları arasında bulunan tonun bütünüyle ortadan kaldırılması modern şiir için de mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla bu türden denemeler istisnaidir.

7. Tonlama Örnekleri

Şiirde ton meselesini vuzuhu kavuşturmak için bazı örnekler verilmesi faydalı olacaktır. Fakat mesele ile ilgili bütün teferruatı örneklendirme imkânı yoktur. Bu yüzden kaçınılmaz olarak sınırlı sayıda örnekle yetinilecektir. Örnek metinlerin tamamını vermeye de gerek yoktur. Anlam bütünlüğünü sağlayan belli sayıda mısra şiirin tonunu göstermeye kâfidir. Ayrıca klasik örneklerle başlayıp moderne doğru ilerlemek hem kronoloji açısından hem de kavramın anlaşılması bakımından yerinde olacaktır. Aynı gelenek içerisinde kronolojiye bağlı kalınmayabilir.

Klasik şiirde biçim, tür ve tema gibi ton da muayyendir. Yukarıda ifade edildiği gibi belli türlerdeki şiirlerin tonları hemen hemen aynıdır. Mesela âşıkane gazelin tonu *âşıkane/liriktir*.⁴ Fuzûlî’nin aşağıdaki gazeli asırlarca söylenen binlerce lirik/âşıkane örnekten sadece biridir:

“Hâsilum yok ser-i kûyunda belâdan gayrı

⁴ Yunanca menşeli *lirik* kelimesinin Türkçedeki karşılığı âşıkane dir. (Yahya Kemal, 1997, 34).

Garazum yok reh-i aşkında fenâdan gayrı
 Ney-i bezm-i gamem ey âh ne bulsañ yile vir
 Oda yanmış kuru cismümde hevâdan gayrı
 Perde çek çihreme hicrân günü ey kanlu sirişk
 Ki gözüm görmeye ol mâh-likâdan gayrı
 Yetdi bî-kesliğüm ol gâyete kim çevremde
 Kimse yok çizgine girdâb-ı belâdan gayrı
 Ne yanar kimse başa âteş-i dilden özge
 Ne açar kimse kapum bâd-i sabâdan gayrı”

(Fuzûlî, 2012, 362)

Şiir ilk beyitten son beyte kadar hep aynı tonda devam eder. Şiiri irat eden özne, tavrını hiç değiştirmeden sözünü sürdürür. Şiirin söz yapısı, ilk beyitteki hüznü tekrarlayarak gelişen büyük bir feryat gibidir. Bu feryat şiirin “yalnızlık” temine tamamen uygundur. Sözün samimiyeti büyük ölçüde bu uyumdan ileri gelir. Hâlbuki aynı samimiyeti taşıyan aşağıdaki beyitlerin tonu tamamen farklıdır. Burada lirizmden ziyade kendisiyle ilgili bir sırrı ifşa eden öznenin *sofiyane* tavrı dikkat çeker:

“Bende sığar iki cihân ben bu cihâna sığmazam
 Cevher-i lâmekân benim kevn ü mekâna sığmazam
 Kevn ü mekândır âyetim zâta gider bidâyetim
 Sen bu nişân ile beni bil ki nişâne sığmazam”

(Nesîmî, 1990, 241)

Fakat mesela Yunus Emre’nin aşağıdaki beyitlerinde *sofiyane* ton aynı zamanda şathiye edasına bürünmüştür. Eskiler buna *şathiyat-ı sofiyane* derlerdi ki bu tam da iki şiir arasındaki ton farkını belirtir:

“Çıktım erik dalına anda yedim üzümü
 Bostan ıssı kakıyup der ne yersin kozumu
 Kerpiç koydum kazana poyraz ile kaynattım
 Nedir diye sorana bandım verdim özünü”

(Yunus Emre, 1991, 267)

Burada özne, sözüyle muhatabını şaşırttığıнын farkındadır. Nesîmî’nin aksine kendisiyle ilgili bir sırrı ifşa ederken sözü doğrudan söylemez, âdeta bir muamma biçimine koyar. Bu oyunlaştırma muhatabı dikkatli olmaya ve sözü çözmeye davet eden munis bir eda taşır. Nesîmî’nin beyitleri *lirizme* yaklaşırken Yunus’unkiler *humorun* imkânlarını yoklar. Onun için *sofiyane* bir ton ile okunmalıdır.

Nedîm'in benzer bir lirizme sahip olan,

“Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana
Mey süzölmüş şîşeden ruhsâr-ı âl olmuş sana”
(Nedîm, 2016, 291)

matlı gazelinde baskın ton *şûhânedir*. Çünkü sevgilinin fiziki zarafeti tasvir edilerek cazibesi ortaya konmuştur. Fakat mesela Nâbî'nin;

“Bâğ-ı dehrün hem hazânın hem bahârın görmüşüz
Biz neşâtun da gamun da rûzgârın görmüşüz
Çok da mağrûr olma kim mey-hâne-i ikbâlde
Biz hezârân mest-i mağrûrun humârın görmüşüz”
(Nâbî, 1997, 696)

beyitlerinde hikemî bir tonla karşılaşırız. Görmüş geçirmiş şair, dünyadaki ikbal ve iktidarın geçiciliğini bilen bir insanın kendinden emin tavrıyla konuşur. Ancak bu da İbrahim Hakkı'nın meşhur *tefviznâmesi* kadar *arifane* değildir:

“Hak şerleri hayr eyler
Zann etme ki gayr eyler
Ârif onu seyr eyler
Mevlâ görelim neyler
Neylerse güzel eyler”
(Erzurumlu İbrahim Hakkı, 2011, 626)

Burada konuşan özne, mutlak bir teslimiyetle mütevekkil bir tutum sergiler. Her işini gönül rahatlığıyla Allah'a bırakmış ve O'nun yaratma kudretini her hâliyle hoş görmüştür. Bu kendinden emin bir bilge veya veli tavrıdır. Şüphe ve endişeye mahal yoktur. Tam bir teslimiyet hâli söz konusudur. Dilin *sehl-i mümteniye* varması bu teslimiyetin vermiş olduğu güvenden ileri gelir.

Aslında temaları farklı olan şiirler aynı tonda söylenebilir. Mesela aşk, ayrılık, gurbet, yalnızlık vb. temalar genellikle lirik tonda söylenir. Fakat aynı temayı işleyen ve aynı tonda söylenen şiirlerin edaları değişebilir. Klasik Türk şiirinde divanları dolduran gazeller genellikle böyledir. Şeyh Galib'in farklı gazellerinden alınan aşağıdaki iki matla beyti arasında böyle bir farklılık vardır:

“Yine zevrâk-ı derûnum kırılıp kenâre düşdü
Dayanır mı şîşedir bu reh-i seng-sâre düşdü”
(Şeyh Galib, 2011, 565)

“Efendimsin cihânda itibârım varsa sendendir
Miyân-ı âşıkânda iştihârım varsa sendendir”
(Şeyh Galib, 2011, 400)

Aşk temini işleyen lirik tondaki bu beyitlerin ilkinde yeis, hayal kırıklığı, üzüntü, ümitsizlik; ikincisinde ise itaat, saygı, hürmet, bağlılık edaları vardır. Bu örneklerde görüldüğü gibi klasik şiirde çok belirgin olan tonları tek kelimeyle karşılamak mümkündür. Ancak hem biraz müphem olan hem de tek tipleştirilemeyen edaları birden fazla kelimeyle ifade etmek daha uygundur.

Yahya Kemal'in aşağıdaki gazelinde de samimi bir lirizmle karşılaşırız fakat bu daha ziyade dünya işlerine aldırmayan rindlere mahsus kayıtsızlık tavrıdır ve dolayısıyla şiirin tonu da *rindane*dir:

“Ömrün şu biten neşvesi tām olsun erenler
Son meclisi cām üstüne cām olsun erenler
Şükranla vedâ ettiğimiz cām-ı fenâyâ
Son pendimiz ahlâfa devâm olsun erenler
Dünyâda bu iksîr ile mes’ûd olan ervâh
Ukbâda da sermest-i müdâm olsun erenler
Câizse harâbât-ı ilâhîde de her şeb
Yâran yine rindân-ı kirâm olsun erenler
Tekrâr mülâkî oluruz bezm-i ezelde
Evvel giden ahbâba selâm olsun erenler”

(Yahya Kemal, 1999, 79)

Bu rindane gazelde konuşan öznenin *ehlidil*, *ehlikeyif*, *dostane*, *güngörmüş*, *ehlizevk* hatta *hedonist* edaları vardır.

Şeyhî'nin *Harnâme*'sinden alınan aşağıdaki beyitlerde lirizmden de rintlikten de eser yoktur. Keza az önce geçen edalardan da söz edilemez. Eşeği karikatürize eden anlaticı özne, tamamen mizahi bir tavır sergiler:

“Eydür idi gören bu sûretlü
Tan degül mi yürür sünük çatlu
Dudağı sarkmış u düşmük enek
Yorulur arkasına konsa sinek
Doğranur idi arpa arpa teni
Gözü görünce bir avuç samanı
Kargalar dirneği kulağında
Sinegün seyri gözü yağında
Arkasından alınsa palanı
San ki it artuğuydu kalanı”

(Şeyhî, 2011, 29)

Şair Eşref'in Dr. Şakir için yazdığı kıtasında ise mizahi ton *hiciv* edasına bürünür:

“Gitse bir hastaya doktor Şakir
Kurtulur baktığı saatte alil
Çıkmadan doktor efendi kapıdan
Bacadan çünkü girer Azrail”

(Yücebaş, 1978, 290)

Hâlbuki Orhan Veli'nin aşağıdaki kısa şiirinde mizah ironiye varır ve dolayısıyla şiir bütünüyle *ironik* tondadır:

“Vatan İçin
Neler yapmadık şu vatan için!
Kimimiz öldük;
Kimimiz nutuk söyledik.”

(Orhan Veli, 1998, 111)

Sahte kahramanlığa tarizde bulunan bu şiir ancak ironik tonda okunabilir. Yanlışlıkla epik tonda okunacak olursa gülünç duruma düşülür. Erdem Bayazıt'ın aşağıdaki şiiri ise gerçek kahramanlığı ele aldığı için *hamasi tonda* okunmalıdır:

“Savaş Risalesi
Güneşin
Mızraklarımızın ucuna takılıp
kaldığı
bir vakitte
Diriliş erlerinin yüreklerinden
yayılan
Bir depremle
Sarsılıyordu arz.
Gerilmişti altımızda atlarımız
Fırlayıp kopacakmış gibi
baldırlarından
kasları
Ve tariyordu bir projektör gibi
bakışları
üç kıtayı
Yeni bir vakte eriyordu yürekler
Yayılıyordu o muştı
o coşku
o haber.”

(Bayazıt, 2017, 117)

Bu şiir yanlışlıkla Orhan Veli'ninki gibi okunursa anlamını büyük oranda yitirecektir. Çünkü şiirin anlamı sadece sözle sınırlı değildir. Sözün söylenme tarzı da anlam için belirleyicidir. Bilhassa modern şiir örneklerinde sözün söylenme tarzı daha da çeşitlenmiştir. Mesela İsmet Özel'in aşağıdaki şiirini klasik veya ananevi şiir tonlarıyla okumaya imkân yoktur:

“Jazz
Bu vapuru kaçırırsam beni belki de cinnet basar
belki kanser olurum bu yıl sınıfta kalırsam
nöbette uyursam eğer kitaplarımı yakarlar
etimde şirpençe çıkar bu kızı alamazsam
bu işi bitiremezsem şehirden beni kovarlar
izin kağıdım yanar konuşacak olursam
bu senet bankalar kapanmadan
ruhumun rengini kapatmayacak olursa
ölür kuyuya düşen çocuk
çocuğun mercan saati çatlar mutlaka
koşup haber vermeliyim
yetkili memura
bahar geliyor, ilerliyor yeminler
alınımı kapıp getirmeliyim
denizi karşılamaya”

(Özel, 2011, 220)

Hayata yetişme telaşını konu alan şiirin teması *hayatı kaçırma kaygısı ve bunalımıdır* (Bu kaygı ve bunalımı daha iyi ifade edecek başka bir kavram da bulunabilir). Dolayısıyla şiirdeki sözel yapı, hızla akan hayata yetişmeye çalışan öznenin telaşını anlatır. Şüphesiz bu hayatın ritmi bireyi aciz bırakacak kadar hızlıdır. Bu yüzden ona ayak uydurmaya çalışan özne, hızlı ve dağınık yaşamak zorundadır. İşte modern hayatın bu ritmine uygun biçimde kurgulanan tonal yapı, temayı da telkin edecek tarzda örgütlenmiştir. O nedenle *Jazz* şiiri sakin veya yavaş ilerleyen ses tonuyla okunamaz. Tıpkı anlattığı hayat gibi hızlı okunmak zorundadır. Aynı zamanda öznenin telaşını, kaygısını, dağınıklığını ve bunalımını da yansıtmalıdır. Bizzat İsmet Özel şiirini seslendirirken bu hususlara dikkat etmiştir (Özel, 24. 04. 3024). Çünkü şiirin bu *telaşlı ve kaygılı tonu* anlam için kurucu değerdedir.

Sonuç

Ton kavramı Türk sanatı düşüncesinde çok eskidir. Hatta şiir şerhi, tahlili, tenkidi ve nazariyatının mühim kavramlarından biridir. Klasik Türkçede *tanin, karar, makam, perde, eda* gibi kelimelerle karşılanmış ve üslubun mühim bir hususiyeti kabul edilmiştir. Fakat *ton* kelimesi Türkçeye yakın bir tarihte girmiştir. Buna rağmen dilimizde genel kabul görmüştür. Bugün artık Türkçe bilim ve sanat sözlüklerinde sağlam bir yere sahiptir. Şiir ve edebiyatta anlam bakımından biraz müphem olmakla birlikte daha önce bu manada kullanılan kelimeleri geride bırakmıştır. Hatta “sözün makamı” veya “sözün perdesi” gibi kullanımları neredeyse unutturmuştur. Fakat poetik bir mana kazanan *eda* kelimesi *tonla* birlikte günümüze kadar gelmiştir.

Ton kelimesi Türkçe sözlüklere girdiği zaman kelimenin kavram anlamını karşılamak için kullanılan *eda* kelimesi sonradan onun bir alternatifi olarak düşünülmemiştir. Bu kelimeler arasında bir tercih rekabeti de yaşanmamıştır. Bugün artık her ikisi de Türkçe sanat sözlüklerinin işlek terimleri arasındadır. Dikkatle incelendiğinde anlam bakımından kısmen farklı oldukları görülecektir. Aralarında bir dikatomi olduğunu söylemek için belki erkendir. Ancak *ton* kelimesinin müzikteki teknik terim anlamı *eda* kelimesinde yoktur. Plastik sanatlarda da *eda* kelimesinin *ton* terimini karşılaması mümkün değildir. Dolayısıyla bu iki kelime Türkçede eş anlamlı sayılamaz. Aslında buna gerek de yoktur. Birbirine yakın anlamlarıyla şiir tahlili ve tenkidinin iki ayrı terimi olarak kullanılabilirler. Bu manada *ton* daha belirgin renk ve tavırları, *eda* ise daha belirsiz renk ve tutumları ifade eder. O nedenle “lirik ton” tespitinin yapıldığı yerde daha belirsiz bir tutumu belirtmek için aynı kelimeyi tekrar etmek yerine *eda* kelimesini kullanmak isabetli olacaktır. Mesela “Lirik tonda söylenen mısralar çocuksu bir *eda* taşır.” ibaresinde olduğu gibi. Yani ana tonlar veya genel tavırlar için *ton* kelimesini, ara tonlar veya hafif ihsaslar için ise *eda* kelimesini tercih etmek gayet makuldür. Çünkü *ton* kelimesi kavram anlamı itibarıyla *eda* kelimesinden daha açık ve kesindir. Bu durum, muhtemelen diğer sanatlarda daha yaygın ve kullanışlı olmasından ileri gelmektedir. Hâlbuki *eda* kavramı şiirde hâlâ tartışma konusudur. Tona göre daha şahsi olduğundan genellenmesi zordur.

Onun için bu ayrımı yapmak elzemdir. Böylece aynı tondaki şiirleri *edaları* bakımından daha ayrıntılı tasnif edebilme imkânı da doğacaktır.

Ton ve eda kavramlarının şiirde doğrudan üslupla ilgili olmaları onları önemli kılmaktadır. Hem teorik hem de poetik bir muhtevaya sahip olan bu kavramların, şiir tahlili ve tenkidine derinlikli bir boyut kazandırması mümkündür. Bugüne kadar biraz geri planda kalmaları bizde kavramlara gereken önemin verilmemesiyle ilgilidir. Anlamlarının hâlâ tartışılıyor olması ise şiir gibi soyut bir sanat için doğal kabul edilmelidir. Aynı zamanda teori ve poetikaya yakın olmaları, fikrî mülhazalara da kapı aralayacak olumlu bir durumdur. Bu nedenle şiir üzerine yapılan çalışmalara ciddi katkı sunacak potansiyelleri vardır.

Kaynakça

- Ahmed Haşim. "Şiirde Mana". *Dergâh* 8 (1337/1921), 113-114.
- Ahmed Haşim. *Bütün Eserleri III / Gurabahâne-i Laklakan*. haz. Zeynep Kerman - İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004.
- Ahmet Cevdet. *Belâgat-ı Osmâniyye*. İstanbul: Şirket-i Mürettibiyye Matbaası, 1323.
- Aktüze, İrkin. *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2010.
- Ali Ekrem. *Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri*. İstanbul: [yok], 1332.
- Ayverdi, Z. İlhan. "Makam". *Kubbealtı Lugati*. Erişim 24 Nisan 2024. <http://lugatim.com/s/MAKAM>.
- Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Bayazıt, Erdem. *Şiirler: Sebep Ey / Risaleler / Gelecek Zaman Risalesi*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2017.
- Beckson, Karl - Ganz, Arthur. *A Reader's Guide to Literary Terms A Dictionary*. London: Thames and Hudson, 1972.
- Cuddon, J. Anthony. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. London: Penguin Books, 2014.
- Çelgin, Güler. *Eski Yunanca-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2011.
- Çetin, Nurullah. *Şiir Çözümleme Yöntemleri*. Ankara: Öncü Kitap Yayınları, 2011.
- Doğan, Mehmet Can. *Şair Sözü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Erzurumlu İbrahim Hakkı. *Mârifetnâme*. haz. Durali Yılmaz - Hüsnü Kılıç. İstanbul: Çelik Yayınevi, 2011.
- Fuzûlî. *Türkçe Divan*. haz. İsmail Parlatır. Ankara: Akçağ Yayınları, 2012.
- Gazimihal, Mahmut R. *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: İstanbul Millî Eğitim Basımevi, 1961.

- Günay, V. Doğan. *Metin Bilgisi*. İstanbul: Multilingual, 2007.
- Harper, Douglas. "Tone". *Online Etymology Dictionary*. Erişim 24 Nisan 2024. <https://www.etymonline.com/search?q=tone>.
- Hisar, Abdülhak Şinasi. "Edebiyata Dair Fıkralar ve Düşünceler". *Ağaç* 13 (1936), 3-4.
- Kaplan, Mehmet. *Şiir Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1996.
- Kısakürek, Necip Fazıl. *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 1998.
- Moran, Berna. "Orhan Veli'de Ton Değişiklikleri". *Yeni Ufuklar* 1/5 (1960), 165-172.
- Nâbî. *Nâbî Dîvânı II*. haz. Ali Fuat Bilkan. İstanbul: MEB Yayınları, 1997.
- Nedîm. *Nedîm Dîvânı*. haz. Muhsin Macit. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2016.
- Nesîmî. *Nesîmî Divanı*. haz. Hüseyin Ayan. Ankara: Akçağ Yayınları, 1990.
- Nişanyan, Sevan. "Ton" *Nişanyan Sözlük*. Erişim 24 Nisan 2024. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/ton>.
- Nureddin Ferruh. "Şiirde Şekiller ve Kafiyeleler". *Mektep* 30 (1312/9 -1313), 470.
- Okay, M. Orhan. *Poetika Dersleri*. İstanbul: Hece Yayınları, 2005.
- Orhan Veli. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Adam Yayınları, 1998.
- Özel, İsmet. "İsmet ÖZEL-Jazz (1981)". *youtube* 24. 04. 20224. https://www.youtube.com/watch?v=tNL_iCJDGog.
- Özel, İsmet. *Erbain*. İstanbul: Şûle Yayınları, 2011.
- Özkan, İsmail Hakkı. "Makam". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 27/410-412. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003.
- Özön, Mustafa Nihat. *Edebiyat ve Tenkit Sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1954.
- Preminger, A. – Brogan, T. V. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Rauf Yektâ Bey. "Dârülelhân'da Mûsikî İstilahatı". *Âtî Gazetesi* 71 (1334-1918), 1-2.
- Recâizâde Mahmud Ekrem. *Ta'lîm-i Edebiyyâ*. İstanbul: Mihrân Matbaası, 1299.
- Ricoeur, Paul. *Yurum Teorisi: Söylem ve Artı Anlam*. çev. Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2019.
- Sözen, Metin – Tanyeli, Uğur. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

- Şemseddin Sâmî. *Kâmûs-ı Türkî*. Dersaâdet: İkdâm Matbaası, 1317.
- Şeyh Galib. *Hüs ü Aşk*. haz. Orhan Okay – Hüseyin Ayan. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992.
- Şeyh Galib. *Şeyh Gâlib Dîvânı*. haz. Naci Okcu. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2011.
- Şeyhî. *Harnâme*. haz. Mehmet Özdemir. İstanbul: Kapı Yayınları, 2011.
- T.D.K. *Türkçeden Osmanlıcaya Cep Kılavuzu*. İstanbul: T.D.K. Yayınları, 1935.
- Tanrıkorur, Cinuçen. *Müzik Kültür Dil*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.
- Tanrıkorur, Cinuçen. *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.
- TDK. “Ton”. *Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. Erişim 24 Nisan 2024. <https://sozluk.gov.tr>.
- Teachpoetry. “The Tone List”. *Poetry in Voice*. Erişim 24 Nisan 2024. <https://poetryinvoice.ca/teach/lesson-plans/tone-map/tone-list>.
- Türkçe Sözlük I*. İstanbul: T.D.K. Yayınları, 1944.



Doç. Dr. Enser YILMAZ
Siirt Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
enseryilmaz@siirt.edu.tr
Siirt/TÜRKİYE
ORCID

Dilek KOCABIYIK
Siirt Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Öğrencisi
dilekaykocabiyik@gmail.com
Siirt/TÜRKİYE
ORCID

**SABAHATTİN ALİ'NİN KAZLAR
ADLI ÖYKÜSÜNE
GÖSTERGEBİLİMSEL BİR
YAKLAŞIM**

A SEMIOTIC APPROACH TO
SABAHATTİN ALİ'S STORY TITLED
KAZLAR

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 19.10.2023
Kabul Tarihi / Accepted Date: 26.12.2023
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Yılmaz, Enser - Kocabiyık, Dilek. "Sabahattin Ali'nin Kazlar Adlı Öyküsüne Göstergebilimsel Bir Yaklaşım". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 10/21 (Güz 2024), 261-280.

Yılmaz, Enser - Kocabiyık, Dilek. "A Semiotic Approach to Sabahattin Ali's Story Titled Kazlar". *Hikmet-Journal of Academic Literature* 10/21 (Fall 2024), 261-280.



10.28981/hikmet.1378415



Doç. Dr. Enser YILMAZ

Dilek KOCABIYIK

SABAHATTİN ALİ'NİN KAZLAR ADLI ÖYKÜSÜNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM*

A SEMIOTIC APPROACH TO SABAHATTİN ALİ'S STORY TITLED KAZLAR

ÖZ

Türk dilinde Göstergibilim olarak isimlendirdiğimiz semiyoloji veya semiyotik; göstergelerin üretilmesini, yorumlanmasını veya işaretleri anlama süreçlerini içeren tüm faktörlerin sistematik bir şekilde incelenmesine dayanan, anlam üzerine kurulmuş bir bilim alanıdır. Dilbilimsel metotları nesnelere uygulayarak, ele aldığı unsurları dille betimlemeye ve dil dışı bütün olguları da dil metaforuna dönüştürerek açıklamaya çalışır. Anlamı ortaya çıkarma serüveninde; moda, sinema, tiyatro, reklamcılık vs. çeşitli disiplinlere geniş bir perspektifte uygulama elverişliliği sunan Göstergibilimsel metot, son yıllarda yazın ürünlerinin çözümlenmesinde de sıkça başvurulan modern yöntemler arasına girmiştir. Eleştiri kuramları içinde son derece derinlikli bir nitelik taşıyan göstergibilimsel metot; metni çözümlenme aşamasında, muhtelif tetkik yöntemleri sunup kendine has bir terminolojiyi kullanarak bizleri, yazın ürünlerinde ele alınan bir metnin üst diline ulaştırmayı hedefler. Çağdaş temellerini Ferdinand de Saussure (1857-1913) ile Charles Sanders Peirce (1839-1914)'ün attığı; uygulama ve kaidelendirme aşamasında Vladimir Propp (1895-1970), Roland Barthes (1915-1980), Algirdas Julien Greimas (1917-1992) gibi isimlerin katkılarıyla zenginleşen bu yöntemin en derli toplu şeklini Greimas'ın altı eyleyen esasını içeren Eyleyenler Modeli'yle sunulduğu düşünülmektedir. Sabahattin Ali'nin Değirmen adlı eserinde yer alan "Kazlar" adlı öyküsünü incelediğimiz bu çalışmamızda, ele aldığımız metni, Greimas'ın Eyleyenler Modeli'nden yola çıkarak çözümlenmiş bulunmaktayız. İncelenen metin; söylemsel düzey, anlatsal düzey ve temel yapı olarak üç başlıkta çözümlenmiştir. Çözümleme esnasında anlatı izlencesi tespit edilerek eyleyenler modelinin tablosu hazırlanıp anlatının eyleyenleri saptanmış sonra da bunların genel dönüşümleri gösterilmiştir. İncelenen metinlerin eyleyenlerinin; eyletim, edinç, edim, tanıma ve yaptırım basamakları gösterildikten sonra metnin temel yapısının kurulan göstergibilimsel dörtgen ile ortaya çıkarılması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Göstergibilim, Greimas, Eyleyenler Modeli, Sabahattin Ali, Kazlar.

ABSTRACT

Semiology or semiotics, which we call semiotics in Turkish, is a field of science based on the systematic study of all factors that include the production, interpretation of indicators or the processes of understanding signs, based on meaning. Applying linguistic methods to objects, it attempts to describe the elements with which it deals (gestures, facial expressions, games, religious rituals, works of literature, pieces of music...) with language and explain all non-linguistic phenomena by turning them into a language metaphor. In the adventure of revealing the meaning, the semiotic method, which offers the availability of application to various disciplines such as cinema, theater, advertising, etc., in a broad perspective, has become one of the modern methods that have been frequently applied in deciphering the products of literature in recent years. The semiotic method, which has an extremely deep quality in the theories of criticism, aims to present various methods of examination at the stage of analyzing the text and to bring us to the upper language of a text covered in the products of the summer by using its own terminology. It is believed that the most uncluttered form of this method, whose modern foundations were laid by Ferdinand de Saussure (1857-1913) and Charles Sanders Peirce (1839-1914) and which was enriched by the contributions of such names as Vladimir Propp (1895-1970), Roland Barthes (1915-1980), Algirdas Julien Greimas (1917-1992) at the implementation and pedestalization stage, was presented with the Action Model, which contains the six acting principles of Greimas. In this study, in which we have examined the story of Kazlar, which is included in Sabahattin Ali's Değirmen, we have analyzed the text that we tackle based on the Action Model of Greimas. The text under study is analyzed in three headings listed as discursive level, narrative level and basic structure. During the analysis, the narrative program was determined, the table of the action model was prepared, and the actions of the narrative were determined, and then their general transformations were shown. It is aimed to reveal the main structure of the text with the established semiotic quadrilateral after showing the steps of action, acquisition, performance, recognition and sanction of the participants of the studied texts.

Keywords: Semiotics, Greimas, The Action Model, Sabahattin Ali, Kazlar.

* Bu makale "Sabahattin Ali'nin Seçme Hikâyelerinin Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

Giriş

Semiyoloji veya semiyotik isimleriyle de adlandırılan göstergebilimi anlamak, evvela göstergenin ne olduğunu bilmekle mümkündür. J. Fiske'e göre göstergeler, kendilerinden başka bir şeye gönderme yapan eylemler ya da yapılarıdır (Jhon, 2003, 63). Dışarıdaki dünyada bununla ilgili çok fazla örnekle karşılaşırız: Tabelalar, ülke bayrakları, alfabeler, resimler, renkler, sosyal işaretler vs. gibi birçok öge buna dahildir. Göstergebilimin temel konusunu *gösterge* oluşturduğundan, göstergebilimi anlayabilmek için göstergeyi iyi anlamak önemlidir. Gösterge, genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek özellikte olduğundan kendi dışında bir şeyi gösteren her türlü varlık, nesne ya da olgudur (Vardar, 1998, 111). Daha genişletilmiş bir tanımla gösterge, insanların sosyal bir yaşam içinde birbirleriyle anlaşmak amacıyla yarattıkları ve kullandıkları doğal diller (İngilizce, Türkçe, Fransızca vb.), çeşitli jestler (el, kol, baş hareketleri), sağır-dilsiz alfabeti, trafik işaretleri, bazı meslek gruplarında kullanılan flamalar, moda, yazın, reklam afişleri, mimarlık düzenlemeleri, müzik resim gibi çeşitli birimlerden oluşan ve ses, yazı, görüntü, hareket gibi gereçler vasıtasıyla gerçekleşen dizgelerin oluşturduğu anlamlı bütünün birimleridir. Örneğin, bir tablodaki figür ya da renk ögesi gösterge olarak değerlendirilebileceği gibi bir yazınsal eserdeki kahramanın davranışı ya da amacı gibi etrafındaki öbür birimlerle ilişki halinde olan her şey bir gösterge olarak değerlendirilebilir (Rifat, 1992, 12). Göstergebilim, doğal dili de içine alan çok sayıda iletişim biçimlerinin genel bir bilimi olarak tasarlandığı için sadece dilsel göstergeleri değil temsili olan ve anlamlı bir bütün oluşturan her şeyi inceler (Guiraud, 1994, 12). Tüm bu göstergeleri de dört şekilde inceler: Öznel bir gösterge türü olarak göstergeleri araştırır, göstergelerin anlamını araştırır, göstergelerin kullanımı üzerinde odaklanır, göstergelerin etkileri üzerinde odaklanır. Buraya gelene kadar bahsettiğimiz tüm bu gösterge dizgelerinin bilimi göstergebilim olarak kabul edildiği için gösterge de ilke olarak bu bilimin temeli olarak nitelendirilir (1994, 8).

Göstergebilim, göstergelerin üretilmesini, yorumlanmasını veya işaretleri anlama süreçlerini içeren tüm faktörlerin sistematik bir şekilde incelenmesine dayanan, anlam üzerine kurulmuş bir bilim alanıdır. Kullandığı çeşitli metotlara göre ise göstergebilim, dilbilimsel metotları nesnelere uygulayan, ele aldığı şeyleri dille betimlemeye ve dil dışı bütün olguları dil metaforuna dönüştürmek prensibiyle bunları açıklamaya çalışan bir alandır. Dış dünyada karşılaştığımız ve bize anlam ileten her şey göstergebilimin alanına girer (Uçan, 2003, 220). Mehmet Rifat ise "*göstergebilim anlamları değil, anlamların eklenerek üretiliş biçimlerini araştırır, anlam üretim sürecini ortaya çıkarmaya çalışır. Bu nedenle, içeriğin biçimine yönelik içkin ve yapısal bir kuramdır.*" (Rifat, 1996, 101) diyerek göstergebilimin anlamdan ziyade anlamın üretiliş sürecine odaklandığına dikkat çeker.

1. Göstergebilimsel Eleştiri İçinde Greimas'ın Yöntemi

Felsefik ve teorik temellerini Ferdinand de Saussure (1857-1913) ve Charles Sanders Peirce (1839-1914) attıktan sonra, Vladimir Propp (1895-1970), Roland Barthes (1915-1980) ve Algirdas Julien Greimas (1917-

1992)'ın geliştirdiği göstergebilimin, incelediği her türlü yapıyı kendine has süreçlerden geçirip onların gerek üretiliş süreci gerekse anlamlarını ortaya çıkarma prensibi yazınsal eserlere de çokça uygulanmıştır. Fakat bu isimler arasında Greimas'ın önerdiği göstergebilimsel yöntemde yapısal bir damar vardır; metni bir yapı olarak kabul eder ve metnin nasıl anlam ürettiğini saptamaya çalışır. Greimas, metin çözümlemelerinde ve anlamlandırmalarında *yapı* kavramından hareket eder. Aslında bu meseleye ilk değinen o değildir ama kapalı, yeterince açıklanmamış gibi duran yapı kavramını ilk kez ve doğru bir şekilde o tanımlamıştır. Ona göre sağlıklı bir anlamlandırma için *farklılıkları* anlamlandırmak gerekir. Farklılıkları algılamaksa aynı anda mevcut iki nesne-terimi kavramaktır; bu terimler arasındaki ilintiyi kavramak ve bunları birbirine bağlamaktır. Öyleyse *yapı*, bu iki terimin varlığı ve aralarındaki ilintidir. Bu ilişkiler benzerlik ve karşıtlık ilişkileridir. Göstergebirimler arasındaki bu benzerlik ve karşıtlık ilişkileri bir arada düşünülürse anlam ortaya çıkarılabilir. Anlam bu benzerlik ve zıtlıklardan doğar. Greimas, metin çözümlemelerinde bu ilişkilere *ayrışım* ve *bağlaşım* ilişkileri adını vermiştir (Uçan, 2015, 118).

Greimas, göstergebilim alanında eser çözümlemesi yaparken, şema ve kesitleri kullanarak metinlerin üst anlamlarına daha kolay ulaşabileceğini belirtmiştir. Üç aşamalı göstergebilimsel yönteminde; *yüzeysel metin incelemesi*, *metni oluşturan söylemler dizimi* ve *temel anlamsal düzen*, *kurmaca-yaşam ilişkisini gösteren derin anlamsal düzen* olarak karşımıza çıkan basamakları uygulamıştır. Aynı zamanda göstergebilimsel bir çözümlemede, bir metni şu üç düzeyde incelemiştir: *Anlatı düzeyi*, *söylem düzeyi* ve *anlamsal-mantıksal düzey (temel yapı)*. Anlatı ve söylem düzeyi, yüzeysel düzeyde; anlamsal-mantıksal düzey ise derin düzeyde yer alır (Uçan, 2003, 223).

Bir anlatıyı göstergebilimsel olarak çözümlerken birçok araştırmacı, çözümleme düzeylerini Greimas'ın ana kavramlarına sadık kalmak üzere farklı sıralamalarla çalışmıştır. Bu çalışmamızda izlenecek çözümleme sırası ise Hilmi Uçan'ın; *anlatı düzeyi*, *söylem düzeyi* ve *mantıksal-anlamsal düzey* (2016, 6-7) sıralamasını takip edecektir.

1.1. Anlatı Düzeyi

Bir metni, bir söylemi, bir sözceyi çözümlmek isteyen göstergebilimsel bir çözümlemede, anlatı düzeyinde ilk yapılan iş, metni kesitlere ayırmaktır. Bu işlem, anlatıdaki genel yapıyı açığa çıkarması ve bir uygulama kolaylığı sağlaması bakımından gereklidir. Kesitlere ayırma, kendi içinde bir ilk çözümlemeyi oluşturur. Metnin düzenlenişini ortaya koyar. Kesitler, olayların sunumunu, anlatının anlatılış biçimini düzenlerler. Buna, metne ilk giriş de diyebiliriz. Okuyucu, öykünün, anlatının sunduğu anlatı ritimlerini bu kesitleme sırasında görecektir (Uçan, 2003, 224).

Mehmet Rifat, anlatıyı kesitlere ayırmada, çözümleyicinin beş farklı seçenekten birini kullanabileceğini belirttiği yöntemleri tek tek maddelendirmiştir. Bu beş yöntem şöyledir:

- 1-Basımsal ayrılığa göre kesitleme,
- 2-Zamansal ayrılığa göre kesitleme,
- 3-Uzamsal ayrılığa göre kesitleme,
- 4-Kişi ayrılığa göre kesitleme,
- 5-Mantıksal ayrılığa göre kesitleme (Rifat, 2007, 104).

Göstergebilimsel çözümlemenin ilk gerekliliği olan metni kesitlere ayırmadan sonraki ikinci aksiyon, anlatı izlencesindeki evreleri ve kiplikleri saptamaya çalışmaktır. Bir anlatı izlencesi dört evreyi içerir: Eyletim, edinç, edim, tanınma ve yaptırım evresi. Birinci evre olan eyletim evresinde "yaptırmak" kipliği vardır. Eyletici özne, metindeki olası özneyi eyletir yani manipüle eder; ondan bir eylemi yapmasını ister veya emreder. Böylece gönderici ile özne arasında bir sözleşme gerçekleşir. Anlatı izlencesi bu eyletim ile başlar. Bu eyletici, soyut (özgürlük, kader, iç istek, hırs vb.) veya somut (bir baba, bir insan vb.) olabilir. İkinci evre Edinç evresidir. Edinç, edimin gerçekleşmesi için gerekli olan şartlardır. Edinç evresinde özne, edim için gerekli malzemeleri edinir. Örneğin adam öldürecekse bir silah edinir. Baloya katılacaksa güzel bir elbise satın alır. Bu yetenekleri edinip edinmemesine göre bir edimde bulunacaktır veya bulunamayacak başarısız olacaktır. Bu evrede "gücü yetmek", "bilmek", "yapabilmek" kiplikleri vardır. Üçüncü evre olan edim evresi, öznenin eylemini gerçekleştirdiği evredir ve "yapmak" kipliği vardır (Uçan, 2003, 224). Eyleyenler Modeli'nde edinç ve edim evreleri birbirini takip eden kritik evrelerdir. Edinç evresindeki donanımlar, edimi doğrudan etkiler. Bundan dolayı, bir anlatıdaki özneyi nesnesine ulaştırma serüveninde, anlatı içinde işbirlikçi bir etkinlikleri vardır. *"Özne, nesnesine ulaşmak için dönüştürücü eylemlere bu aşamada başlar. İstek, güç ve bilgiye edinç evresini geçerek ulaşan özne, bu evrede edindikleriyle nesnesine ulaşmaya çalışır. Edinç evresini başarılı bir şekilde geçiren özne, edim evresine geçerek genellikle yitik nesnesine ulaşır. Tam tersi bir durumda ise yani özne edinç evresini tamamlayamaz ve gerekli özellikleri edinemezse edim evresinde başarılı olamayacak, dolayısıyla nesnesiyle ayrışimsal ilişkisini sürdürmek zorunda kalacaktır. Bu evrede yardımcıların ve engelleyicilerin özne açısından büyük önemi vardır. Çünkü bu eyleyenlerden herhangi birinin etkili olması, öznenin nesnesine giden yolunu biçimlendirir."* (Medin, 2019, 157). Anlatının sona erdiği dördüncü evrede, öznenin eylemi değerlendirilir. Özne, göndericisiyle sözleşmesini yaptığı nesneyi elde etmişse ödüllendirilir, tersi durumunda cezalandırılacaktır (2003, 224).

Yukarıdaki dört evrenin yer aldığı anlatı düzeyinde eyleyenlerin eylemleri de açığa çıkarılır. Kimin ne yaptığı, hangi eylemde bulunduğu gibi aksiyonların karşılığı belirlenir. Şimdiye kadar bahsedilen bütün bu öğelerin bulunduğu bir anlatı metninde çalışmanın ilerleyen bölümlerinde *Greimas'ın Eyleyenler Örnekçesi* üzerinden daha detaylı gösterilen altı eyleyen vardır. Bunlar şu şekilde isimlendirilir: Gönderici, Nesne, Alıcı, Özne, Yardım Edici, Engelleyici. Bunların yanında bir Karşı-özne de bulunabilir. Karşı-özne aynı zamanda bir engelleyici rolünü üstlenebilir. Metinde bu eyleyenlerin hepsi

bulunmayabilir. Ancak iki tanesi mutlaka vardır. En azından bir özne ve öznenin bir nesnesi veya karşı-özne vardır. Anlatı düzeyi, içerik düzleminde bir gösterilen incelemesidir. Çözümleyici, okuyucu burada anlatının biçimini, iskeletini ortaya çıkarmaya çalışır. Ancak, bu içeriğin biçimi nasıl düzenlendiğiyle ilgili soruya, ikinci düzey olan söylem düzeyinde yanıt aranır (Uçan, 2003, 224-225).

1.2. Söylem Düzeyi

Söylem düzeyinde anlatının oyuncuları çözümlenerek bunların betisel ve izleksel rolleri saptanır. Öyküdeki özne nasıl bir kişiliğe, nasıl bir fiziğe sahiptir? Onu "oyuncu" kılan özellikleri nelerdir? gibi soruların karşılıkları aranır. *"Söylem düzeyinde, anlatı düzeyindeki eyleyenlerin nasıl oyuncu hâline geldiği gözlemlenir. Anlatı düzeyinde sadece eyleyenler dikkate alınırken, söylem düzeyinde etiyile, kemiğiyle, karakteriyle bir figür, görünen, elle tutulan bir varlık olarak oyuncular ve bu oyuncuların izleksel rolleri açığa çıkarılır."* (Uçan, 2016, 215-216). Anlatı düzeyinde çözümlenen eyleyenler ile söylem düzeyinde çözümlenen oyuncuların birbirine olan benzerliğine yönelik Hilmi Uçan, eyleyen ve oyuncu kavramlarının birbirinden ayrı şeyler olduğunun üzerinde durur. Eyleyenler, eylemde bulunan kişiye gönderim yapar ve bir eyleyen birçok oyuncunun rolünü üstlenebilir. Bununla beraber, insan dışındaki varlık ve kavramlar eyleyen görevini üstlenebilirken, kişi kadrosunun yalnızca insanlardan oluştuğuna dikkat etmek gerekmektedir (2016, 117).

Anlatıdaki uzam ve zamanın kullanımı da söylem düzeyinde incelenir. Bir anlatı metninde olay örgüsü ile uzam birbiriyle bağıntılı olup açık ve kapalı olarak ikiye ayrılır. Uzamlar açık olduklarında; şehir, kasaba, köy, mahalle, avlu vs. gibi alanlarda, kapalı olduklarında; ev, oda, okul, hol vs. gibi alanlarda kurgulanır. Uzamlar, anlatının izleğine göre şekillendirilir. Bir kurgudan oluşan anlatı metinlerinde zaman ise, "gerçekleşme" zamanı ve "anlatım" zamanı olarak iki ayrı süremle kurgulanır. *"Gerçekleşme zamanı, anlatıdaki (roman, hikâye v.s) olayların vuku bulduğu zamandır. Anlatım zamanı, gerçekleşme zamanında yaşanan olayların anlatıcı tarafından okura aktarıldığı zamandır. Roman öykü gibi anlatısal metinlerde artsüremsel, eşsüremsel ve önsüremsel anlatım zamanları bulunmaktadır. Zaman çözümlemesinde anlatıdaki zamana ait hususlar çözümlenir."* (Bulut, 2022, 49-50).

Söylem düzeyinde yapılan bir başka şey de yerdeşliklerin saptanmasıdır. Yerdeşlik, bir metinde aynı metinsel ulamlara aidiyetle kendi aralarında birbirine bağlı olan göstergeler ağıdır; ortak anlam kavşaklarında buluşan anlambirimlerin oluşturduğu birlikteliktir. Metindeki tank, top, tüfek, uçak, bomba, kurşun anlambirimleri okuyucuyu/çözümlemeciye belli bir yerdeşliğe götürür: Savaş (Uçan, 2003, 225). Greimas da yerdeşliği "söylemde türdeşliği sağlayan bağlamsal anlambirimlerin yinelenmesi" olarak tanımlar. Burada, Mehmet Rifat'ın, yerdeşliği söylemsel düzeyle sınırlamayıp bir söylemin belli bir düzeyinde bulunabileceğini (Rifat, 2018, 301) ifade edilmesi gerekir.

1.3. Mantıksal-Anlamsal Düzey (Temel Yapı)

Mantıksal-anlamsal düzey bir anlatıda, metnin yüzeysel düzeyinde yer alan somut göstergelerden hareket edilerek yapılan anlamlamanın en derin, en soyut düzeyidir. Çözümlemenin bu düzeyi, anlatı ve söylem düzeylerinde dile getirilen ilişkileri düzenleyen temel mantığın ne olduğunu düşündürür. Her bir düzeyin diğer düzeylerden hiç de kopuk olmayıp birbirleriyle ilişki içinde olduğunu ve birbirini bütünlendiğini gösterir (Uçan, 2016, 121). Diğer bir tanımla mantıksal-anlamsal düzey, “bütüncenin derin yapısında bulunabilecek yan anlam, çağrışımsal değer, simgeleştirme gibi soyut durumların ortaya konulma aşamasıdır. Bu aşamada, gerek betisel, gerek anlatısal düzeyde ortaya konulan durumların, dönüşümlerin, nesnelere, uzamların ve eyleyenlerin gösterdikleri dışında göstermek istedikleri açısından ele alınır.” (Günay, 2007, 204; Bulut, 2022, 50). Mantıksal-anlamsal düzey çözümlemesinde; yazarın insana, topluma, sisteme, dünyaya, yaşama dair her türlü isteğini, eleştiri ve yorumunu; yazarın siyasal, politik, ideolojik düşüncelerini söz oyunları ile sunduğu mesajı çözümlenir. Yazarlar, bu mesajlarını çoğu zaman örtük biçimde verirler (2022, 50).

1.3.1. Göstergebilimsel Dörtgen

A. J. Greimas derin düzeyde, anlatıdaki temel mantığı göstergebilimsel bir dörtgende göstermeyi önerir. Bu dörtgenin, anlatıda oluşan anlamın bir özeti olduğu söylenebilir. Günay'ın aktardığına göre göstergebilimsel dörtgen, anlamlamanın temel yapısıdır ve iki türden karşıtlığın aynı bağlam içerisinde bir arada bulunduğu mantıksal bir yapıyı belirtmektedir (Günay, 2018, 262). Ancak bilinmelidir ki bütün anlamlama da tek bir kareye indirgenemez; bu bir şema, bir modeldir. Bu kare, bir bakıma anlatıyı kavramsal olarak özetler.

1.4. Eyleyenler Modeli

Greimas'ın eyleyenler modeli fikri, tıpkı F. de Saussure'ün çağdaş dilbilim alanında *Genel Dilbilim Dersleri*'yle (1916) bilimsel dil incelemelerine geçişi sağlayarak bir devrim yaratması gibi, *Masalın Biçimbilimi (Morfologiya Skazki)*, 1928, 1969) çalışması ile hem masal incelemelerinde hem de yapısal anlatı çözümlemelerinde yöntemsel açıdan bir devrim yaratan Vladimir Propp'un "işlevler" (Propp, 1985, 1)'inden esinlenilerek oluşturulmuştur (Yücel, 2007, 96). Propp'tan esinlenen Greimas'ın, eyleyenler modelini oluşturmasında, *işlevleri* bir *eyleyen* sorunu olarak ele almasıyla Propp'un vardığı sonuçları geliştirmesi (Kıran-Kıran, 2011, 272) bu modelin başlangıç noktasıdır. Eyleyen modeli genel surette eyleyen adı verilen dört öge olan *özne*, *nesne*, *gönderici*, *alıcı* arasında kurulan birleşim ve ayrılım ilintilerine dayalı bir izlenceler dizisi olarak ele alınmıştır (2007, 96). Greimas eyleyenleri, karakterleri olması gerektiği gibi gösteren, sözdizimsel birimler olarak tanımlar (Greimas-Courtés, 1982, 5).

Greimas, bir göstergebilimsel çözümlemede anlatının derin düzeyi kadar yüzeysel düzeyinin de önemli olduğunu belirtir. Greimas göstergebiliminde, genellikle yüzeysel düzeyde yer alan göstergebilimsel örgenim bir eyleyense örnekçe olarak değerlendirilir. İlk kez Fransız

dilbilimci Lucien Tesniere tarafından kullanılan *eyleyen* terimi '*eylemin belirttiği oluşa etken ya da edilgen biçimde katılan varlık ya da nesne*' olarak tanımlanır. Greimas'ın modelinde varlık ya da nesnenin gerçekleştirdiği eylem önemli olduğu için eyleyen, kişi kavramından çok daha derin ve kapsamlıdır. Çünkü insan, nesne, tekil, çoğul, soyut, somut olabilme özelliğine sahiptir. Diğer yandan eylemin ya da işlevin önde gelmesinden dolayı, belirim düzleminde tek bir varlık veya nesne olarak tanımlanabilirken, içerik düzleminde birden çok eyleyen işlevini aynı anda yüklenebilir, yani birkaç eyleyin karşılığı olabilir. Bunun bir sonucu olarak eyleyeni bir varlıktan çok, belirli bir bağlantının ögesi olarak tanımlamak yerinde olacaktır. Greimas'ın bu işlevleri bir eyleyen sorunu olarak ele alıp oluşturduğu eyleyensel örnekçe aşağıdaki gibidir (Yücel, 2005, 147-148):

Gönderici..... NesneAlıcı

YardımcıÖzne..... Engelleyici

Bir anlatıda eyleyenler modelinin oluşabilmesi, en az iki eyleyenin varlığıyla mümkündür (Uçan, 2015, 118). Eyleyenler bir anlatının muhtelif kişilerini oluştururlar. Greimas'a göre bu eyleyenler oyuncular tarafından gerçekleştirilir ve bir oyuncunun birden fazla eyleyeni gerçekleştirebildiği gibi tek bir eyleyenin de birkaç oyuncu tarafından gerçekleştirilmesi mümkündür. Altıda altısı da bir anlatıda olabildiği gibi daha azı da olabilir. Fakat en az iki eyleyen (Özne-Nesne) muhakkak bulunmalıdır (İşeri, 2000, 124).

1.5. Anlatı İzlenesi

Anlatı izlenesi terimi, nesne ile özne arasındaki bağlantıyla ilgili bir terimdir. Bu bağlantı, bir eylemi içeren temel sözce olarak açıklanır. Özne ile nesnenin karşılıklı durumlarına göre *durum sözcesi* ve *edim sözcesi* diye iki tür temel sözce bulunmaktadır. Öznenin elinde nesneyi bulundurması veya bulundurmamasına göre de *bağlaşımsal durum sözcesi* ve *ayrimsal durum sözcesi* denilen iki durum sözcesi bulunabilir. Edim sözcesi, bu durumlarda bir dönüşümü içeren sözcüktür. Buradan hareketle, anlatı izlenesi bir durum sözcesiyle onu yönlendiren edim sözcesinden oluşan anlatı yapısı şeklinde tanımlanabilir. Bu yapı şu şekilde eklemlenir (Çevirme, 1999, 15):

Al= [Ö1 ---► (Ö2 VN)]

Al= [Ö1 ---► (Ö2 AN)]

Anlatı izlenesi, 'herhangi bir öznece (Ö1) gerçekleştirilen ve herhangi bir özneyi (Ö2) etkileyen bir durum değişimi' olarak yorumlanabilir (Greimas-Courte, 1982, 297). Gene kolaylıkla anlaşılabilir gibi, anlatı izlenesi yalın bir sözdizimsel birimdir. Bu sözdizimsel birim içinde yer alan eyleyenler (edim öznesi, durum öznesi ve nesne) işlevleri dışında herhangi bir nitelik taşımadıkları için de herhangi bir anlatı kesiti kolaylıkla bir anlatı izlenesi biçiminde çözümlenebilir (Yücel, 2005, 152-153).

Greimas incelenecek metni tıpkı bir tümce gibi çözümlenebilir bir anlamsal yapı olarak kabul eder. Bir anlatı grameri kurup anlatının olay

örgüsünü oluşturan temel birimleri tespit eder ve bu birimlerin birleşme koşullarını ortaya koyar. Bir anlatının oluşabilmesi için birbirinin karşıtı veya olumsuzu en az iki kavramın genelliğini savunarak anlatının derin yüzeyini inceler. Anlatının yüzeysel düzeyini de kişiler veya kişilerle nesnelere arasında, uzlaşma veya çatışmalarla açıklar. (Çevirme, 1999, 15-16).

2. "Kazlar" Metninin Çözümlemesi

2.1. Metnin Kesitleri

"Kazlar" adlı metnin yüzey yapısı incelendiğinde anlatının yazar tarafından dört kesite bölünerek aktarıldığı görülür. Birinci kesit, Dudu (Ö1)'nin üç sene evvel düğün yerinde birini vurup on yıl yiyen hapishanedeki kocası Seyit (G1)'ten gelen mektubu köyün öğretmenine okutarak, kendisinden istediği şeyi öğrenmesiyle başlar. Mektupta Seyit (G1), "*kendisinin pek o kadar iyi olmadığından, koğuştaki yerinin pisliğinden ve bittin*" (s. 86) ettiği şikâyetten, "*gelirken bir iki kaz getirirse başgardıyanla müdüre vererek yerini değiştireceğini, koğuşun baş taraflarında, biti az, temizce bir yere*" (s. 86) geçebilme imkanının olacağından bahseder. Dudu (Ö1) ise Seyit (G1)'ten aldığı talimat doğrultusunda hareket etmeye karar verir. Fakat bir yandan onu, elindeki tek kazı başgardıyanla müdüre götürdüğünde kazın yumurtalarını bağladığı Bakkal İlyas Efendi (E1)'ye yaptığı borçları karşılıksız bırakacağı endişesi sarar. Kaz elden gidince Bakkal İlyas Efendi (E1)'ye yumurta veremeyecek olan Dudu (Ö1), onun, evinde yorgan döşek bırakmayıp her şeyini alıp götürceğinden korkar. Daha kötüsü, Seyit (G1), iki kaz (Y1) birden istemektedir. Maktul'ün akrabaları (E2)'nin korkusundan köylülerin de yardım etmediği Dudu (Ö1)'ya on beş gün evvel maktulün akrabaları (E2) tarafından dul bırakılan eltisinden de yardım çıkmayınca, kimsesizlik hissiyle tedirgin bir geceye hapsolür. Bu aşamada Dudu (Ö1), içinde bulunduğu çıkmazı komşusundan çaldığı kazla elindekini ikileyip şehirdeki hapishaneye götürmek üzere yola koyularak aşmaya çalışır.

Anlatının ikinci kesitinde Seyit (G1)'in Dudu (Ö1)'ya ilk kesitte yolladığı mektubu, ona ne zorluklarla ulaştırmaya çalıştığı, üç aydan beri içerde çektiği çaresiz hastalığı, koğuştaki fena koşulları ve genel durumunun vahameti aktarılır. "*Koğuşun en fena tarafında, aptesliğin yanında yatıyordu. Hem de yarı aç. Hasta olduğu için çalışmıyor, kimseye hizmet edemiyor, su falan taşıyamıyor ve bir tayınla kalıyordu. Bu bir tayını da üç günde yiyor, kalan ikisini satarak katık yapmak istiyordu. Ve bütün gün, hiç kalkmadan yatardı.*" (s. 88) Bütün bunlarla birlikte, evlendikten bir ay sonra askere gittiği, tezkere aldıktan yirmi gün sonra da hapse düştüğü için doyamadığı karısı Dudu (Ö1)'yu düşünüp durarak onun gelmesini bekler. İkinci kesitte aktarılan bu zor hapishane koşulları ve umutsuz bekleyiş okura, Seyit (G1)'in ölümünün sezdirilmesiyle sonlanır. "*O da nedense hala gelmiyordu. Artık bekleyemeyecekti galiba.*" (s. 89)

Anlatının üçüncü kesiti, Dudu (Ö1)'nin hapishaneye ulaşmasıyla başlar. Dudu (Ö1) hapishaneye vardığı esnada Seyit (G1)'in vefatı okura, hapishane katibinin "*Musallaya götürün, ben kaydına işaret veririm!*" (s. 89)

demesiyle sezdirilir. “Başgardiyân da elindeki bir kâğıdı gardiyanlara ve bazı mahkumlara imzalattıyordu. Bu, ölünün bir yorganı, bir bakır kabı ve bir çift eski kundurası kaldığına dair müzekkereydi.” (s. 89) Bütün bu hengame içinde her şeyden habersiz, yanında getirdiklerini ilgili kişilere ulaştırmaya çalışan Dudu (Ö1), gardiyan tarafından kandırılıp elindekiler gasp edilerek ötelenir.

“Sedye kapıdan çıkarken gardiyan biraz ötede duran Dudu’ya sordu:

-Kimi istedin?

-Opruklu Seyit’i.

Gardiyan yüzünü buruşturdu. Eliyle, kapıdan biraz evvel çıkan ve bir gardiyanla hafif cezalı iki mahkûm tarafından musalla camiine götürülen sedyeyi göstermek üzereyken, gözleri tekrar kazlara ve torbaya ilişti.

Elini uzattı:

-İçerde ama, bugün görüşme günü değil. Ver onları da sen haftaya gel!

Torbayı, kazları, pekmez çömleğini aldı, duvarın kenarına koydu; hala daha kapının dibinde oturan Dudu’ya:

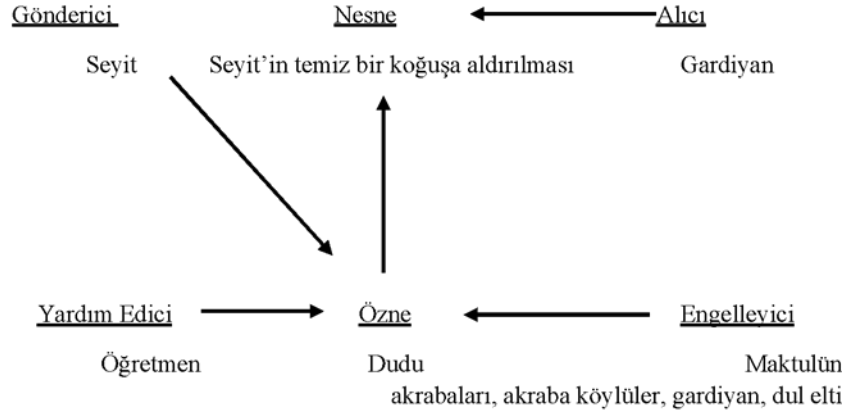
-Haftaya gel, dedik ya... Biz bunları kendisine veririz. Hadi bakalım, bekleme!.. diye bağırdı.” (s. 89). Dudu (Ö1), bir yandan görüşmeyi tam bir hafta şehirde beklemesinin mümkün olamayacağını düşünerek bir yandan da babasını görmeye heves etmiş oğlu Hüsnü’yü önce sinirle sonra daha yumuşak bir şekilde telkin ederek köye geri döner.

Son kesit olan dördüncü kesitte Dudu (Ö1), köye döner dönmez jandarmalar tarafından yakalanıp kaz çalmaktan üç ay cezaya mahkûm edilir. Kazada yargılandığı için de Seyit (G1)’in vefatından harman zamanına kadar haberi olmaz.

2.2. Eyleyenler Kadrosu

“Kazlar” anlatısının eyleyenleri şunlardır: Anlatıda gönderici görevini, Seyit; özne görevini, Dudu; alıcı görevini, gardiyan; yardım edici görevini, öğretmen; engelleyici görevini; maktulün akrabaları, akraba köylüler ve gardiyan üstlenir. Anlatının nesnesi Seyit’in temiz koğuşa aldırılma isteğidir. Anlatıda gardiyan hem engelleyici hem yararlanan görevlerini bir arada üstlenir. Anlatının eyleyenler kadrosu Şekil 1’de bir arada gösterilmiştir.

Şekil 1. “Kazlar” Metninin Eyleyenler Kadrosu



2.3. Anlatı İzlenesi

"Kazlar" metninin anlatı izlenesi incelendiğinde başlangıç durumuyla sonuç durumunun farklı olduğu izlenmiştir. Anlatının başlangıcında, gönderici (G1)'nin (Ö1)'e yüklediği, hapisane müdürü ve başgardiyana birer kaz rüşvet getirme görevi üzerine, Seyit (G1) ile Dudu (Ö1) arasında Seyit'i temiz bir koğuşa aldırma (N) durumunu sağlamak üzere anlaşma yapılmıştır. Gönderici (G1)'nin özne (Ö1)'ye yüklediği görev, metnin nesnesini oluşturur.

Metnin başlangıcındaki anlatı izlenesi, özne ve nesne arasındaki ilişki yönünden incelendiğinde Seyit (G1) ile Dudu (Ö1) arasında yapılan sözleşmeye (Ö1) tarafından uygun hareket edildiği görülmüştür. Seyit (G1)'in, Dudu (Ö1)'ya gönderdiği mektupta belirttiği isteği öğrendiği anda Dudu (Ö1), bu isteğin gerçekleşmesiyle ilgili bir kaygıya düşse de başlangıç durumunda nesnesine ulaşmak üzere tüm şartları mutlak surette sağlamıştır. Seyit (G1)'in isteği üzerine Dudu (Ö1)'nin hapisaneye teslim etmek üzere iki kazlık rüşvet getirmesi onun daha yaşanılabilir, temiz bir koğuşa alınmasını sağlayacaktır. Fakat Dudu (Ö1)'nin elinde sadece hayatını idame ettirebileceği kadar, tek bir kazı vardır. Yine de Dudu (Ö1) nesneyi o kadar arzu etmektedir ki kazı hapisaneye götürdüğünde onun yumurtaları olmadan küçük çocuğuyla beraber perişan bir hale düşeceği gerçeğini arka plana atarak kazı feda eder. Sahip olmadığı ikinci kazı da komşusundan çalarak şehre götürmek üzere hazırlıklarını tamamlar. Dudu (Ö1), (N)'yi elde etmek üzere, bu yolda gerekli tüm şartları sağladığı için anlatının başında özne ve nesne arasında bir bağlaşım durumu oluşmuştur. Oluşan bu bağlaşım durumu ise göstergebilimsel olarak şu şekilde ifade edilmelidir: Ö1 → (Ö1AN)

Metnin sonundaki anlatı izlenesi, özne ve nesne yönünden çözümlendiğinde Seyit (G1) ile Dudu (Ö1) arasında yapılan sözleşmeye uygun hareket edildiği görülmektedir. Hapisaneye vardığında kazlara konmak için ona görüş günü olmadığı yalanını söyleyip (G1)'in vefatını gizleyen gardiyan

(E3)'a kazları teslim eden Dudu (Ö1), vazifesini başarıyla tamamladığını düşünerek oradan ayrılmıştır. Oysa (Ö1), (E3) tarafından kandırılmış ve üstlendiği vazifeyi yerine getirmesi engellenmiştir. Bu sebeple Dudu (Ö1), nesneyi elde etmek üzere yeterli isteğe sahip olsa da yeterli güce sahip olamadığı için anlatının sonuç durumunda eksik özne durumuna düşmüştür. Bu durumda (Ö1), (N)'ye gerçek anlamda ulaşamadığı için özne ve nesne arasında bir ayrışım durumu oluşmuştur. Bu oluşum göstergebilimsel olarak şu şekilde gösterilmelidir: Ö1→ (Ö1VN)

Kazlar metninin temel anlatı izlencesi bağlaşım durumuyla başlayıp ayrışım durumuyla sonlanmıştır. Bu son durum, göstergebilimsel olarak şu şekilde gösterilmelidir: Aİ= (Ö1AN) → (Ö1VN)

2.3.1. Anlatı Evreleri ve Kiplikleri

“Kazlar” metninin anlatı evreleri ve kiplikleri Tablo 1’de gösterilmiştir.

Tablo 1. “Kazlar” Metninin Anlatı Evreleri ve Kiplikleri

Metnin Anlatı Evreleri ve Kiplikleri			
Anlatı Evreleri	Anlatıdaki Gönderici, Özne ve Nesne Arasındaki İlişkiler	Metnin Kiplikleri	Metnin Aşamaları
Eyletim	Seyit (G1) ile Dudu (Ö1) arasında nesne için sözleşme yapılır. Nesne, Seyit’in temiz bir koğuşa aldırılmasıdır.	Yaptırmak	Başlangıç Durumu
Edinç	Dudu (Ö1), Seyit (G1)'isteği üzerine birini komşusundan çalmak üzere iki adet kazı hazır edip, birini hapisane müdürü birini de başgardiyana vermek üzere şehre doğru yolculuğa çıkar. <i>“Kazları ayaklarından tutarak bir eline aldı.”</i> (s. 87) <i>“...Gecenin serinliğinde şehre doğru yürümeye başladı.”</i> (s. 87)	Gücü yetmek Bilmek Yapabilmek	Dönüşüm Durumu
Edim	Dudu, sırtında dört yaşındaki oğlu, elinde iki kaz ve diğer bir iki ürünle daha hapisaneye varmayı başarır. Kendisini kandıran gardiyan (E3)'a getirdiklerini teslim eder. <i>“İçerde ama, bugün görüşme günü değil. Ver onları da sen haftaya gel!”</i> (s. 89)	Yapmak	

	“...Biz bunları kendisine veririz. Hadi bakalım, bekleme!..” (s. 89) Dudu (Ö1), göndericinin isteğini yerine getirebildiği için verilen görevi tamamladığını düşünüp Seyit (G1)'in işine yaramış ve harman zamanı onu yüz yüze de görebilecek olma umuduyla ilk edimini kazanarak köyüne geri döner.		
Yaptırım	Dudu (Ö1), kendisine verilen görevi yerine getirdiğini düşünse de kandırıldığı için nesneyi elde edememiştir. Bunun sonucunda hem çaldığı kaz yüzünden üç ay hapse mahkûm edilerek hem de kocasının vefatından harman zamanına kadar haberdar olamamakla cezalandırılmıştır.	Ceza	Sonuç Durumu

2.4. Anlatının Söylemsel Düzey Çözümlemesi

2.4.1. Oyunculaşma ve İzleksel Roller

Kazlar metninin 18 adet oyuncusu vardır. Bu oyuncular şunlardır: Dudu, Seyit, Durmuş, Dudu'nun Dört Yaşındaki Oğlu Hüsnü, Öğretmen, İlyas Efendi, Dudu'nun Dul Eltisi, Maktulün Akrabaları, Akraba Köylüleri, Hapishane Doktoru, Başgardiyani, Hapishane Müdürü, Bir Mahpus, Mektubu Köye Götürecek Köylü, Hapishane Kâtibi, Gardiyani, Candarmalar ve hayvan oyuncu olarak; Köpek ile Kazlar. Hüsnü, Durmuş, İlyas Efendi, Maktulün Akrabaları, Akraba Köylüleri, Hapishane Doktoru, Hapishane Müdürü, Başgardiyani, Bir Mahpus, Mektubu Köye Götürecek Köylü, Candarmalar ve hayvanlar nötr oyuncular oldukları için bunlara alt başlık açılmayacaktır.

Dudu

Anlatının temel oyuncusudur. Metinde özne eyleyenine karşılık tutulmuştur. Anlatıda Dudu (Ö1)'nin, betisel özelliklerinden yalnızca onun esmer tenli oluşuyla ilgili bir detay verilmiş olup başka bir tasvirine rastlanmamaktadır. “Kadının esmer teninde elbiselerinin hafifçe gölgelediği bir yol” (s. 86)

Anlatıda, Dudu'nun nasıl bir kadın olduğuna dair genel özellikleriyle ilgili herhangi bir göstergeye yer verilmemiştir. Onunla ilgili bütün bilgiler yalnızca anlatıda işlenen ana olayın çözümüyle ilgili gösterdiği performansla sınırlı tutulmuştur. Bu bağlamda, Dudu'nun kişiliğine dair söylenebilecek birkaç özellik metinde ancak; hapishaneye ulaşmak üzere köyden şehre tam dokuz saat süren yolu sırtında çocuğuyla yayan yürüyecek kadar sabırlı, tüm imkânsızlıklara rağmen, köye döndüğünde perişan hallere düşeceğini bildiği halde eldeki her şeyi rüşvet olarak götürüp kocasının maddesel ricasını yerine getirecek kadar istekli ve istediğini çalarak elde edecek kadar gözünü karartabilen biri olmasıdır. Tüm bunların yanında gardiyani oyununa gelip kandırıldığını anlamayacak kadar bilgisiz ve saftır. Bütün bu göstergeler,

Dudu'nun ekseriyetle duygusal güdülerle hareket eden bir oyuncu olarak mantıktan uzak hareket ettiğine işaret etmektedir.

Seyit

Seyit (G1), hikâyenin temel oyuncularından olup anlatının göndericisidir. Anlatıcı, Seyit (G1)'in betisel özelliklerine yer vermese de anlatı içindeki bazı göstergelerden onun güçsüz ve zayıf bir bedene sahip olduğu izlenebilmektedir. *"Hasta olduğu için çalışmıyor, kimseye hizmet edemiyor, su falan taşıyamıyor ve bir tayınla kalıyordu. Bu bir tayını da üç günde yiyor, kalan ikisini satarak katık yapmak istiyordu."* (s. 89)

"Dudu gelirse nasıl kalkıp kapıya gideceğini düşünüyor, "sürüne sürüne bile olsa gene giderim!" diyordu." (s. 89)

Seyit (G1), üç sene evvel düğün yerinde birini vurduğu için on sene hapse mahkûm edilmiştir. Ölen kişiye sekiz kişinin kurşun attığı olayda, maktulün bedeninden çıkan kurşunun kime ait olduğu belli olmadığı halde cezayı Seyit yemiştir. Çünkü karıştığı olaydaki diğer failler kadar uyanık ve nüfuzlu değildir. *"Seyit'le arkadaşı Durmuş'tan gayrisi kazadaki müstantiğe para yedirip men'i muhakeme kararı almışlardı."* (s. 86). Anlatıda zaman, Seyit (G1)'in hapisnede bulunduğu andan itibaren işletildiği için neden katil olduğuyla ilgili geriye dönük bir bilgi yer almamaktadır.

Öğretmen

Öğretmen (Y1) kişisi, Dudu (Ö1)'nin yaşadığı köyün öğretmenidir. (Ö1)'in, (G1) tarafından ona iletilen görevden haberdar olmasına vesile olduğu için anlatının yardım edici eyleyenidir. (Ö1), okuma yazma bilmediği için (G1)'den mektup gelir gelmez (Y1)'e gidip yazılanları okuması için ondan yardım istemiştir.

Öğretmen (Y1) kişisi, *"köyde bekarlıktan canı çıkan"* (s. 86) biridir. Anlatıda yüklendiği pozitif göreve rağmen kendinden yardım istemeye gelen köylü bir kadının mahrem yerlerine bakış atmaktan gözünü esirgemeyecek kadar ahlâksızdır. *"Dudu'nun çenesinin altından doğru görünen göğsüne yandan bir göz attı. Kadının esmer teninde elbiselerinin hafifçe gölgelediği bir yol, öğretmeni bir iki kere yutkundurdu."* (s. 86). Aynı zamanda (Y1), meslek etiğine ve temsil ettiği saygın görevin ona yüklediği güvenilirliğe ters hareket etmekten kendini alamayan biridir. *"Bu esnada öğretmen Dudu'nun göğsündeki gölgeli yolu biraz daha aşağılara kadar takip etmek imkanını buldu."* (s.86)

Dudu'nun Dul Eltisi

Dudu'nun eltisi, Seyit (G1)'in ağabeyinin karısıdır. Anlatıda engelleyici göreviyle yer almaktadır. Betisel anlamda spesifik hiçbir bir özelliğine yer verilmemiş olup ismi de bilinmemektedir. Anlatıda *"yeni dul"* (s. 87) olarak sıfatlandırılmıştır. Kocasını beş gün evvel, hapisnede ki kardeşi Seyit (G1)'e ara sıra yardım ettiğinin duyulması üzerine maktulün akrabaları tarafından öldürüldüğü için dul kalmıştır. Dudu (Ö1)'nin ikinci kazı tamamlamak üzere

yardım istemek için geldiği kapısından onu azarlayıp ağlayarak kovan yaslı bir kadındır.

Gardiyan

Gardiyan (E2) kişisi anlatının temel oyuncularından olup engelleyici rolündedir. Anlatının seyrine etkisi büyüktür. Kötü ve yalancıdır. Betisel olarak hiçbir özelliğine yer verilmemiş olup kurnaz kişiliği anlatının bazı kısımlarındaki göstergelerle okura sezdirilmiştir. “*Kapıda duran gardiyan, kazları ve torbayı görünce onu çağırmak için elini kaldırdı.*” (s. 89). Dudu'nun getirdiği kazların üstüne konmayı kesinleştirmek için (Ö1)'e kocasının ölümünü bile haber vermeyecek kadar aç gözlü ve vicdansızdır.

“Eliyle, kapıdan biraz evvel çıkan ve bir gardiyanla hafif cezalı iki mahkûm tarafından musalla camiine götürülen sedyeyi göstermek üzereyken, gözleri tekrar kazlara ve torbaya ilişti.

Elini uzattı:

-İçerde ama, bugün görüşme günü değil. Ver onları da sen haftaya gel!

Torbayı, kazları, pekmez çömleğini aldı, duvarın kenarına koydu; hala daha duvarın dibinde oturan Dudu'ya:

-Haftaya gel, dedik ya...Biz bunları kendisine veririz. Hadi bakalım, bekleme!... diye bağırdı.” (s. 89).

Gardiyan (E2)'in merhametsiz kişiliği, (Ö1)'in kocasının ölümünü üç ay gecikmeli olarak öğrenmek zorunda kalmasına sebep olmuştur.

2.4.2. Uzamsallaşma

“Kazlar” metninde hem açık hem kapalı uzamlar bir arada kullanılmıştır. Metnin temel uzamı hapishanedir. Hapishane uzamı metinde kapalı ve kurgusal olarak yer almaktadır. Metinde bulunduğu yer, hapishanenin belli bir kısmını kapsayacak şekildedir. “*Koğuşun en fena tarafında, abdestliğin yanında yatıyordu.*” (s. 88). Bu uzam metne, (G1)'in içinde bulunduğu sıkıntılı duruma paralel olarak olumsuz bir aktarımla yansıtılmıştır. “*...koğuştaki yerinin pisliğinden ve bitten şikâyet ediyor, Dudu gelirken bir iki kaz getirirse başgardiyanla müdüre vererek yerini değiştireceğini, koğuşun baş taraflarında, biti az, temizce bir yere geçeceğini söylüyordu.*” (s. 86). Bununla beraber diğer uzamlar ekseriyetle açık şekilde kullanılan; “*öğretmenin evi* (s.86), *düğün yeri* (s. 86), *okulun kenarındaki gübrelik* (s. 87), *eltisinin evi* (s. 87), *avlu* (s. 87), *kümes* (s. 87), *komşu bahçedeki çitin arkası* (s. 87), *öteki bahçe* (s. 87)” gibi köye ait uzamlar olmakla birlikte; “*şehir* (s. 87), *hastane* (s. 88), *musalla camii* (s. 89), *kapının dibi* (s. 89)” gibi şehre ait uzamlar da anlatıya gerçeklik algısı katmak üzere seçilmiş mekanlardır.

2.4.3. Süremselleşme

Metnin sürem kurgusu, olaylara gerçeklik izlenimi katacak şekilde, belirsizlikten uzak; geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman kullanılarak fakat metin süresince kısa bir zaman dilimini kapsayacak şekilde kurulmuştur. Bu

bağlamda metinde kullanılan süremler; “*üç sene evvel* (s. 86), *on sene* (s. 86), *her gün* (s.87), *bir ayda* (s. 87), *on beş gün kadar evvel* (s. 87), *bu gece* (s. 87), *dokuz saat* (s. 87), *aşağı yukarı üç aydan beri* (s. 88), *birkaç gün* (s. 88), *üç günde* (s. 88), *bütün gün* (s. 88), *çift sürme zamanı* (s. 88), *on gün kadar* (s. 88), *evlendikten bir ay sonra* (s. 89), *tezkere aldıktan yirmi gün sonra* (s. 89), *haftaya* (s. 89), *bir hafta* (s. 89), *üç ay* (s. 89), *harman zamanına kadar* (s. 89)” belirteçleriyle ifade edilerek muğlaklık ve soyutluktan arındırılmıştır. Bununla beraber; “*şimdi* (s. 87), *sonra* (s. 87), *gecenin serinliğinde* (s. 87), *artık* (s. 89), *hala* (s. 89), *sokulduğu zaman* (s. 89), *biraz evvel* (s. 89), *tam bu sırada* (s. 89), *sedye kapıdan çıkarken* (s. 89), *sedyeyi göstermek üzereyken* (s. 89), *harmanda geldiğimizde* (s. 89), *köye gelir gelmez* (s. 89), belirteçleriyle de metne canlılık katılmıştır.

2.5. Mantıksal-Anlamsal Düzey Çözümlemesi

Metinde, Dudu'nun mecbur bırakıldığı etik çatışma üzerinden Anadolu'da bireyler arasında yaşanan ahlaki kokuşmuşluğun daha büyük resim olan adalet sistemi ve devlet kurumlarına yansımaları eleştirilir. Metindeki en önemli gösterge, devlet kurumlarında adeta bir gelenek halini almış olan rüşveti temsil eden “kaz” göstergesidir. “...kendisinin pek o kadar iyi olmadığından, koşutaki yerinin pisliğinden ve biten şikâyet ediyor, Dudu gelirken bir iki kaz getirirse başgardıyanla müdüre vererek yerini değiştirteceğini, koşusun baş taraflarında, biti az, temizce bir yere geçeceğini söylüyordu.” (s. 86). Birinci kesitte olayların seyrini başlatan bu en önemli olay, hasta olan Seyit'in, Dudu'dan bir iki kazı rüşvet olarak getirmesini istemesidir. Seyit'in olumsuz sağlık durumu sebebiyle ihtiyaç duyduğu ufak bir istek, insan hakları kapsamında bir gereklilik ve basit bir işlem olduğu halde cezaevi yönetimince göz ardı edilmiştir. En basitinden en zoruna halkın neredeyse hiçbir resmi işini rüşvetsiz halledemediği bir dönemde geçen anlatı, kurgu üzerinden gerçek toplumun yaşantısı üzerine yapılan bir göndergedir. Bu durumun, “herkes için adalet” anlayışını fakirlerin ayrıştırıldığı bir sisteme nasıl dönüştürdüğü, başka göstergelerle de aktarılmıştır: “Dudu'nun kocası üç sene evvel düğün yerinde birisini vurmuş, on sene yemişti. Gerçi ölene kurşun atanlar sekiz kişiydi ve rastlayan kurşunun kimin silahından çıktığı belli değildi, fakat Seyit'le arkadaşı Durmuş'tan gayrisi kazadaki müstantiğe para yedirip men'i muhakeme kararı almışlardı. Vilayet ağır cezası da bu ikisine onar seneyi dayamıştı.” (s. 86).

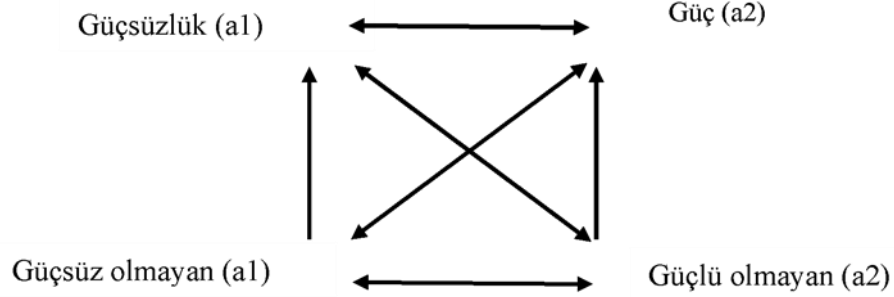
Eleştirilen bir diğer durum da kişilerin; vicdan, merhamet, dürüstlük gibi insanî erdemlerden yoksun olmalarıdır. Bu durum metinde, Dudu üzerinden, toplumda mağdurların da aslında gerçek anlamda hak ettiklerini kazanmak için bile olsa eleştirilen sistemi beslemeye mecbur kalan kişilere dönüşmesiyle aktarılmıştır. Dudu'nun hem komşudan kaz çalıp hem çaldığı şeyi rüşvet vermek için sermaye yapması, tam da bu bozuk yapıyı besler. Onu, bu düzenin işleyişine uymaya mecbur bırakan komşu ve akrabalarının, onun yaşadığı perişan hayata seyirci kalması da bu dönüşümü kolaylaştırır. Bu bağlamda, yakınlarının bile yüzüne kapı çarptığı bir köyde Dudu, yabancılardan medet bile ummamaktadır. Bu zalim durum metinde, Bakkal

İlyas Efendi göstergesiyle yer bulmuştur. Dudu'nun rüşvet götürmek üzere ikinci kazı nereden bulacağı çıkmazı içinde debelenirken zaten elinde olan tek kazın yumurtalarını İlyas Efendi'ye olan bir aylık borcuna karşılık olarak bağlaması, o tek kazdan da olursa bakkalın neler yapacağıyla ilgili endişeleri şu şekilde aktarılmıştır: “*Şimdi kazı şehre iletirse İlyas Efendi evinde yorgan döşek koymaz, alır götürürdü.*” (s. 87).

Metin kişilerinin insanî erdemleri yok sayıp çıkarıcı bireyler olmasındaki en önemli göstergelerinden biri de hapisane kapısındaki “gardiyan”dır. Öyle ki Dudu'nun elindeki kazları gören gardiyan, zavallı bir kadını, kocasının ölüm haberinden bile yoksun bırakmak pahasına kazlara konmak için oyalayıp kandırmıştır. Bu açgözlü memur yüzünden Dudu, tam üç ay “...*harman zamanına kadar...*” (s. 90) kocasının ölüm haberini öğrenememiştir. Bu durum üzerinden gardiyan kişisi nezdinde, erdemsiz devlet memurlarının oluşturduğu güvensizlik ortamının kurumlara verdiği zarardan ve kişilerin gözünde devlete olan güven ve saygınlığın azalmasına gönderim yapılmıştır.

2.5.1. Göstergibilimsel Dörtgen

“Kazlar” metnindeki temel karşıtlık güç ve güçsüzlüktür. Anlatıda (G1) ile sözleşme yapan (Ö1), hiçbir resmî işin yetkililere maddi bir karşılık sunulmadan halledilemediği bir ortamda yaşayan fakir bir kadındır. (Ö1)'in maruz kaldığı ortam, resmî işler için maddi kaynak (rüşvet) temin edebilen paralı insanların işlerini yoluna koyabildiği bir sisteme tabidir. Bu sistem, devletin ödediği maaş karşılığında vermesi gereken hizmetleri, rüşvet ile yapan memurların güç ve konfor kazanıp Dudu gibi garibanları ezdiği bir yapıdadır. Maddi yetersizliğinin, onun ve ailesinin temel beslenmesine bile mâni olan bu boyutuna karşılık (G1)'in cezaevindeki bir işini halletmek için rüşvet bulmasını istemesi üzerine ona yüklediği görev karşısında (Ö1), yetersiz ve güçsüz kalmıştır. Tam bu kısımda (Ö1)'in bulunduğu yer, göstergibilimsel dörtgenin “güçsüzlük” (a1) köşesindedir. Kendine yüklenen görev karşısında içine düştüğü güçsüzlükten komşudan kaz çalarak çıkmaya çalışan (Ö1), göstergibilimsel dörtgenin “güç” (a2) kısmına geçmek ister. Fakat kocası, daha o şehre bile varamadan hapisanede vefat eden Dudu (Ö1), temin ettiği kazları gardiyana ulaştırırsa da eşi öldüğü için verdiği rüşvet bir işe yaramaz ve işini halledememiş olur. Anlatı, Dudu (Ö1) için göstergibilimsel dörtgenin “güçsüzlük” (a1) kısmında sona erer ve Dudu'nun perişan hayatı hapse de düşmesiyle daha da kötü bir hale bürünür.

Şekil 2. “Kazlar” metninin göstergebilimsel dörtgeni**Sonuç**

Bu çalışmada, göstergebilimin ışığında bir yöntem haline gelen Greimas'ın Eyleyenler Model'inden edinilen yol haritası takip edilerek Türk edebiyatının dikkat çeken öykücülerinden biri olan Sabahattin Ali'nin *Değirmen* adlı kitabında yer alan “Kazlar” öyküsü incelenmiştir. Üç kesite bölünen metnin temel anlatı izlencesinin $A\dot{I} = (\dot{O}1AN) \rightarrow (\dot{O}1VN)$ şeklinde olduğu tespit edilmiştir. Buna binaen anlatının, bağlaşım durumuyla başlayıp ayrışım durumuyla son bulduğu ortaya koyulmuştur. Daha sonra, metnin anlatı evreleri ve kiplikleri saptanarak yukarıdaki “Anlatı Düzeyi” adlı bölümde bahsedilen Greimas'ın tespit ettiği kiplerin tamamının öyküde tutarlı bir şekilde yer aldığı görülmüştür. Buna göre, anlatının başlangıç durumunda, eyletim evresinin; “yaptırmak” kipliği ile, dönüşüm durumlarında edinç evresinin; “gücü yetmek”, “bilmek” ve “yapabilmek” kiplikleriyle, edim evresinin; “yapmak” kipliğiyle, sonuç durumunda ise yaptırmak evresinin; “ceza” ile kurulduğu belirlenmiştir. Bunun akabinde, anlatının söylemsel düzey çözümlemesi yapılmış ve oyuncuların izleksel rollerinin ekseriyetle olumsuz özelliklerle oluşturulduğu saptanmıştır. Uzam ve süremleri de incelenen metnin, derin düzeyde mantıksal-anlamsal düzey çözümlemesi yapılp metnin temel karşıtlığının göstergebilimsel dörtgende başarısızlıkla sonuçlandığı tespit edilmiştir. “Kazlar” öyküsü, Greimas'ın altı eyleyenle kurduğu bu model üzerinden çözümlenerek anlaşılacak istenmiş, metnin anlamsal olarak parçalara nasıl ayrıldığı ve anlam ileten parçaların nasıl bir araya gelebildiği gözlemlenmiştir. Metin merkezli bir anlayışla yürütülen bu tekniğin, “Kazlar” öyküsünü; bulunduğu zamandan, çevreden ve hatta “anlatıcı” olarak isimlendirdiği yazarından bile ayrı bir yerde tutma koşulunun, öykünün temel anlamıyla ilgili daha nesnel sonuçlara varmayı kolaylaştırdığı görülmüştür. Bu kaidelerin aynı zamanda, metin oyuncularının birer eyleyen olarak temel görevlerinin yorumsal karmaşıklığa gerek kalmadan saptanabilmesinde, bir çeşit tetkik kolaylığını da beraberinde getirdiği fark edilmiştir. Öykünün yüzeysel yapısında kullanılan uzam, zaman ve oyuncular, ekseriyetle gerçek dünyaya ait unsurlardan seçildiği için sıklıkla yaşadığımız hayata gönderimlerin yapıldığı görülmüştür. Bu durumun, derin düzeyde, kişiler ve toplum üzerinden başlamak suretiyle kurumlara getirilen eleştirilere uygun ve tutarlı bir kurgu zeminini sağladığı fark edilmiştir. Anlatıcının, oyuncuların betisel özelliklerini detaylandırmayarak bazen de hiç

vermeyerek okurun dikkatini ana iletiye yöneltmeye çalıştığı anlaşılmıştır. Oyuncuların genelde, gerçek hayatta da karşımıza çıkması muhtemel olan; açgözlü, merhametsiz, çıkarıcı, duyarsız, fakir, zengin vb. gibi tek yönlü göstergelerle vasıflandırıldığı belirlenmiştir. Bu temsiliyetlerin bozulmaması adına metinde hiçbir oyuncunun karakter dönüşümüne uğramadığı görülmüştür. Yine yüzeysel düzeyde, metnin başlangıcından sonuna kadar işlenen süremin kısa tutulmasının da bu amaca hizmet ettiği fark edilmiştir. Sabahattin Ali'nin bu öyküsüne göstergebilimsel bir perspektiften bakıldığında anlatıcının hikâye kurma tekniğinde, metni ortaya çıkaran her bir unsura ince bir ehemmiyet gösterdiği anlaşılmıştır. Kullandığı güdümlü göndergelerle toplum sorunlarını ortaya koymada metnin işlevselliğinden faydalandığı görülmüştür. Fakat bunlara karşın, göstergebilimsel metodun daha çok metne dilbilgisel ve anlama odaklanacak şekilde yaklaşmasının bir sonucu olarak bu metinde de estetik ve sanat yönünün ortaya çıkarılmasının geri planda kaldığı fark edilmiştir.

Kaynakça

- Ali, Sabahattin. *Değirmen*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Bulut, M. Ali. *Adalet Ağaoğlu'nun Öykülerinin Algirdas Julien Greimas'ın Eyleyenler Modeli'ne Göre İncelenmesi*. Uşak: Uşak Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Doktora Tezi, 2022.
- Çevirme, Hülya. *Murathan Mungan'ın Hikayelerinin Kültür Yapılarının Değerlendirilmesi ve Greimas Göstergebilim Yöntemine Göre Yapısal Özelliklerinin İncelenmesi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1999.
- Fiske, Jhon. *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Bilim ve Sanat, 2003.
- Günay, V. Doğan. *Metin Bilgisi*. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2007.
- Günay, V. Doğan. *Bir Yazınsal Göstergebilim Okuması: Kuyucaklı Yusuf*. İstanbul: Papatya Yayıncılık, 2018.
- Guiraud, Pierre. *Göstergebilim*. Çev. Mehmet Yalçın. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, 1994.
- Greimas, Algirdas-Courtés, Joseph. *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Indiana: Indiana University Press, 1982.
- İşeri, Kâmil. "Yolcu ile Yılan Adlı Masalın Göstergebilimsel Çözümlemesi". *Ana Dili* Sayı:18 (2000), 12-27.
- Kıran, Ayşe-Kıran, Zeynel. *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2011.
- Rifat, Mehmet. *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007/2018.
- Propp, Vladimir. *Masalın Biçimbilimi*. Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat. İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, 1985.
- Rifat, Mehmet. *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları, 1992.

- Rifat, Mehmet vd. *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üzerine Söylemler*. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1996.
- Uçan, Hilmi. "Eleştiri Yöntemleri ve Göstergebilimsel Eleştiri". *Hece Dergisi* Sayı: 77/78/79 (2003), 220-227.
- Uçan, Hilmi. *Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2015.
- Uçan, Hilmi. *Dilbilim, Göstergebilim ve Edebiyat Eğitimi*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2016.
- Vardar, Berke. *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: ABC Yayınları, 1998.
- Yücel, Tahsin. *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2005.
- Yücel, Tahsin. *Eleştiri Kuramları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.



Doç. Dr. Mahfuz ZARİÇ

Batman Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
mahfuz.zaric@batman.edu.tr
Batman/TÜRKİYE
ORCID

**ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR'IN
MÜTAREKE DEVRİ
YAZILARINDA ESTETİK
ELEŞTİRİ, YAZARLIK ÖNERİLERİ
VE MİLLÎ EĞİTİM**

AESTHETIC CRITICISM, WRITING
SUGGESTIONS AND NATIONAL
EDUCATION IN ABDÜLHAK ŞİNASİ
HİSAR'S ARTICLES IN ARMISTICE
PERIOD

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 05.02.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 20.05.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Zariç, Mahfuz. "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Mütareke Devri Yazılarında Estetik Eleştiri, Yazarlık Önerileri ve Millî Eğitim". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 10/21 (Güz 2024), 281-305.

Zariç, Mahfuz. "Aesthetic Criticism, Writing Suggestions and National Education in Abdülhak Şinasi Hisar's Articles in Armistice Period". *Hikmet-Journal of Academic Literature* 10/21 (Fall 2024), 281-305



10.28981/hikmet.1432050



Doç. Dr. Mahfuz ZARİÇ

**ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR'IN MÜTAREKE DEVRİ YAZILARINDA ESTETİK
ELEŞTİRİ, YAZARLIK ÖNERİLERİ VE MİLLÎ EĞİTİM**

AESTHETIC CRITICISM, WRITING SUGGESTIONS AND NATIONAL EDUCATION IN
ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR'S ARTICLES IN ARMISTICE PERIOD

ÖZ

Roman, anı ve deneme türlerinde eserler vermiş olan Abdülhak Şinasi Hisar'ın I. Dünya Savaşı sonrası 1918-1922 yıllarını kapsayan Mütareke devri boyunca çeşitli edebî dergilerde yayımlanmış eleştiri yazıları, *Kitaplar ve Muharrirler I* adıyla bir arada yayımlanmıştır. Hisar'ın söz konusu yazılarında, yerli ve yabancı şair ve yazarlara ait bazı edebî eserler incelenmiştir. Bu yazılarda, güncel edebî tartışma ve gelişmelerin yanı sıra "eleştiri sanatı, yazarlık ve ideal bir eğitim sistemi" konularına yer verilmiştir. Eleştiri anlayışı ve uygulamaları, "sanatçı eleştirisi" ve "estetik eleştiri" olarak adlandırılabilir olan Hisar, söz konusu yazılarında eleştiri metodu olarak "dönem-toplum merkezli, okur merkezli, yazar merkezli ve metin merkezli" yaklaşımların hepsinden yararlanmıştır.

Bu makalede, Abdülhak Şinasi'nin Mütareke devri yazılarında yer alan "edebî metinlerde tür sorununu, dil ve üslup, yazarlıkta samimiyet, kurguda işçilik, sanat için sanat yapma, eleştiri sanatı, çeviri ve milli eğitim sistemi" konuları hakkındaki görüş ve tavsiyeleri ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Abdülhak Şinasi Hisar, Mütareke Devri, Eleştiri, Yazarlık, Eğitim.

ABSTRACT

The critical articles, published in various literary magazines during the Armistice period covering the years 1918-1922 after World War I, of Abdülhak Şinasi Hisar, who wrote works in the genres of novels, memoirs and essays, were published together under the title *Kitaplar ve Muharrirler I*. In the aforementioned writings of Hisar, some literary works of local and foreign poets and writers have been examined. In addition to current literary debates and developments, these articles also included the topics of "the art of criticism, authorship and an ideal education system". Hisar, whose understanding and practices of criticism can be called as "artist criticism" and "aesthetic criticism", has benefited from all of the "period-society-centered, reader-centered, author-centered and text-centered" approaches as a method of criticism in the mentioned writings.

In this article, Abdülhak Şinasi's opinions and recommendations on the subjects of "the problem of genre in literary texts, language and style, sincerity in writing, craftsmanship in fiction, making art for art's sake, the art of criticism, translation and the national education system" in his writings of the Armistice period are discussed.

Keywords: Abdülhak Şinasi Hisar, Armistice Period, Criticism, Writing, Education.

Giriş

Cumhuriyet dönemi yazarlarından Abdülhak Şinasi Hisar, roman ve anı/deneme türündeki eserlerinin yanı sıra edebiyat tarihine kaynaklık edebilecek eleştiri metinleri de kaleme almıştır. Günlük dili estetize edip dil işçiliği ile üslup sahibi olmayı başaran Hisar'ın metinleri, dili ve üslup nitelikleri dolayısıyla "eski dil" diye de tabir edilen Osmanlı Türkçesine aşına olanlarca, "bir mensur şiir" (Hızlan, 2005, 13) olarak nitelenmiştir. Hisar'ın eserleri "tasvirî, süslü ve şiirsel üslubu; mazi bilinci, mükemmeliyetçilik ve değerler" (Karaca, 1988, XV, 42-251) açısından da dikkat çekmiştir.

Eleştirmen Doğan Hızlan'a göre Abdülhak Şinasi Hisar, biyografik analizlerinde, yazar ve şairlerin edebî durumlarını ve kişisel ilişkilerini nesnel bir üslupla anlatmıştır. Hızlan, Abdülhak Şinasi'nin eleştirmen kimliğine odaklandığı yazısında, Hisar'ın *Geçmiş Zaman Edebiyatı* adlı eserinin Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ni anımsattığını belirtir. Hızlan'a göre mazi eleştirileri görmezden gelinmiş olan Hisar'ın sözü edilen öznel yazıları, deneme ile eleştirinin kesiştiği bir noktada yer alır. Hızlan'a göre Hisar'ın romana dair düşünceleri de çağdaşlarından bugüne çok daha yakındır ve ileriye dönük saptamalardır. Hisar'a dair yazılanlar ise yüzeyseldir ve pek nesnel bir anlayışla temellendirilmemiştir. Hisar'ın övgülü ve iğneleyici eleştiri yazılarında ironik ve alaycı cümlelere rastlanabilmektedir. Yazarın haklarında eleştiri yazısı kaleme aldığı Cenap Şehabettin, Mehmet Rauf, Yahya Kemal, Halit Ziya, Ziya Gökalp gibi isimler de Hisar'ın eleştirel bir filtre kullandığını gösterir. Hisar'ın kişileri ve konuları anlatırken başvurduğu bölme tekniğini başarılı bulan Hızlan, sonuçta Hisar'ın eleştirel okumalarını "ilk mukayeseli edebiyat girişimleri" olarak niteler. Hızlan'a göre onun edebiyat anılarının içinde "bir edebiyat tarihinin şahsi notları" görülmektedir. (Hızlan, 2005, 13, 24-26) Bahanur Garan'a göre de Abdülhak Şinasi Hisar, tenkidi bir sanat kolu olarak görmüştür. O, roman ve şiir türlerinin yanı sıra Batı edebiyatına da odaklandığı eleştirel yazılarında üslubu ön plana çıkarmış, en fazla roman türünün önemsemiş ve tenkidin Türk edebiyatındaki gelişimini incelemiştir. (Garan, 2011, 561) Hisar'ı "edebiyat kanonları dışında kalmış bir yazar" olarak niteleyen Recep Sağıroğlu'na göre "Hisar ve eserleri Türk edebiyatı tarihi ve eleştirisi için gerçek bir muamma olmuştur ve bu muamma bugün de devam etmektedir. (...) A. Şinasi Hisar Türk edebiyatı tarihinde makûs bir talihi olmuş ender yazarlardan biridir. Ona ilişkin olarak söylenebilecek en yerinde söz yersizlik, aidiyetsizliktir." (Sağıroğlu, 2022, 73, 75) Deneme ve tenkitlerinin yazarın sanatçı kişiliğini şekillendiren metinler olduğunu vurgulayan Şeyma Nur Karabulut'a göre ise Hisar, Mütareke Dönemi'nin önde gelen münekkitlerinden Raif Necdet, Süleyman Nazif, Cenab Şahabeddin, Ali Canip, Mehmet Fuat, Yahya Kemal, Mustafa Şekip, Ahmet Haşim ve Fevzi Lütfi'den farklı olarak yeni çıkan eserleri derinlikli bir şekilde kavramış ve kritiklerinde eserin "ruhuna nüfuzu" esas alan bir yol izlemiştir. (Karabulut, 2021, 289)

Hisar'ın eleştirel yazılarını 2008 ve 2009 yıllarında *Kitaplar ve Muharrirler* ana başlığı altında *I-Mütareke Dönemi Edebiyatı, II-Edebiyat*

Üzerine Makaleler (1928-1936), III-Romana Dair Bazı Hakikatler (1943-1963) alt başlıklarıyla yayımlayan Necmettin Turinay, Hisar'ın eleştirmen tarafının Türk okuruna kapalı kaldığını savunur. Turinay, söz konusu eserleri de Hisar'ın eleştirel yazılarında neleri öne çıkardığını, sanat ve edebiyata dair düşüncelerini, düşünce hayatındaki değişiklikleri topluca okurlara sunmak üzere yayıma hazırladığını belirtir. (Turinay, 2008, 7-9) Abdülhak Şinasi'nin *Kitaplar ve Muharrirler I / Mütareke Dönemi Edebiyatı* başlıklı eserinde bir araya getirilen inceleme yazısı, deneme ve makalelerde sanat, edebiyat, siyaset ve felsefe gibi konuların yanı sıra "estetik eleştiri - sanatçı eleştirisi, yazarlık - eleştirmenlik tavsiyeleri ve milli eğitim konuları üzerinde durulmuştur.

1. Estetik Eleştiri - Sanatçı Eleştirisi

Eleştiri kuramları ile ilgili olarak akademik çalışmalarda en fazla başvurulan tasnif yöntemi Berna Moran'a aittir. Moran, edebiyat kuramları ve sanat-edebiyat akımları ile ilişkilendirerek tenkit kuramlarını yönelişleri açısından "dış dünyaya ve topluma dönük eleştiri", "sanatçıya dönük eleştiri", "esere dönük eleştiri" ve "okura dönük eleştiri" (Moran, 2005, 77-272) biçiminde dörde ayırmıştır. On beş şiirin yanısıra üç roman ve onlarca anı/deneme yazısı kaleme almış olan Abdülhak Şinasi de *Mütareke Dönemi'nde* kaleme aldığı eleştirel yazıları da burada sözü edilen yöntemler bağlamında incelenebilir metinlerdir.

"Estetik eleştiri" ve "sanatçı eleştirisi" ise incelemelerde "estetik" ve "sanat" vurgusunun yapılması ile ortaya çıkmaktadır. Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sezai Karakoç gibi isimlerin eleştirel yazılarının örnek gösterilebileceği "estetik eleştiri" ve "sanatçı eleştirisi"nde eleştirmen de aynı zamanda sanatçı kimliği veya kişiliğine sahiptir. Estetik eleştiride, eleştiri bir bilimden ziyade bir sanat faaliyeti olarak görülür. Ortaya konan eleştiri metninde, bir edebî metinde olduğu gibi sanatsal dile ve üsluba önem verilir. Eleştirmen, incelediği yazar veya şair ile sanatçı empatisi kurar. Eleştirmen, salt beğeni veya tenkitlerini sıralamaktan kaçınır, gerektiğinde yazarlık önerilerinde bulunur.

Öznel yargılar da taşıyan eleştirel okumalarıyla Abdülhak Şinasi Hisar, tarihî-sosyolojik eleştirinin yanı sıra metin, yazar ve okur merkezli yaklaşımlardan faydalanmış; genç roman yazarlarına, şiir tercüme edenlere hatta eleştiri yazısı kaleme alacaklara çeşitli önerilerde bulunmuştur. Hisar, sonuçta yazım tekniklerinden cümle yapılarına, karakter oluşturmaktan metni sonlandırmaya, alıntılar yapıp kendi önerilerini de sıralamak suretiyle sanatçı eleştirisine ve estetik eleştiriye örnek gösterilebilecek metinler ortaya koymuştur.

Hisar'ın eleştiri yönteminde dikkat çekilmesi gereken ilk husus, dil ve üsluba dairdir. Onun roman ve anı-denemelerindeki dil işçiliği, Osmanlıca olarak da adlandırılan dil duyarlıkları, sanatlı ifadeleri, girişik ve birleşik cümleler ve ince mizahî üslubu makalelerinde de dikkat çekmektedir:

"Gençler artık hayatta müphem, sihirli bir şeyler sezerler; ilk defa olarak mehtabın gecelerine girer ve kadınlar değişir... Aynı kadınlar değildir bunlar...

Şüphe yok ki hepsi yeni geldiler ve bilinmez bir âlemin hazlarıyla neşelerini yeni getirdiler." (Hisar, 2008, 54)

"Bir zamanlar hokkasına bir iki damla zemzem suyu akıtmış olan şair Tevfik Fikret, bize 'İnanmak İhtiyacı'nı 'Sabah Ezanında'yı, 'Ramazan Sabahı'nı yazmıştı" diyen Hisar'ın eleştirisi/inceleme yazılarındaki üslubu, deneme ve romanlarındaki gibi bir yandan da nahiftir. (Hisar, 2008, 145)

Hisar'ın eleştirisi yönteminde dikkat çekilmesi gereken ikinci husus, onun mükemmeliyetçiliği ile ilgilidir. Öyle ki *Dergâh* dergisi, titiz ve alıngan Abdülhak Şinasi'nin dergilerinde çıkan yazısındaki "tertip sehivleri dolayısıyla" bir dipnotla, dergi adına "teessürle, beyan-ı itiraz" (Hisar, 20028: 82) etmek durumunda kalmıştır.

Hisar'a göre edebî fikirlerimiz ve eleştirel yargılarımız bir açıdan, her mevsim açılıp dökülen yapraklar gibi geçici şeylerdir. Kitaplar hakkında duyulan takdirler ve beğeniler, eserlerin kemâlinde ziyade bunları beğenen zihinlerin ne derece kemâle erip ermediğini gösterir. Fikrî muhakemelerimiz de kalbî his ve düşlerimiz de sonuçta şahsî anlayışlardan ibarettir. Edebî-eleştirel beğenilerin sonuçta "öznel" olduğunu pek çok kez dile getiren Hisar, şiirsel güzellikleri bir kadına benzetir. Hisar, Sembolizm bahsinden hareketle sanatçıdaki ve okurdaki yenilik iddia ve arayışının da evrensel bir aldanış olduğunu söyler. Ona göre "bir eser-i edebîde yenilik görmek, kısmen gözlerin bir ihtiyacının mahsulüdür. Yenilik, bir tabîî nazar-ı hissî ve nisbî bir şeydir. Her yeniliğin kökleri de mazide mevcuttur." Hisar, on dokuzuncu asırda âdeta kutsal gibi algılanan bilimsel verilerin bile göreceli olduğunu, mutlak olmadığını vurgular. Ona göre "Her fikir düşünülmüş ve kabul edilmiş bir histir." (Hisar, 2008, 122-124, 175, 205, 236)

Estet Hisar'a göre sanatın temelini teşkil eden sağlam klasikleri ortaya koyabilecek kişiler de ancak "bir sanatı daha sadık bir ruh ile için için, uzun uzun sevenler, ona bütün bir aşk-ı hayatı vakfedenler"dir. Sanata bağlılık ve büyük bir gayret ile hizmet edenler, sadece onlar "emel ve hülyalarından kopararak hakikat-ı asıl eserler", şaheserler meydana getireceklerdir. Hisar'a göre dünyanın güzelliğinin kendisi, başlı başına estetikdir ve kelimeler olmadan da bu estetik kendini sevdirebilir. Bütün kalpler, daha yükseğini, daha büyük lezzetleri arar. Bu aşkın, coşkunun ahenk ise yukarılarda kırılır ve hayat, biçare bu zamanın bî-şuur sularına dökülür. (Hisar, 2008, 34, 197, 221)

Edebiyat teorileri bağlamında dillendirilen "sanat için sanat" ve "toplum için sanat" klişelerine, estet Abdülhak Şinasi Hisar, sanat para getirmez, sanatçı kendini kandırmamalı gerçeğinden hareketle, olaya "sanat için sanatçı" görüşünü ilave eder. Hisar, "sanatçı için sanat" düsturuna bağlı olarak da sanatkârın eserini, ilk önce kendi zevki, sonra da mümtaz bir zümrenin tasvibi ve aşkı için ürettiğini ileri sürer. Hisar'a göre bundan sonra da halk gelir ve halk, eseri beğenir veya beğenmez. (Hisar, 2008, 252, 253)

Eleştirel yazılarında "sanat için sanat", "sanatçı için sanat" ve "sanat için sanatçı" görüşlerini savunmuş olan Hisar'a göre sanatın gösterici ve arındırıcı işlevinin dışında gizleyen bir yönü de vardır. Sanat, gizli ruhlarımızı

örtmek için muhteşem ve mukaddes bir cübbe gibidir. Kefenden önce bu ihtişama sarılmak gerekmektedir. Sanatın duasındaki suniliği de gizlemeye çalışmaya gerek yoktur. Yazarın görevi, hakikati bir nüktede toplayıp özetlemektir; bütün basit ve katlanılmaz ayrıntıları söylemek değildir ve sanat aynı zamanda "bir haremdir"; bir sanatın haremine girip bir sanatçının eserlerini inceleyebilmek için de onun ruhunu bilmek lazımdır. (Hisar, 2008, 174)

Abdülhak Şinasi, baskı altındaki halktan ve gazetelerden söz ederken "mizah ve hiciv" kavramlarını açıklar; eleştirel yazılarında "hakaret komiği, kukla komiği, huy-seciye komikliği, surat komikliği" gibi mizahın anatomisini çıkartır. Hisar'a göre mizah basın dünyasının "hakikaten çıplak görünmemek için örtüdüğü bir örtü, görünebilmek için büründüğü bir şekil ve fikrin bir imkân-ı ifadesi" (Hisar, 2008, 103) olmaktadır. Hisar'ın bazı eleştirilerindeki kinayeli benzetmeler dikkat çekmektedir:

"(..) nazımın [şairin] kusuru, kendi şiirlerindeki muvaffakiyeti çok severek, tekrar ve itnabten [sözü uzatmaktan] kurtulmak için bu manzumeleri çok dallı ağaçlar gibi budamadan yan yana getirmiş olmasıdır." (Hisar, 2008, 103)

Bazı inceleme yazılarında yazar merkezli bir tutum sergileyen Hisar, Pierre Loti'nin *Suprêmes Vision d'Orient* adlı eserini tashihçi bir üslupla incelediği yazısında ilkin tür tespiti yapar. Pierre Loti'nin gizli siyasî faaliyetlerini de sezdiği anlaşılan Hisar'a göre Loti'nin söz konusu eseri, günlük şeklinde kaleme alınmış hususî bir ruznamedir. Okuduğu metindeki lirizme de vurgu yapan Hisar, yazarın kaleminde "sessiz bir kuvvet, müessir bir şiir" olduğunu ileri sürer. (Hisar, 2008, 149)

Eleştirel incelemelerinde "beğeniler, eleştiriler ve öneriler" yer alan Hisar'ın gönlü de gözü de genel olarak geçmişte değil, gelecektedir. Bu manada Hisar, 1920'lerde, *Dergâh* dergisi odaklı basın-yayın hayatına bakarak ülke adına "müstakbel bir Rönesans devrini" idrak ettiklerini belirtir. Hisar, yazar/şair seçiminde de klasik olabilecek, edebî değerleriyle geleceğe taşınabilecek isim ve eserlere odaklanmıştır. Önerileriyle genç yazarlara klasik olmaya doğru giden yolu öğretmeye çalışan Hisar, eleştiri yazılarının bir kısmında, daha önce kaleme alınmış eserlerin yanı sıra içinde yaşamakta olduğu dönemde yazılmış edebî eserleri incelemiştir. Güzel ve dikkat çekici söylemek çabasına girip, saçma söylemek tehlikesine karşı uyarın Hisar, metinlerde yerinde bir suskunluğa ve kendini bilmeye (sükût ve mahviyete) ayrı bir önem vermiştir. Hisar'ın eleştiri yazılarından, onun sıkı bir gazete okuru hatta arşivcisi olduğu da anlaşılmaktadır. (Hisar, 2008, 37, 54, 153, 268)

Yazarlıkta, öncelikle metnin türünün doğru belirlenmesi ve türün sınırlarına riayet edilmesi gerektiğini söyleyen Abdülhak Şinasi, edebî türlerin derinliğine vakıf olacak şekilde yazmayı önerir; yüzeysel (satihta) kalmaktan alıkoymaya çalışır. Şiir türü ve metinlerde şekil-öz handikabı konusunda türlerin, kendilerine biçilen şekilsel sınırlara bağlı kalmaksızın bir süre sonra geliştiğini söyleyen Hisar'a göre, şekillerin kıymeti olmamakla birlikte bir şekle sahip olmadan herhangi bir edebî verim de ortaya konulamaz. Edebiyat

çevrelerinde şekle karşı gösterilen "garip düşkünlüğe" de dikkat çeken Hisar'a göre ileride roman ve hikâye türleri, "vaka hikâyesi" çerçevesini, şiir türü de "vezin ve kafiye" sınırlarını aşacaktır. Günün ve geleceğin edebiyatı "ruhî mevzuları ta'mik eden" yazılar olacaktır. Abdülhak Şinasi, sonuçta yazarlara zihnen dağınık olmamayı ve niteliği düşürecek derecede farklı türlerde veya türü belirsiz kalacak şekilde yazmamayı tavsiye eder. Genç yazarları "tercihsiz bir surette, her tarzda sülûk" olacak şekilde yazmaktan sakındırır. (Hisar, 2008, 50, 82, 124-126, 156, 159)

Eleştirilerinde, yazım ve anlatım tekniklerini karşılaştıran Hisar, Ali Zeki Bey'in *Duman* adlı romanındaki karakterleri incelerken bir anlatım tekniği olarak hatıra defterinin kullanımına dikkat çeker. Ali Zeki'nin iki romanına seçtiği *Ateş* ve *Duman* adlarının yazıldıkları ve ele aldıkları dönemin siyasi-toplumsal atmosferi açısından, karşılıklı olarak değiştirilmesinin daha isabetli olacağını belirtir. Ali Zeki'nin romanındaki güçlü ve zayıf yanları da tespit eden Hisar, günümüzde kullanılan "özetleme" ve "gösterme" terimlerini hatırlatacak şekilde, yazarın birkaç cümle içinde birçok zamanı ve birçok vakayı anlattığı kısımları "zayıf" olarak niteler. Yazarın her hadiseyi ayrı ayrı nakil ve tespit ettiği yerleri "güçlü" kabul eder. Romanın sonlandırılışını ise "fazla kusurlu" bulur. Ona göre iyi bir romanda gizlenmiş pek büyük fikirler ve pek büyük hisler bulunur, bulunmalıdır.

Ali Zeki Bey'in *Alev* adlı romanında, türün sınırları açısından bazı kusurlar bulan Hisar'a göre söz konusu eser katlanılmaz (mâlâyutak) ayrıntılar içermektedir ve *Alev*'in kısa bir roman biçiminde değil de uzunca bir hikâye şeklinde yazılması daha isabetli olacaktır.

"Filhakika mesela ilk sahifede, Kadıköy'den adaya giden vapurun, köprüden beş buçukta kalktığını nafîle yere öğrenmesek daha iyi olurdu." diyen Hisar'a göre bir edebî eserin tümü güçlü olmalıdır. Eserdeki zayıf kısımlar, gözden geçirilip olgunlaştırılmalıdır. Ayrıntı türünden bilgiler de kurmacada önceden veya gelişi güzel değil yeri geldikçe verilmelidir. Eserdeki kişiler hakkında tanıtıcı bilgiler veren Abdülhak Şinasi, "Zeki Bey'in eşhası kahramanlar değil, alelaide şahsiyetler." derken roman ve öykülerde "karakter-tip ayrımının belirginleştirilmesini tavsiye etmiş olur.

Kurgu açısından aşırı romantizmdeki komikliğe dikkat çeken Hisar, "hayatın tabii kuvvetini gösteren bir surette" evrensel gerilim kurgusuna vurgu yapar. Yine kurguda "bir adamın hamile eşini eski sevgilisine emanet edip askere gitmesi" gibi akla, hayatın gerçekliklerine uygun gelmeyen noktaları tespit eder. Hisar, "Bu eşhas (...) bize akrabalarımız gibi geliyor." derken de karakterlerin hayatın içinden çekilmiş-seçilmiş olmasına, okur-karakter özdeşleşmesine ve metnin gerçeklik duygusu uyandırmasına dikkat çeker. Abdülhak Şinasi, "...burada hiçbir tafsilat zait olmazdı." derken, tahkiyeli eserlerde ihtiyaç duyulan yerlerde görülen detay yoksunluğuna vurgu yapar. "Acaba 'İkinci Sene' kısmına geçmiş birtakım tafsilatın yeri, tarihen ait olduğu 'Birinci Sene' kısmında değil miydi?" derken de bilgilerin ve ayrıntıların metinde sırası gelince ve doğru sıralamada verilmesi gerektiğini hatırlatır.

Aynı eserin kurgusu bahsinde -muhtemelen Ahmet Mithat Efendi'nin tesiriyle- "Bu kubbeyi tutan pek az sağlam bir temel oluyor..." diyen Abdülhak Şinasi, genel olarak okurdaki tesiri devam edebilecek "romantik sonları" başarılı ve etkili bulur:

"Neyyire son satırlarda hâlâ ağlıyor. Fakat yaşlarını ne refikasına, ne kocasına göstermemek için, küçük çocuğuyla yüzünü örtüyor ve bu hatime pek güzel..." (Hisar, 2008, 30, 31)

"Belki 'haziran bidayetlerinde idi' yerine, 'haziran iptidalarında idi' demek mücerrah olur ve 'ruhumun mesâya eren aşkı' yerine, daha müstamel bir kelime bulmak lazım gelirdi." diyen Hisar, dilde sadeleşmeyi tavsiye ederken kendi söz varlığının da yarınlara "eskiyerek" miras kalacağını muhtemelen düşünmemiştir. (Hisar, 2008, 27-31; 199, 200)

Hisar, inceleme yazılarında metinleri, dil ve üslup bakımından eleştirirken yer yer tamlamalara da dikkat çekmiştir:

"Ali Zeki Bey'in lisanı terkiplerden kurtulmuş (...) Yalnız iki tane kaçırmış: 'meş'ime-i lütûf', 'aks-i hayal' gibi. Fakat terkiplerden kurtulan bu lisan hatadan da salim değil." (Hisar, 2008, 32)

Psiko-biyografik yazar merkezli eleştirilerde de bulunan Abdülhak Şinasi'ye göre genel olarak bir yazarın kişiliği, hiçbir zaman tamamıyla değişmez. Edebî ürünler, yazarın mizacının ürünüdür; hislerimiz ve fikirlerimiz tabiatımızın mahsulleridir, dahası aynı tabiat manzarası, bizim ruh hâlimize göre bize bazen neşeli bazen mahzun gelir.

Hisli ve gözlemci yazarlara ayrı bir önem veren Abdülhak Şinasi, varsa bir metindeki sunî cihetlere ve gösterişlere itiraz eder. İncelediği şair veya yazarların eserlerindeki yenilikleri ve orijinallikleri tespit etmeye çalışır. Hisar, bazen de ele aldığı yazarların aile ortamında almış olduğu özel eğitime -sanatlarına etkisi bakımından- dikkat çeker. Fazıl Ahmet Aykaç hakkında "Zekâsı ince ve nüktesi pek edibânedir." tespitinde bulunan Hisar, Ahmet Haşim'in Göl Saatleri şiiri bahsinde, asıl hakikatin derunî hakikat olduğunu söyler. Hisar, Ahmet Haşim'in sembolist tabiat algısı ile "hilkî istidadı arasında garip bir ahenk ve münasebet" bulur. Haşim'in eğitim sürecini ve çocukluk yıllarını hatırlatan Hisar, şairin yetişmesinde "Afganlı, sert çehreli lalalara", "ders olarak her şeyden önce hüsn-i hat' talim edilmesine" ve şairin "muğlak bir hassasiyetin sahibi" olmasına vurgu yapar.

Tahsin Nahit Bey'in bir meziyet derecesindeki tiyatro aşkına, yazar merkezli yaklaşımla vurgu yapan Hisar'a göre Tahsin Nahit, halkın arasından sahneye muhabbetli gözlerle bakışı ile, en iyi zamanını yaşadığını hissettirmektedir. (Hisar, 2008, 49, 103, 238, 170-172, 239)

Abdülhak Şinasi, Servet-i Fünûn dönemi edebiyatında medeniyet kavramına verilen önemi açıklarken tarihî-sosyolojik eleştirilerde bulunur. Hisar'a göre o devirde düşünce ve sanat çevrelerinde dinî ve millî bir aşk yoktu. Ruhlar için heyecan bahşedecek bir mabet yoktu. O devirde, hayranlık

duyulan (meftun olunan) medeniyet de Batı düşüncesinden başka bir şey değildi.

Yine Hisar'a göre ülkede, Mütareke Devri'nde (1921) bir günde çıkan gazetelere topluca bakılacak olsa, kamuoyunu aldatmak için insanın bir cemiyet-i hafiyenin (gizli teşkilatın) varlığına inanası gelecektir. (Hisar, 2008, 144, 238)

Eleştiriyi, sürekli ve canlı bir edim olarak tarif eden Abdülhak Şinasi, bazı eleştirel yazılarında metne okur alımlaması açısından yaklaşır, bazen bir kitabın nasıl okunması gerektiğini açıklar, okurlara tavsiyelerde bulunur. Hisar'a göre edebî eleştirinin işlevi ise okuyucuların gözünü bilemek ve onları daha seçici ve dikkatli (müşkülpesent) kılarak onları aşağı seviyedeki eserlerden yüz çevirtmektir.

"Her şiirin ne kadar kaari varsa, hemen o kadar da mânâsı olur." (Hisar, 2008, 193) diyen Hisar'a göre bir edebî metin, zaman içinde değişirse de metnin ruhuna dalan gözler değiştikçe, ondaki manalar yerlerinden oynamakta ve değişmektedir. Eskilerin metinde keşfettiği anlamları miras alanlar, bu anlam zenginliğini çoğaltmaktadır. Hatta "asıl büyük üstat telakki ettiğimiz bir sanatkârı, tıpkı aşığı olmuş gibi beğenir ve severiz."

Okur merkezli yaklaşımla "büyük eser-küçük okur" ayrımı yapan, her fikrin hatta saçmalıkların dahi taraftar bulduğunu söyleyen Hisar'a göre büyük eserleri okuyup anlayamayanlar (onlara hülûl edemeyenler), eserin avlusunda gezinmekle birlikte yine de eseri beğenirler. Hisar'a göre [iyi] kitaplar "İçlerine bütün mevsimleri, bütün zekâları ve bütün hayatları toplayan hediyelerdir (tuhfelerdir). (Hisar, 2008, 103, 221, 239, 240, 267)

Hisar, iyi bir kitabı okumayı da bir çiçek tarlasında gezmeye, sevilen saçları okşamaya, güzel bir ruhu öpmeye ve gümüşî sinelere benzetir:

"Evet, güzeldir bu bahar, bu mehtap!.. Fakat şairler ve feylesoflar sihirbaz elleriyle, bütün bu güzellikleri avlamış ve kitaplarının birkaç cümlesinde saklamışlar. Mehtaptan daha güzel, bahardan daha kuvvetli, o kadar sihirkâr birkaç cümle!.. Bahar... Bahar!.." (Hisar, 2008, 55)

"Edebiyat ve Kaari" başlığı altında okurları eğitmeye çalışan Hisar'a göre okurları okumaktan alıkoyup şikâyete sevk eden etmenlerden birisi, onların milli özgüvenden (itimad-ı nefsi-hüsünden) mahrum oluşlarıdır. Memlekette okumaya değer yazı olmadığından yakınan yeni nesil, muhtemelen hiç okumadan yazıyordu. Hatta aynı edebiyat dergisinde yazarlar bile birbirlerinin yazdıklarını okumayabilmektedir. Oysa Batı'da yazarların yetişmesine katkısı olan "ince, yüksek zevkli bir okuyucu (kaari) sınıfı" vardır.

Hisar'a göre okurlar klasiklere öncelik vermelidir; popülizme, popüler edebiyata kapılmamalıdır; "ufukta mütemadiyen değişen seraplara" gönül vermemelidir. Hisar, bazı eserlerin kıymetinin anlaşılması ve güzelliklerinin hissedilmesi için de metnin aslının yazıldığı kaynak dilden okunmasını tavsiye eder. Sanatı "bir aşkın, bir imanın fevvesi" olarak tanımlayan Hisar,

toplumun hatırı için yapılacak bir sanata karşı çıkar. Ona göre zevk, sırf halka verilmiş bir imtiyaz değildir. "Sanat için sanatçı" görüşünü savunmuş olan Hisar; niteliksiz, birikimsiz ve seçim yapamayan okurlardan da sözlerini esirgemez. Okur merkezli eleştiri anlayışına yeni bir renk katarak bazı muharrirlerin sayfalarını, cahillerin onlara konduğu sinek avlayan kağıtlara benzeter. (Hisar, 2008, 126, 143, 216, 253, 266)

Eleştiri yazılarında "hoş ve gönül oyalayıcıdır" türünden öznel yargılara yer veren Hisar, incelemelerinin bir kısmında "Ben olsaydım şöyle değil de böyle yazardım." tarzında, öznel-eleştirel ifadeler kullanır. Hisar'a göre bir edebî metni tatmanın usulü, onu "parça parça tenkit ile iktifa etmek" olmamalıdır. Bir eseri anlamak için o eserin ruhuna nüfuz etmelidir.

Eleştiri yazılarında eserdeki vakaları da özetleyen Abdülhak Şinasi, daha sonra görüşünü dile getirip genel tespitlerde bulunur. Görüşünü destekleyecek şekilde de incelediği metninden alıntılar yapar.

Hisar, incelediği metinlerdeki kahramanlara karşı da bazen hisler geliştirir. Kimilerine acır, kimilerini sever, onlarla birlikte duygulanır.

İzlenimci eleştirinin çoğu kez kaçınılmaz olduğuna vurgu yapan Hisar'a göre eski sanat ürünlerini, gençliğimizde duyup beğendiklerimizi, hep daha zarif, daha nezaketli ve sağlam (metin) bulur; öyle kabul ederiz. İlk emdiğimiz şiirin tadını bir daha bulamayız. Bu bağlamda eleştirmenlerin öznel bazı kanaatleri, mazi için muteber olabilir. Hâl ve atı içinse ne kadar makul olacağı meçhuldür. Yaş ilerledikçe de edebî eserlerden alınan zevk değişip azalabilir.

Hisar'ın eleştirel tespitlerinden bir kısmı "Edebiyat, sanatların en müşkülpeşendi ve en kirlisidir." türünden aforizmal ifadelerdir. Hisar'ın bazı eleştirel tavsiyeleri de "Bir Genç Edibe Nasihatler"de olduğu gibi vecizeler şeklindedir. (Hisar, 2008, 102, 12-126, 143)

Abdülhak Şinasi'nin "estetik eleştiri" bağlamında değerlendirebileceğimiz yazılarının bir kısmında istekler ve yakınmalar dile getirilmiştir. Sadece ölmüş yazar ve şairlerin edebiyat tarihine ve eleştiriye konu olmasından yakınan Hisar'a göre hayatta iken de bir yazarın dehâsı kabul edilmelidir ve bu türden kabuller, civanmertliktir. Bir fikir, bir yazar ilk çıkışında, genel olarak dehâ olarak kabul görmez; o ancak zamanla dehâlığa inkılap eder. Hisar, bu manada Yarın adlı edebî dergide eski şairlere, yazarlara yer verilmesine ve hariçten gelen yazılara, fikirlere ayrılmış açık bir yazı alanının bulunmasına sevinir.

Kaybedilen alimlerin hayat hikâyelerini ve eserlerini kapsayıcı biyografik çalışmalar yapılmasını, onların basılmamış eserlerinin yayın hayatına kazandırılmasını tavsiye eden Hisar, on dokuzuncu asırda ihmaller sonucu, binalarıyla harap olan, müdavimleri de dağılan tekke ve dergâhların düştüğü duruma da üzülür. Yazarların edebî dergilerde kalmış veya yeni baskıları yapılmamış eserlerinin birer külliyatta dönüştürülmesini tavsiye eden yazar, bu türden işleri, onlar için yapılacak bir türbelere benzeter. (Hisar, 2008, 45, 163, 215, 241)

Bir kitabın sonunda veya başında bir fihrist bulunmayışını, zorakî ve sunî söz söylemeyi, sanatta kıdemli olanlara imtiyaz gösterilmesini, bir yazarın kapsayıcı (şümüllü) bir başlık kullanıp, yazısının içeriğinde ise bunun hakkını vermeyişini eleştiren Hisar, okurların eğiliminin klasiklerden ziyade her zaman alışık olduğumuz popüler kitaplardan yana olmasından yakınır. Memlekette "safî sanat ve safî sanatkâr" anlayışının bulunmamasına üzülen Abdülhak Şinasi'ye göre hayat ve medeniyetin gelişimi için "sanat için sanat" anlayışı gereklidir. Hisar, yeni özcü ve tasfiyeci lisanın şiire olumsuz tesirinden de örtük ifadelerle yakınır. (Hisar, 2008, 102, 122, 124, 239, 248, 220)

Abdülhak Şinasi, Eski Edebiyat'ta tenkidin/edebî eleştirinin olmayışından da yakınmıştır. Ona göre Eski Edebiyat [mensupları], eserlerini hep bilinen şaheserlerin kalıpları içine döktüğünden dolayı doğurganlığını yitirmiştir. Tanzimat Edebiyatı ve Edebiyat-ı Cedide kuşakları da eleştirmen sıfatına layık bir isim yetiştirememiştir.

Hisar'ın öngörülerinde onun nesli, şiir ve hayal vadilerinde daha az kalıcı eserler bırakacak; fakat geçmiş asırların eserlerini daha iyi anlamak şerefine sahip olacaktır. Eleştiri sanatı da gittikçe daha çok ilgi görecek ve faydalı olacaktır. (Hisar, 2008, 133, 234)

Hisar, yazılarında edebî eleştirinin yanı sıra tiyatro performansı değerlendirmesi de yapmıştır. Bu bağlamda bulduğu kusurlar, bir oyuncunun kendi şahsiyetinden hiç ayrılmaması ve temsil ettiği ruha yabancı kalmasıdır; oyuncunun repliklerini (rolünü) iyi ezberlemediği için, iyice hatırlayamadığı cümleleri "laubali ve mebzul" sözlerle, kendi ilhamıyla süsleyerek, sözlerini sık sık değiştirmeye mecbur kalmasıdır; tereddütler yaşamasıdır. Yol gösterici ve yapıcı önerilerde de bulunan Hisar, söz konusu tiyatro sanatçısının canlandırdığı karaktere daha millî bir merak ve daha az hususî bir sima vermesinin de isabetli olacağını söyler. (Hisar, 2008, 262)

Hisar'ın Meşrutiyet devri okumasında, Yıldız yönetimi (II. Abdülhamit), sanatı menfi bir şey olarak telakki etmiştir. Hisar'a göre o dönemde sanatın kendisi de milletin gövdesine aşılınmamış, onun dallarından tezahür etmemiştir. Sanat, aydınları Garp seralarında yetişen Frenk üzümü gibi mest etmiştir.

Batılılaşma konusuna temkinli yaklaşan Abdülhak Şinasi mantık, muhabbet ve ihtirasın uyumlu birlikteliğini arzulamıştır. Ona göre Tanzimat ve Servet-i Fünûn'dan sonraki kuşak "yabancı bir mantıkta çare-i selamet" aramıştır. Oysa hayatın mahsulü olan bir mantık benimsenmeli idi. Duyguları mütearız olunmamalı idi. Köksüz, ruhsuz Batıcılar kendilerini, damarlarında dolaşan kanı yalanladıkları derecede ilerici ve aydın zannetmişlerdi.

Hisar'a göre on dokuzuncu asrın pozitivist aydınları, o dönemlerde genellikle kiblesini şaşırılmış kişiler idi. Oysa her ziyaya pervane misali uçanlardan aydın olmaz ve "Maneviyatı akılla tartmak istemek, felsefenin en büyük delâletidir." Salt eleştiren veya inkârcı rasyonalizmin sonucu da geride inkâr edilecek bir şey bırakmayan yorgunluktur.

Yanlış Batılılaşma eleştirisi yapan Hisar'a göre galip Avrupalıların hayatını numune olarak "bir kalıp döker ve kalbimizin bu kalıba girmesini" istersek yanlış, yanlış yapmış oluruz. Gözler Batı'dan çevrilmeli, kalbe ve ruha dönülmelidir. Her yeni nesil, milletin ve ırkının tarihini, kendi anlayışına göre yeniden yazmalıdır. Tarih kitaplarında da millete yer verilmelidir.

Devrin aydınlarından Haşim Nahit Bey'in Avrupa medeniyetini sadece maddî olmak veya maddî menfaat peşinde koşmakla nitelemesine itiraz eden Hisar, Batı'nın görmezden gelinemeyecek bir mefkuresinin de olduğunu söyler Hisar'a göre öte yandan Batı'dakinin dışında, tahakküm altına alınmak istenen Şark'ta da medeniyetler ve medeniyet havzaları vardır. Hatta medeniyetin kendisi, bir eser-i sanattır.

Batı'dakinin aksine, Şark'ta maddî ve manevî zenginliklerin keşfedilmeden saklı kalmasına duyduğu üzüntüyü de dile getirmiş olan Abdülhak Şinasi, "din" bahsinde, yeni tespitler ve görüşler ortaya koyma yolunun (içtihat kapısının) açık olduğunu söyler. Hisar'a göre din, medeniyet faaliyetlerinin cevheridir, özüdür. Din sendeleyince, medeniyet de alçalmaktadır. Yine Hisar'a göre mantığımızın mabetleri ve hazineleri, ulu camilerimizdir. Bir cami, bize lazım olan mantığın da toparlayıcısıdır (camiidir). (Hisar, 2008, 79- 94, 145, 243, 244)

Hisar, Tanzimat ve sonrasındaki kuşaklara mensup Türk aydın ve ediplerinin düşüncelerine bağlandıkları önemli Batılı isimleri, tek doğru kaynak gibi görmelerine ve göstermelerine de itiraz eder:

"Tevfik Fikret'in tabir-i vech ile Servet-i Fünûn aile-i fikriyesi en çok Hippolyte Taine'e düşüncelerine ehemmiyet verir gibiydi. Ve muharrirleri 'Taine diyor ki...' demekle, itikatlarınca hakikati söylemiş gibi olurlardı. Prens Sabahaddin Bey ve 'ilm-i içtimaiyeciler', Edmond Demolins ve peyrevlerinin gözlerine inanırlar, gözlükleriyle görürler. Ziya Gökalp Bey ve taraftarları, Durkhaime'in taht-ı tesirinde idiler. Yeni *Dergâh* muhiti de kıymetli muharrirlerinin birkaçında, asrî aklın tevsîfine pek çok yardım etmiş olduğuna benim de kanaat ettiğim Bergson'u anlamış ve nokta-yı nazarını sezmiş görünüyorlar." (Hisar, 2008, 93)

Yazı hayatına atıldığı 1918'den itibaren eserleri ile birikim ve üslup sahibi olduğunu kanıtlamış olan Abdülhak Şinasi'ye göre Ziya Gökalp, kendi döneminde sanata yükselmeden "fikir sahasında kalan bir tez" olmuştur. Gökalp, gereğinden fazla tasnifçi ve mutlakiyetçi olmuştur. Gökalp'in temel kusuru ise fazla dogmatik olmasıdır. Yine Hisar'a göre Millî Edebiyat döneminin öncülerinden olan Ömer Seyfettin, kabiliyeti olmasına rağmen "edebiyatı kolay bir latife ve şaka işi gibi" telakki etmiş ve bu fikri genelleştirmiştir. (Hisar, 2008, 77)

Abdülhak Şinasi'nin "Matbuat Âlemi Hilâlin Günü" başlıklı inceleme yazısının konusu, bir müddet Musul'da ikamet etmiş olan ve "Basra körfezinden Ararat dağına şâyân-ı dikkat bir seyahatname" yayımlayan Mister

G. E. Hubbard'ın eseridir. Hisar'a göre Hubbard, söz konusu eserinde "şimdiki yeni, yani yalnız Türklerin Türkiye'sinin ne olduğunu" anlatmaktadır.

Abdülhak Şinasi, Bergsoncu düşüncenin aydınlar arasında yaygın olduğu Mütareke yıllarında, Henry Bergson'un yeni bir felsefenin kurucusu (bir mübdi) olmadığını, belki zamanın efkârı umumiyesinin tercümanı olduğunu, zamanının filozofu ve sesi sayılabileceğini ileri sürer.

Hisar, devrin meşhur Fransız yazarlarını da bir yazısında, Türklere taraftar olanlar (Lamartine, Theophile Gautier, Pierre Loti...) ve Türklerin aleyhinde olanlar (Moliere, Chateaubriand, Victor Hugo...) biçiminde tasnif eder. Hisar, Maurice Barres'i ise "en büyük dahi" olarak telakki eder. (Hisar, 2008, 232, 247, 263, 271)

Abdülhak Şinasi'nin Mütareke devri yazılarında en fazla yer verdiği yabancı isimlerin başında Pierre Loti ve Claude Farrère gelir. Hisar, Türk dostu ve müdafii olarak gördüğü Pierre Loti'yi överken onun dil ve üslubu hakkında övgülerde bulunur. Ona göre Loti'nin kalemi, bir şair kalemidir. Onun yazdıkları "bir bülbülün sesine muadil bir tesir ve füsûna malik" sözlerdir.

1921'de Nobel Edebiyat Ödülü, Anatole France'e verilip Pierre Loti ise tercih edilmeyince de Claude Farrère, bu durumu Loti'nin Avrupa'ya karşı Türk dostu olmasına bağlamıştır. Hisar, Fransız romancı Claude Farrère'nin üslubu ile ilgili olarak da "kısa, çâlâk ve asabi tarz" ifadelerini kullanır. Claude Farrère'nin romancılığını ise İstanbul'u "maddî ve manevî güzellikleriyle tasvir ettiği için över. Abdülhak Şinasi'ye göre o tasvirler, yüzleri zehirleyen tatlısu Frenklerinin, pespaye Beyoğlu'nun asil gözler tarafından görülmüş ve Osmanlının intikamını alırcasına yapılmış tasvirlerdir.

Pierre Loti gibi Farrère'yi de Türk dostu ve müdafii birisi olarak gören Hisar'a göre Farrère, Türklerin his cihetinden "diğer yerlilere, Şarka, Ortodokslara ve Levantenlere, yani tatlısu Frenklerine ahlak ve medeniyet nokta-i nazarından ne kadar tercihe şâyân" olduğunu Avrupalılara anlatmıştır. Farrère, Türkleri müfterilere karşı vicdanen savunmuştur. Türklerin yenilgisini Fransa'nın yenilgisi olarak görmüştür.

Claude Farrère'nin *Afyon Dumanları* adlı romanını Fransızcasından inceleyen Hisar, Farrère bu eserinde Avrupa'dan (sömürge) Hindistan'a giden Avrupalı memurları ve askerleri anlattığını belirtir. Eseri "daha çok genç, ve belki lazım geldiği kadar olgun değil; biraz lüzumsuz yere dolgun bir kitap" olarak niteleyen Hisar, bu roman özelinde, vakayı özetlemenin imkânsız olduğunu, çünkü bu eserde teferruatın ehemmiyetli olduğunu belirtir. Sömürge görevlilerinin kendilerini yerli halka "medeniler" diye yâd ettirdiği bu romanda, romanın tezini de dillendiren Hisar'ın tespitleriyle her türlü kabahat, kötülük, habaset, vahşet ve rezillik Avrupalı medeni işgalcilerde bulunmaktadır:

"Kitaptan çıkan mânâ, 'medenî' denilenlerin medenî olmadıkları yahut medenîlerin zannedilenler olmadığıdır. Ve bu hakikat izhar edinceye kadar, bir hayli süflî ve müteredit şahsiyetlere ve bir hayli vahşi vakalara şahit oluyoruz." (Hisar, 2008, 272)

Maziye meftun olan Hisar, Farrère'nin *Katleden Adam* adlı romanını da maziye verdiği önem açısından takdire şayan bulur. Hisar'a göre bu romanda Pierre Loti'nin Farrère üzerindeki etkisi barizdir. *Katleden Adam* romanında "mazinin o kibar ve saf siması karşısında lebrîz olan bir kalp, tıpkı kendininki gibi İslâm mahalleleri, o asûde mahalleler, sakın kahvehaneler, rahat ve yavaş bir hayat aşkı" vardır. Farrère'in veciz üslubunu öven Hisar, "kurguda samimiyet" vurgusunu, Claude Farrère'in bir tür vampir romanı olan *Zî-Hayat İnsanların Evi* adlı eserini incelerken de yapar. Hem bu eserde hem de aynı yazarın *İdam Mahkumları* adlı romanından metafizik, fennî, siyasî ve içtimâî manalar çıkmadığı (teraşşuh etmediği) için bu eserleri kusurlu bulur. Türk ruhunun ve hayatının güzelliklerini tasvir ettiği için Farrère'i öven Hisar, yazarın en çok sevgiyle bekleyip karşılaşacakları eserlerinin de onu ilhamıyla besleyen Şark'a ve Türk'e dair yazacağı eserler olacağını söyler. (Hisar, 2008, 264-275)

Hisar'ın inceleme yazılarının kısmı şiir türü ve şairler üzerinedir. "Harfler, kelimeler, sözler birtakım hazinelerdir." diyen Hisar, şiir sanatında en fazla sembolizme yakın durur. Hisar'a göre harf ve kelimelerle güzellikler ortaya koymak, şairlerin rolü ve vazifesidir. Şiirdeki anlam, şiirin ahenginden doğar. Mana ise şiiri doğuramaz. Güzellik hissi vermeye çalışan bir şairin gayesi, bazen bir bilginin maksadından daha faydalı ve ciddi olabilir. Hisar, büyük şairlerin mısralarını da "bir milletin en nazik mahsulleri, çiçekleri" olarak niteler.

Abdülhak Şinasi'ye göre şiir, aşk içinde duyulan sözler gibi bir sözdür. Şiir rüyaya, hülyaya, kana nakşolan bir sözdür. Sıcak nazarlar ve hudutsuz buseler gibi cümlelerden, parıltılar gibi sular gibi seyyal ve mahrem bir sestem, bir sır veren cümlelerden daha şairâne bir şey bulunamaz. Şiir, musiki gibi bir şeydir ve şairler [o gizi] hissedilebilirler. Şiir, anlaşılacak değil hissedilecek bir şey, hadsî bir şeydir. Şiir, hissedilemezse anlaşılabilir. Şiiri duyup anlamakla meşgul olanlar da onda daima bir mantık meziyetiyle, bir mantık ötesi meziyetinin ahenkli bir surette uyuşup uyuşmadığıyla (imtizaç edip etmediğiyle) meşgul olurlar.

Hisar, büyük şairleri dahilik ile delilik sınırları arasında görür. Onların büyük eserlerini "eseri deha ve cinnet" olarak niteler. Hisar'a göre şair, en elzem sözleri söyler. Şairler, "ana lisanın mahrem dehası ile" tercüme edilemeyen şeyleri söylerler. Hisar'a göre şairler, "kalbe verdikleri ra'shelerle onu derinliklerine kadar oyar, feylesoflar ise zihne saldırdığı tereddütlerle onu en gizli, en ince cihetlerden açar ve hepsi de daha evvelce keşfetmemiş olduğumuz asabımızı bulur, bunlara hitap ederler." Hisar için şairin de tabiat karşısında hayran kalanı "hususî bir kudret-i beyana malik olanı", hislerinde aşırı olanı, kendisiyle gurur duyanı, fahriyenin hakkını verenini, moda gibi geçici olmayı makbuldür.

İnsanın "ahlaka ve güzelliğe" de ihtiyacı olduğunu söyleyen Abdülhak Şinasi, şiiri nesre üstün tutar. Tabiatın pek güzel hatta mükemmel olduğu zamanlarda susmaya veya şiir söylemeye çağırır. Halis şairlerin saf şiirlerini, eskilerin sağaltıcı nefeslerine benzetir. Hisar'a göre şiirsel güzellik, ahlakçılık

veya vatancılıktan doğmaz. Bizzat şiirin güzelliği, şiirdeki ahlakı ve vatanperverliği doğurur ve şiirden "lüzumsuz kelimelerin kafilesini" kovmak gereklidir. (Hisar, 2008, 56, 126, 193-220, 240)

Hisar'a göre şiir türünde var olan tercüme sorunu da zamanla aşılacaktır. Yeni nesiller, büyük şairleri daha iyi tercüme edecektir. Kimileri de edebî adaptasyonlarla yetinecektir. Fransızcada 6+6 hece ölçüsü ile yer alan Aleksandren bir şiirin Türkçeye millî zevke uygun olarak 6+5 ya da 7+7 hece biçiminde tercüme edilmesi gerektiğini söyleyen Hisar, birebir şekilsel tercüme eleştirir. Tercümede sunî ve zorakî lisandan, his ve etki uyandırmayan ahenksizlikten yakınıdır. Hisar'ın şiir mütercimlerine tavsiyesi ise tercümelerini yaptıktan sonra, sırf edebî kısmı için şair arkadaşlarının fikirlerini (reylerini) almaları yönündedir.

Abdülhak Şinasi, kötü tercüme eleştirisi ise hem yazara hem de okura bir ihanet olarak niteler. Çeviri bir adaptasyonda eser adının aslına uygun çevrilmeyişini tenkit eden Hisar'ın adaptasyon eserlerde bulunduğu en önemli kusurlar, eserdeki "hayata ısınırken, onu birdenbire yabancı hissedişimiz" ve "eserin verdiği soğukluk" hissidir. (Hisar, 2008, 223- 229, 240, 260, 261)

Abdülhak Şinasi, Mütareke dönemi eleştirel yazılarında, yerli şairlerden en fazla saf şiir ile ilgilenen isimlere yer vermiştir. Tevfik Fikret'in en çok aşk şiirlerini beğendiğini söyleyen Hisar'a göre Edebiyat-ı Cedide mensubu Fikret, üstünlüğünü, yanındaki şair ve yazarlara kabul ettirebilen, kendisine saygı duyurtan, fikirlerine tabi kılan, etrafındakileri irşat edip yönlendiren ve ruhunu sanatı ile birlikte genişleten, büyüten birisidir. Fikret, yeni bir dil kurabilmiş, gerçek bir yenilikçi ve yenileyicidir. Fikret, bakışlarındaki güç ve temizlik, saflık, samimiyet [nezahet] sayesinde dil ve edebiyatta kalıcı bir etki bırakmıştır. Yeniliğe düşkün bir şair olan Tevfik Fikret, yontulmuş ve cilalanmış bir ruhtur. O, zirvelerden insanları seyredildiği, "hemen herkesin, hemen her şeyin kusuru ile görüldüğü bir zirve-i ahlaka" çıkmıştır. O, güzel bir beşeriyet numunesi olmuştur. Eleştirmen Abdülhak Şinasi, bu övgülerine karşılık Tevfik Fikret'in "Hasan'ın Gazası" adlı şiirini ise "gizli bir nokta-i nazardan harp aleyhinde bir ucube" olarak niteler.

Fikret'in şiirlerindeki mazmunları inceleyen Hisar, onları birer sembol ve gösterge olarak anlamlandırır. Hisar'a göre şair Fikret, belki de "iki yüzlü iki cepheli bir şiir" yazmak istemiştir. Hususî bir nokta-i nazara ermiş olan Fikret, sadece İstibdat'a öfkeli değil; ona rıza gösterene de öfkeli birisidir. Onun fikirleri, ağzından cesaretle ve birer heyecan şeklinde çıkmıştır. Fikret'in lisanı kibar, mümtaz ve biraz sunî gibidir. Kendisi, sansürle o kadar meşgul olmuştur ki hemen bütün şiirlerinin zımnî birer manası vardır. Fikret'in ruhu "derunî bir tekemmül-i ahlakiye aşıklığı"dır. Onun kendine yaptığı övgüleri de "şiir ve sanatından ziyade ahlak ve irfanı namınadır." Hisar'a göre Fikret'in telakkisinde sanat, faziletten başka bir şey değildir. Fikret, şiirinde "Aşkı his ve eda edişteki tarzı ile hemen yeni olan bu hassasiyet" gençler üzerinde müessir olmuştur.

Bunlara rağmen Hisar'a göre Tevfik Fikret, yine de ortaya bir şaheser koyamamıştır. Onun etkisi, sanat zevkinde yaptığı değişikliklerde görülür. Fikret, milliyeti ise başkalarının istediği ve sevdiği gibi idrak edememiştir. Fikret'in siyasî düşünceleri (mezhebi) ise muhaliftir. Serap üzerine kuruludur. Bu sebeple de etrafta ona takipçi (peyrev-i muvakkati) olmuş bir tane bile müridi görülmemektedir. Fikret'in müritleri, sosyalistler ve komünistlerdir. Fikret'teki noksanlık ise yerli kültürdür (millî harstr). O, başka bir zaman ve zeminde doğmuş olsaydı belki bu eksiklik giderilebilirdi. (Hisar, 2008, 127-146)

Cenap Şehabettin'in şiir sanatını ve şiirindeki raksan ahengi, Tevfik Fikret'in *Rûbab-ı Şikeste*'sindeki donuk mısralarından daha üstün gören Abdülhak Şinasi, Fecr-i Ati mensubu şair Ahmet Haşim'in tabiatı hissetme, görme ve teganni etme tarzını över. Okurları, Haşim'in sembolist algılarla çizdiği "musiki membaı saklayan cevval ve seyyal" tabiat manzaraları için, ona teşekkürüne çağırır.

Hisar'a göre Haşim'i anlaşılma ve tabiatı değiştirmekle itham etmek, "şairin kalbinde taşıdığı [...] mukaddes şiir ikliminin hakikatini inkâr etmek; ilahî bir sanatın, ilahî hülyanın mukaddes hukukunu iptal etmek istemektir." Haşim, kelimelerindeki harflere dokunulunca edevatı alt üst edilmiş bir tiryaki sihirbaz gibi öfkelenir.

Abdülhak Şinasi, Haşim'in "Şiirde Mânâ" başlıklı yazısını incelerken, şairin estetik anlayışını (poetikasını) kayıt altına alır; onun psiko-biyografisini (tabiatını) tahlil eder. Hisar'a göre Ahmet Haşim'in şiirindeki ses, "gizli bir sihrin ahengiyle" doludur. Haşim'in "küçük, ele geçmez ve anlaşılmaz" gibi görünen şiirinde, sanatı sağlayan ruh da özünde ahenktir. Ahmet Haşim'in şiirde yaptığı [yenilik], "şuuru yenilemek, ahenk ve kelimeye daha büyük bir mânâ ve mevki vermek"tir. Hisar, Haşim'in kafiyelerindeki itinasızlık (mubalatsızlık) ile Şamanist şiir arasında da bir benzerlik kurar.

Hisar'a göre Yahya Kemal şiirinde ise kendinden önceki Bakî, Şeyh Galip, Abdülhak Hamit ve Cenap Şahabettin gibi pek çok şairin "zevklerinin bir muhassılası" bulunmaktadır.

Sonuçta Hisar'ın dikkatleri çekerek örneklerini verdiği eleştiri yöntemi, metinleri edebî ve estetik bir tarzda "tetkik ve tefsir" etmek olan "estetik eleştiri"dir. Onun eleştiri anlayışı veya yöntemi için, kullanılabilir bir diğer terim, "öznel ve nesnel tutumun, övgü ve tenkitlerin, tahlil, tespit ve tavsiyelerin bir arada olduğu" "sanatçı eleştirisi"dir. (Hisar, 2008, 168-207, 210)

2. Yazar ve Eleştirmenlere Öneriler

Sembolist akımın etkisindeki Abdülhak Şinasi, Mütareke Devri yazılarında, yaratıcı yazarlık ve eleştiri sanatı hakkında bazı önerilerinde bulunur. Hisar'a göre zekâ "muayyen bir ihtiras" ile beslenmeli ve desteklenmelidir. Deha "hususî bir şubede" ihtiras göstermekle, çaba ve branşlaşma ile ortaya çıkar. Hisar'a göre anlaşılmamak da bir sorun değildir;

hatta dâhiler gittikçe anlaşılmamış olanlardır. Bir sanat eseri ortaya koyan sanatçının hem şuurlu hem de gayriihtiyari bir surette çalışmış olabileceğini ileri süren Hisar, sanatçının sözlerinin tıpkı ilahî söyleyen bir hanendeninki gibi olması gerektiğini söyler. Ona göre sanatçının sözleri, birer söz değil, ahenk olmalıdır. Sanatçının eserlerine yansıyan ve kalplerinden doldurduklarına inandıkları hisleri de aslında sırf gözlerinin görmüş olduğu bir mehtabın onlarda kalan hatırasıdır. Sanatçı, kimi saf zevkleri okurlara "ancak şahsiyetlerinin bir nevi ihtilali sayesinde bahş edebilirler." Sanatçıların bir kısmı halka bir yandan nefretle hakaret ederken bir yandan da aynı halkın alkışını kazanmak için her türlü dalkavukluğu yapabilmektedir.

"Fakat lisanımız öyle berbat bir suretle yazılıp konuşuluyor." diyen Abdülhak Şinasi, Mütareke devri yazılarında, dil ve üslup konusunda pek çok tavsiye ve öneride bulunmuştur. Yazım ve imlada birliğin hâlâ sağlanamamış olmasından yakınan Hisar, 1921 tarihli bir yazısında bugün TRT spikerlerinin diksiyon dersleri müfredatı ile de özdeşleşen İstanbul Türkçesinin yazı diline hâkim olmasına ise itiraz etmiştir:

"[Ali Zeki Bey] Birkaç yerde 'aşa' yazmış, halbuki buna hacet yoktu; 'aşağı' yazar, 'aşa' okuyabiliriz. (...) Böyle suhuletler şaşırtıcı ve muzır olmaktan hâli kalmıyor. (Hisar, 2008, 33)

Fransızca gibi yabancı dillerden alınan sözcüklerin tercüme yoluyla Türkçe karşılıklarının kullanılmasını tavsiye eden Hisar hem üslubun kendisine (şekillenmiş lisana) hem de üslup sahibi olmayı başarmış kalemlere değer vermiştir. Hisar'a göre bir sankatârın yazarlık gücü (asıl tekniği) lisanıdır. Lisana ne kadar önem verilse yeri vardır. Şahsi (intime) olmak, gözü ufuklarda/gelecekte olmak da bir yazar için ayrıcalıktır. Hisar'a göre bazen bir metinde, bir kelime hiç yerinde gözükmez, yazarın kullanmadığı bir kelimenin lüzumu ise bir ihtiyaç gibi hissedilebilir. Bundan ötürü tahkiyeli anlatımlarda eş veya yakın anlamlı sözcükler arasında en etkili olabilecek sözcükler seçilmelidir.

Anlaşılmayan cümlelerden, karışık ve muğlak ifadelerden kaçınmayı öğütleyen Hisar, lisanı sadeleştirip halka doğru gitmenin de değerli bir tutum olduğunu belirtir. Abdülhak Şinasi'ye göre bu hakikate karşın şiirde ise en büyük meziyet sade dil, basit duygular veya ilkelik olamaz.

Muğlak ve müphem düşüncelerden, karışık ve karanlık üsluplardan uzak durmayı, yazdıklarıyla "can sıkıcı" olmamayı tavsiye eden Hisar'a göre [yazarlık bağlamında] "Sıkıntılı olabilmek, ancak uzun bir mazi-i edebiye malik olan meşhur muharrirler" için bir ayrıcalık olabilir. (Hisar, 2008, 32, 33, 39-43, 156, 167)

Hisar Mütareke devri yazılarında yazarlık dersleri bağlamında, kurgu ve anlatma yeteneğinin (hulyanın, muhayyilenin) yanı sıra "his ve fikrin" de bir metni sanat eseri seviyesine çıkabileceğini söyler. "Bir kitap bir kuvve-i teheyüciye olmalıdır ve illaıyla bir kitap ismine layık olmalı" (Hisar, 2008, 252) diyen Hisar, lirizmi ve romantizmi önemser. Ona göre sanatın gayesi de kalpte şiddetli bir galeyana uyandırmaktır.

"Hayal hakikatten daha güzel ve ona gönül bağlamak ancak insanlığın kârıdır." diyen Hisar, Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî mensupları gibi nihaî tercihini hayalden (romantik lirizmden) yana yapar. Hisar, bir yazarın romantik veya realist oluşunu da ortaya koyduğu eserin "hayatın tahlil ve tasvirinden ziyade (...) kalbinden ve hissiyatından doğan bir eser" olması ile belirler. Romantik aşırılık kusurunu da "fazla şiir olur" biçiminde niteleyen Hisar'ın itirazı, "boyadan bir teşâüre"dir. Yapmacık ve zorlamalı coşkuluğa, şiirimsi sözleredir. Hisar'ın iyi bir üslubun vazgeçilmezlerinden olan tabii lirizme, "hakiki bir şiir"e ise itirazı yoktur. (Hisar, 2008, 123)

Hisar'a göre Batı literatüründe yer alan, klasikleşmiş tahkiyeli anlatmaya dayalı eserlerin ortak özellikleri, "sanatlı, şümüllü, ahlakî, derin eserler, birer kalp, fikir veya devir hikâyeleri" olmalarıdır. Tek başına vaka hikâyesi olmak bir öyküyü, bir romanı veya tiyatro eserini büyük kılmaya yetmez. Hisar'a göre büyük (içe dönük) yazarlar -onun tabiriyle "Ancak ruhlarını tegannî edenler ve muhayyilelerini hikâye edenler"- de yazarken olaya yaslanmaz, buna tenezzül etmezler ve "dâhiler dillerde dolaşan hikâyeler" kaleme alırlar:

"İyi tertip olunmuş bir vakayı hikâye eden muharriri okurken adeta öfkelenirim" diyen Hisar'a göre olayların üstünde (ötesinde) "...yaşayan, parlayan ve solan başlar ve kalpler vardır. Ve her zaman onların hikâyesidir ki mânâları ve şümülleri tamamen tespit edebilmek için, yüksek ve klasik bir surette düşünülüp hissedilerek nakledilmelidir." (Hisar, 2008, 37, 38)

Yazarlıkta samimiyete önem veren Hisar, bir edebî eseri sevgiliye yazılan mektuba benzetir. Gençlere nasihatlerinde, hakikat ve güzellikleri, salt akılla aramamayı salık verir. Abdülhak Şinasi Hisar'a göre iyi bir yazar, metnini "tada tada ve pek benimseyerek" yazmıştır. İyi bir yazar, estetik güzellikleri de unutulmayan bir mazide aramış ve bulmuştur. İnsan kalp ile bakarsa muhabbetin ve kendisini kucaklayacak olan hayatın ta kendisini görecektir. Ona göre bir yazar, "Samimiyetten hiç ayrılmamalıdır. Kurmaca zekâsının (muhayyilenin) bîsûd (faydasız) icatlarına düşmekten, sathî (yüzeysel) olmak tehlikesinden de korkmamalıdır. Aşksız yapılan hiçbir işten hayır ve fayda gelmez. Bir yazar, samimi bir günlük yazabilse hayatının en kıymetli, en mühim eserini ortaya koymuş olacaktır. Fakat pek de kimse kalbini çırılçıplak görmek istemez. İnsanlar kendi ruhunun içine bakmaktan korkar, iğrenir. Boşluğunu görmekten başı döner. Hisar, genç romancılara da "Hikâyelerini bir romancı gibi değil, daha fazla bir şair gibi düşünüp hissederek" söylemlerini tavsiye eder. Hisar'ın büyük yazar algısında meziyet, metnin "bütün zevaitten tecerrüt ettirilmiş" olmasıdır. Maharet, okura sade bir dille ve doğrudan doğruya hitap etmektir. Metinden edebî olmayan her şeyi ihraç etmektir. Ona göre büyük eser, edebî bir lisanla yazılmış olmalıdır. Büyük yazar, mümkün olduğu kadar samimi bir surette, hislerini ve fikirlerini ve bunların esbabını söylemeli ve anlatmalıdır. (Hisar, 2008, 51, 59, 125, 252, 253, 269)

Kendisi de mükemmeliyetçi bir estet olan Hisar'a göre edebiyatta mükemmeliyet, erişilemezdir. Bir seraptır. Fakat yine de her metin, daha da güzelleştirilebilir. Bunun için "Aramak, zamanını bulmak, ve bu işin piri

olmak" lazımdır. Büyük sanatçının üstün (mümtaz) yönü de yeteneklerini tamamiyle keşfedecek ve açığa çıkaracak yolları gayet emin bir tarzda sezmesi ve bulmasıdır.

Günümüz roman inceleme yöntemlerinde "merkezî kişiler-ikincil kişiler; antagonist-protagonist kişiler, düz-yuvarlak tipler, karakter ve tip" gibi ayrımlar yapılmaktadır. Abdülhak Şinasi de roman kişileri arasında ötekilerden ayrılıp "hususî bir tip" yani karakter olmayı başarılanlardan söz eder. Bir yazarın çizdiği karakteri tabii olarak hissetmesini ve yaşatmasını, övgüyle karşılar. Hikâyeci-romancı ayrımı yapan Hisar, tahkiyeli anlatımlarda gerçeklik hissi uyandırılmamasını, anlatıcı ve vaka unsurunun gereğinden fazla ön planda olmasını temel bir sorun olarak görür. Hisar, karakterlerin çelişkili ve akla uymayan tepkilerine de dikkat çeker. İnceleme yazılarının son sözleri olarak muharrirleri, daha iyisini yazmaya teşvik eder.

Hisar'a göre tahkiyeli edebî bir eserde, başarının sırlarından birisi de okuyucuya şahısların canlı gibi, vakanın hakikat gibi etki etmesidir. Öte yandan hakikat, çoğu kez adi ve bayrağı kaldığı için sanatın kolay kolay mayası olamaz. Dahası [bir yazar için] "Korkunç hakikati örtmek bir borç, bir vazife ve süslemek" bir lütuf ve bir maharettir. Romancılar da muhill-i ahlak (bozguncu) değildir. Onlar, hayatı ve insanları olduğu gibi yazamazlar. (Hisar, 2008, 123, 125, 164, 239, 201, 202)

Hisar'a göre bir eserin sadece kendi zamanına hitap etmesi, bir noksanlıktır. Bir şiirde metnin uzunluğu, cinasların yeknesak ve mükerrer oluşu, metnin usanç vermesi, fazlalıklardan arındırılmamış olması, seçmeye tabi tutulmamış olması ve kısaltmaya tabi tutunmaması (hazf edilmemesi) başlıca yazarlık kusurlarındandır.

Yine Hisar'a göre yazarına zevk verebilecek bir şiir metni, dinleyene veya okuyana zevk vermeyebilir. Bundan ötürü bir şair, sadece kendi beğenisini dikkate almakla yetinmemelidir. Şair, mecmuasını toplarken manzumelerinden bazılarını kitaba dâhil etmemeli (ihmal etmeli), içlerinden bir seçim (intihap) yapmalıdır. Gerektiren mısralar, yoğunlaştırılıp öze indirilmelidir (hazfedilmelidir). Böylece manzumelerin güzelliği, daha açık gözükcektir. Bir şair, şiirlerini yayınlamadan önce, görüş ve zevklerine güvenebileceği birkaç arkadaşına danışmalı, onların görüşlerini dikkate almalıdır. Oto-eleştiri de bir şair için gereklidir. En büyük edip, kendisi aleyhinde en müşkülpesent olabilenidir. Şiirde manaya da dikkat edip ilhamın kolaycılığına kaçılmamalıdır. Şiirin ilk ortaya çıkan hâliyle yetinilmeyip şiir, o hâliyle bırakılmamalıdır.

Hisar'a göre kinayelerin aşırı derecede ve peş peşe bir metinde bulunuşu usanç verebilir. Bir edebî metnin tamamı veya bazı kısımları, gereğinden fazla uzatılmış hissi uyandırmamalıdır. Yazıdaki mükerrer kısımlar atılmalıdır. Yazar, mevzusunun sahasını konusunu sınırlamalıdır (tahdit etmelidir). Yazar, bir hakikati [tespit ve] tasdik ettikten sonra, ayrıca "demek ki" cinsinden ifadelere ve öznel yargılara yer vermemelidir. Yazar, içine doğan her sesi de yazıya aktarmamalı, okura sunmamalıdır. Yazar,

"karilerin (okuyucuların) ruhlarında bir aks-i seda uyandırarak olanları intihap" etmelidir. (Hisar, 2008, 104-108, 153)

Hisar'a göre şöhrete giden iki yol vardır. Bu yollardan biri reklam ve şarlatanlık yolu, öteki ise ciddi ve zorlu yol, keçi yoludur. Şöhret dağının (Sina'sının) zirvesine de genellikle geç ve ölümden sonra çıkılmaktadır. Gazetecilik mesleği dahil sadece yazarak aydınların geçimini sağlayamamasından yakınan Hisar, bu hakikati dayanarak beklenmedik bir öneride bulunur ve "Madem ki yazı para getirmiyor, biz de, fikir ve sanat için yazalım." der. Popüler edebiyatın popülist edebiyat kısmına bakışı menfi olan Hisar'a göre halk "kendisi için küçülenleri pek sevmez." Abdülhak Şinasi Hisar, İstanbul'unun mütareke döneminde İngilizlerce işgal edildiği yıllarda da yazarları sanat yapmaya teşvik etmiştir. Millî edebiyat savunucularının "şuur devrinde şiir gider" formülüne itiraz edercesine "(...) edebiyatın hakkını vermemek, bir milletin en yüksek şulesi olduğunu inkâr etmek ve âdeta milletin ruhunu istihfaf" etmektir, görüşünü ileri sürmüştür. Hisar'a göre savaşa bizzat katılmamış kişiler için "edebiyatla böyle tam bir surette meşgul olmanın sırasındır." (Hisar, 2008, 51, 53, 113)

Abdülhak Şinasi, yazarlara ve eleştirmenlere çalışma yöntemi tavsiyelerinde de bulunmuştur. Hisar'a göre sevilip takip edilen bir yazardan beklenen "başka ve fazla" söylemesi değil "ayrı ve yeni" söylemesidir. Yazarlıkta doğru usûl "kendini mahrum etmeyi bilmek ve gözlerinin nurunu - hiç kamaşmayan sabit ziyalı yıldızlar gibi- gayesinden asla ayırmamaktır. Hisar'ın yazarlara (münevverlere) bir tavsiyesi de "memleketin sıhhatini kurtarmak için kendi sıhhatini kurtarmak"tır. Hisar, bu öneriyi genç yaşında Fransa'da iken, verem olduğu öğrenilen Nüzhet Sabit'in erken ölümü üzerine söylemiştir. Hisar'a göre bir yazar için en önemli, en değerli sonuç ve başarı ise fikirlerini kabul etmeyenlere bile sanatını beğendirebilmesidir.

Tenkit, eleştiri, inceleme metodu olarak "serbest nazarla bakmayı" tavsiye eden Hisar'a göre bir araştırmacı, "Ne meziyetleri pertavsızla (büyüteçle) görmeye ne de nakiselere (eksikliklere, kusurlara) dürbünün tersiyle bakmaya" mecburdur. Eleştiri edimi "çok okumak, dinlemek, görmek, düşünmek ve söylemek" demektir. Eleştiri, bir düşünceyi oluşturmaya, onu inceltmeye yarar. Edebî eleştiri, özü itibarıyla kişiseldir, görecedir ve duygulardır. Bu gerçeğe rağmen eleştirmen "kendi estetiğine muhalif ve zıt olsa da kendisini dolduran ideale gayrı muvafık gelse bile, bir eserdeki şâyân-ı kayd meziyetleri göstermeye, nazar-ı dikkati celbe layık, mümtaz cihetleri teşhise gayret etmelidir." Eleştiride biriciklik ilkesini göz önünde tutmayı salık veren Hisar'a göre her eser, daha hususî bir âlem gibi ayrı usullerle edebî açıdan tetkik edilmelidir. Edebiyatın kuralları (usulleri) varsa da dehâya tanım ve sınırlar çizilemez. Eleştirmen, farkları ve çeşitliliği göz ardı etmemelidir. Bundan dolayı mutlak ve kapsayıcı bir eleştiri teorisi dayatılamaz. Çünkü estetik ve dil sanatları, [salt] bilimsel [ve dogmatik değil]; "hissî bir meseledir." Kültür zenginleşip inceldikçe, ayrıntıların kıymeti artmakta ve eleştirmenin zorlukları artmakta; hatta bazen bir eleştirmen kendisi ile de çelişip ihtilafa düşebilmektedir ve bu durum tabii karşılanmalıdır. Eleştirmende de sanatçı

ruhu arayan Hisar'a göre göre bir kitap, bir şiir ancak şair ruhu ile okunabilir ve "illa anlaşılabilir". Sanatçıların çoğu "sanatlarının estetiği, felsefesi hakkında derin düşünmeyi bilmezler." Buna karşın eleştirmenler, farklı bakış açılarıyla, eser veren sanatçılara faydalı olabilirler. Bir eleştirmen edebiyat sanatı, edebiyat tarihi, estetik tarihi, eski diller, Orta çağ, Rönesans, günümüz fikir akımları ve felsefe gibi konular hakkında da bilgilerini olabildiğince genişletip artırmalıdır. Eleştirmen, bilimsel olmalı, objektif davranmalı, fakat dogmatik olmamalıdır. Bilimsellik adına sanattan uzaklaşmamalıdır. Bir yazara duyulan sevgi, eleştirmeni mübalağaya ve hataya (zühule) sevk etmemelidir. Eleştirmen, birilerini görmezden de gelmemelidir.

Hata ve sevap cetveli, geleneksel yayıncılıkta kitabın basımından sonra, dizgi ve tashih hatalarının telafisine dönük eski bir uygulamalıdır. "Sayfa 73'te 'nokta sordum' yerine, 'noktayı sordum' elzem." diyen Hisar, bu türden düzeltme eklerindeki bilgilerin eksik veya yanlış oluşlarına da yazılarında dikkat çekmiştir. (Hisar, 2008, 33, 43, 126, 215, 234-236, 269)

3. Millî Eğitim

Abdülhak Şinasi'nin eleştirel yazılarında değindiği konulardan biri de millî eğitimidir. Hisar, eğitim bağlamında yazdıklarının hep "millî mevzular" olduğunu söyler. Bergsoncu iyimser ve ümitvar bir milliyetçilik anlayışını benimseyen Hisar'a göre milliyet ve din hudutlarında bulunabilecek hakikatler için gözler, ufuklara çevrilmelidir. Okurlarını "ciddi bir ilim ve hakiki bir fazilet gülistanında öten milliyet bülbülünü" duymaya çağıran Hisar, onları gülistanın içinde, minaresinden hakiki üstatlar gibi "mahrem öten o bülbülün sesine" çağırır.

Hisar'a göre bir şair, milliyeti daha iyi ve tam bir idrak ile hissetmelidir. Tekâmül konusunda da Bergsoncu düşünceler taşıyan Hisar, gelecekteki edebiyatın millî ve milliyet perest olacağını; bugünün ve yarının yazarlarının, daha keşfedilmemiş bir vatan ve çoktan unutulmuş bir lezzet vereceğini söyler. Hisar, 1921 yayımlanan yazısında, bir milletin daha milliyet perest oluşunu da o milletin "hayatının bütün şubelerinde, bilhassa en müstakil, en mahrem, en derunî, en mefkûreci olan edebiyatında" milli şuurunu" bulmasına bağlar.

Abdülhak Şinasi'ye göre diline, edebiyatına, kültürüne ve dinine bağlanıp dayanan, bunlara istinat eden bir millet ölmez, öldürülemez; payidar olur. Dil öğrenimi ve dil sahasında ilerleyebilmek için "umum Türk lehçelerini ihtiva eden bir lügat" vücuda getirilmeli; tarih kayıt altına alınmalı ve mukayeseli bir alfabe ile bir sarf-nahiv eseri ortaya konmalıdır. Anonimleşmiş Halk Edebiyatı'nı öven Hisar'a göre milletin lisanından fıskırıp, milletin hafızasında yer edinmiş nice edebî eserler de en meşhur ve büyük edipleri bile kendilerine saygıya mecbur bırakacak düzeydedir.

İsmail Hakkı [Baltacıoğlu]'nun Maarifte Bir Siyaset adlı kitabı üzerine kaleme aldığı yazısında, mevcut eğitim sistemini inceleyen Hisar'a göre eğitim yöntemleri yoluna konulmadığından her gün binlerce zekâ heba olmaktadır. Gençliğin yılları, israf olunmaktadır ve bu durum bir fecaattir. Her gün nice emekler, fetanet, zekâ ve sıhhat ziyan olmaktadır.

Hisar, eğitim ve gençlik bağlamında da iki tür zekâdan söz eder. Hisar'a göre okulda çocuklara gerekli olan zekâ, çoğu kez mevcut bulunan, "ahz ve kabul edici bir zekâdır". İnsana günlük hayatta gerekli olan zekâ ise girişimci ve yaratıcı bir zekâdır. Bundan ötürü öğrencilere okullarda, girişimci ve yaratıcı zekâ aşılmalı; çocuk zekâsı bu açıdan beslenmelidir. Aksi durumda okulda başarılı olan çocuk, hayatta üretici ve yaratıcı (ibdakâr) zekâlardan olamayıp asi kalabilecektir.

Roman ve öyküde şiiriye dikkat çeken Hisar, eğitim bahsinde "ruh" kavramını öne çıkarır. "Bir meyveyi kemâle erdiren tek bir mevsim değil, dört mevsimdir." diyen Hisar, kapsamlı bir eğitim sürecinde, "zorluklar ve zıtlıkların" da gelişime katkısı olduğunu belirtir. Hisar'a göre idealsiz eğitim (mefkuresiz maarif) olmaz. Bir eğitimcinin görevi de gençlerin ruhunu olgunlaştırıp şekillendirmektir.

Hisar'a göre örgün eğitim (tedrisat-ı taliye), mantıkla zekânın birliği için bir gereksinimdir, bir harstur. Eğitim, [salt] amelî zanaatların öğretilmesi demek değildir. Okullar, zihnin tekâmül etmesine özgü yerler olmalıdır; çırak yetiştirilen mekânlar olmamalıdır. Öğretmen de kafalara bilgi dolduran kişi demek değildir. Öğretmenler, gençlerin ruhunu kurtarmalı; genç ruhları hırpalamadan, bozmadan daha iyi yapıp yükseltmelidir. Bir sanatkâr gibi öğrencilerde bir ruh uyandırmalıdır. Mevcut ve tümünden yetersiz olan okullar ise gençleri [sadece] bilgi silahıyla donatıp hayata atmakta; fakat ruhları sağlamlaştırmamaktadır. Akıl yürütme gücüne (muhakemeye) isabet, kalbe asalet yüklememektedir. Nesiller, ağır bedeller ödeyerek ruh eğitimlerini (terbiyelerini) kendileri yapmaktadır. Okullar aracılığı ile bu eğitim yapılmamaktadır. Bu hususta aydınların ve öğretmenlerin (münevverlerin) görevi de yolu kısaltmak, beyhude emeklere, ziyan ettirici zahmetlere mâni olmaktır. Tecrübeyi sunup kalbi açmak, boş ve kalpsiz ilmi kovmaktır.

Eğitim süreçlerinin sonunda Fransa'dan dönenlere, bir zamanlar "Frankofil", İngiltere'den dönenlere "Angloman", Rusya'dan dönenlere de "Slavofil" denildiğini hatırlatan Hisar, aydın sınıfı ile hükümeti eleştirir. Millîlikten uzak (kozmpolit) bir eğitim (terbiye) veren Bakanlığı hilekârlıkla suçlayan Abdülhak Şinasi'ye göre ilerleme de hemen her sahada uzmanlaşma, branşlaşma ve bunlarla gelen zorluklarla olmaktadır.

Yazılarında genel manada Doğu ve Osmanlı kritiği de yapmış olan Hisar'a göre memlekette eğitim-öğretim faaliyetleri sonuçta yetersizdir. Millî kültürün eksikliğinden kaynaklanan (harsın fikdanından) düşünceler, Batı'ya nispetle senelerle geridedir. Öte yandan saf-dil olan Şark insanı, genellikle karşısındakilerde mevcut olan bir Hristiyanlık taassubunun kurbanı olmaktadır. (Hisar, 2008, 60-69, 78-81, 106, 114, 124, 188, 238, 244, 245, 270)

Sonuç

Cumhuriyet dönemi yazarlarından Abdülhak Şinasi Hisar'ın Mütareke devrinde (1918-1922) kaleme aldığı inceleme yazıları, "estetik eleştiri" ve "sanatçı eleştirisi" türüne örnek gösterilebilecek metinlerden oluşmaktadır. Titiz ve mükemmeliyetçi Hisar'ın bu çalışmada ele alınan yazılarındaki üslubu,

anı/denemelerinde ve romanlarında olduğu gibi yer yer mizahi ve nahiftir. Dil işçiliğine önem veren Hisar, bu dönemde kaleme aldığı yazılarında, yerli ve yabancı bazı edebî metinleri incelemiştir.

Bilimsel verilerin yanı sıra edebî beğenilerimizin itibarî ve değişken olduğunu söyleyen Hisar'a göre eleştirel kanaatlerimiz de zamanla değişebilir. Dünyanın güzelliklerini, başlı başına bir estetik değer olarak niteleyen Hisar'a göre insan hep daha yükseğini, daha büyük estetik lezzetleri arar. Hisar, genel olarak sanat için sanat görüşünü savunmuş olmakla birlikte "sanatçı için sanat" ve "sanat için sanatçı" ilkelerini de bu yazılarında dile getirmiştir.

Popüler edebiyata karşı olduğu gibi sanatçıların eserlerinin seviyesini düşürmesine de karşı çıkan Hisar, metin merkezli eleştirel okumalarında, genel olarak ilkin tashihçi bir üslupla tür konusunu ele almıştır. Metinlerdeki yazım ve anlatım tekniklerini karşılaştırmıştır. İncelediği eserlerdeki güçlü ve zayıf noktaları gözler önüne sermiş; tahkiyeli eserlerdeki sonları da ayrıca değerlendirmiştir. Edebî eserlerdeki başlıca meziyet veya kusurları tespit edip eserlerdeki gereksiz ve katlanılmaz ayrıntılara, karakter-tip ayrımlarının belirginleştirilmemesine dikkat çekmiştir.

Hisar'a göre bir edebî eserin tamamı güçlü olmalıdır. Varsa metnin zayıf yerleri tahkim edilmelidir. Komiğe yaklaşan aşırı romantikliği eleştiren Hisar, edebî eserin okurdaki etkisini devam ettirecek sonlara da dikkat çekip bu niteliklerdeki eserleri, daha başarılı bulmuştur. Metinleri, dil ve üslup açısından inceleyen Hisar, cümle yapılarının yanı sıra yer yer eserlerdeki tamlamalara dikkat çekmiştir.

Hisar, yazar merkezli eleştirel okumalarında psiko-biyografik yaklaşımla yazarların çocuklukları, eğitim süreçleri ve kişilikleri üzerinde durup bu sayılanların yazarların sanatlarına etkisi hakkında tespitlerde bulunmuştur. Ele aldığı yazarların farklı sanat disiplinleri ile olan ilişkilerine ışık tutan Hisar, yazarların eserlerindeki yenilik ve orijinalliklere dikkat çekmiştir. Yapmacık olmaya karşı uyarılarda bulunan Hisar, tarihî-sosyolojik eleştirilerinde yanlış, tehlikeli ve zararlı olabilecek türden Batı hayranlığını eleştirmiştir.

Doğu'nun da medeniyet havzalarına sahip olduğunu ileri süren Hisar, okur merkezli yaklaşımıyla, edebî eleştirinin işlevinin okurun gözünü bilemek ve okuru seçici kılmak olduğunu ileri sürmüştür. Hisar'a göre okurlar, edebî metinlerden farklı manalar çıkarabilirler ve zamanla çıkarılacak manalarda değişiklikler olabilir. Okurları tavsiyeleri ile eğitmeye çalışan Hisar, büyük eser-küçük okur ayrımı da yapıp okurları klasiklere yönlendirmiş; eserlerin orijinal dillerinden de okunmasını tavsiye etmiştir.

Hisar, bazı eleştirel yazılarında, tahkiyeli metinlerdeki kişilere karşı hisler geliştirmiştir. Onun kimi öznel eleştirel tespitleri de vecizeler veya aforizmal ifadeler şeklindedir.

Hisar, ediplerin unutulmaya yüz tutmuş külliyatlarının da tekrar yayınlanmasını tavsiye etmiş; dil konusunda tasfiyecilikten yakınmış, Batıcı

pozitivist Tanzimat ve Servet-i Fünûn aydınlarını eleştirmiş; kalbe ve ruha dönmeyi tavsiye etmiştir.

Batılı yazarlardan Pierre Loti ve Claude Farrère gibi şahsiyetleri, Osmanlı'ya olan hayranlıkları dolayısıyla, övgüyle karşılayan Hisar, yazılarında Tefik Fikret, Ahmet Haşim, Yahya Kemal gibi saf şiire yönelen simbolist yerli isimlere daha fazla yer ayırmıştır. Yazar ve eleştirmenlere tavsiyelerde bulunan Hisar, anlaşılmasını bir sorun olarak görmemeyi salık vermiştir.

Hisar, tarihî-sosyolojik eleştirel yaklaşımlarında, aynı dönemin ve aynı edebî akımın mensupları arasındaki etkileşimden söz edip karşılaştırmalar yapmış; edebiyatta, şeklin/türün bir sorun olarak görülmemesini vurgulamıştır. Hisar, şekil/tür olmadan bir eserin ortaya konamayacağını da dile getirmiştir.

Hisar, yazarlara ve eleştirmenlere "zihnen dağınık olmamayı, samimiyeti, kurguda işçiliği, tahkiyeli eserlerde kişileri karakter seviyesine çıkarmayı, hayatı birebir kopya etmeyip seçici olmayı, oto-eleştiriye, bir metni yazıldığı ilk hâliyle bırakmamayı, insanlığa faydalı olmak adına kendi sağlıklarına dikkat etmeyi, metinlere serbest nazarla bakabilmeyi, eserin biricikliği ilkesini göz önünde bulundurmamayı, gerektiğinde yargılarını değiştirebilmeyi" tavsiye etmiştir.

Eleştirmenlerde sanatçı duyarlılığı arayan estet Hisar, edebî eserlerin mutlak manada anlaşılmasını, nitelikli eserlerdeki anlamların tüketilemeyeceğini ileri sürmüştür.

Hisar, milli eğitim bahsinde de milliyet ve din hudutlarında hakikatlerin araştırılmasını, öze dönüp bağlanmayı tavsiye etmiştir. Anonimleşmiş Halk edebiyatını öven Hisar, eğitim sürecinde zorluklar ve zıtlıkların da öğrencinin gelişimine katkısı olabileceğini söylemiş; ruh eğitimini, terbiyeyi ve hayata hazırlayıcı bir eğitim modelini incelemiş; uzmanlaşma ve branşlaşmanın önemini vurgulamıştır.

Kaynakça

- Garan, Bahanur. "Bir Eleştirmen: Abdülhak Şinasi Hisar", *Turkish Studies*, V. 6/4/2011(Güz), 539-562.
- Hızlan, Doğan. "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Ediplere Çok Yönlü Bakışı", *Geçmiş Zaman Edipleri*, hzl. Tahsin Yıldırım, İstanbul: Selis Kitap, 2005.
- Hisar, Abdülhak Şinasi. *Kitaplar ve Muharrirler I*, hzl. Necmettin Turinay, İstanbul: YKY, 2008.
- Hisar, Abdülhak Şinasi. *Geçmiş Zaman Edipleri*, hzl. Tahsin Yıldırım, İstanbul: Selis Kitap, 2005.
- Karabulut, Şeyma Nur. *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Deneme ve Tenkitleri Üzerine Bir İnceleme*, Ankara: TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2021.

Karaca, Nesrin Tağızade. *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Eserlerinde Geçmiş Zaman ve İstanbul*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.

Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim, 2005.

Sağiroğlu, Recep. *Edebiyat Kanonları Dışında Kalmış Bir Yazar*, Mersin: Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022.

Turinay, Necmettin, "Sunuş" ve "Hazırlayanın Önsözü", *Kitaplar ve Muharrirler I*, İstanbul: YKY, 2008.



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024

Arş. Gör. Dr. Şükrü Can BALTA

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
sukrucanbalta@gmail.com
Karaman/TÜRKİYE
ORCID

**LİRİK SÖYLEMDEN DİRENÇ
DEVŞİREN ŞAİR: ALAADDİN
SOYKAN VE ŞİİR VARLIĞI**

A POET, GATHERING RESISTANCE
OF LYRICAL RHETORIC: ALAADDİN
SOYKAN AND POSSESSION OF
POETRY

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 24.06.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 04.10.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Balta, Şükrü Can. "Lirik Söylemden Direnç Devşiren Şair: Alaaddin Soykan ve Şiir Varlığı". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 10/21 (Güz 2024), 306-325.

Balta, Şükrü Can. "A Poet, Gathering Resistance of Lyrical Rhetoric: Alaaddin Soykan and Possession of Poetry". *Hikmet-Journal of Academic Literature* 10/21 (Fall 2024), 306-325.



10.28981/hikmet.1504440

Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.



Arş. Gör. Dr. Şükrü Can BALTA

LİRİK SÖYLEMDEN DİRENÇ DEVŞİREN ŞAİR: ALAADDİN SOYKAN VE ŞİİR VARLIĞI
A POET, GATHERING RESISTANCE OF LYRICAL RHETORIC: ALAADDİN SOYKAN AND
POSSESSION OF POETRY

ÖZ

Alaaddin Soykan'ın (1943-2020), şiirle olan bağlantısı henüz çocukluk yıllarında başlamıştır. Bu etkileşim, kısa sürede hayranlık duygusuyla birlikte yaşam boyu devam edecek bir bağlılığa dönüşecektir. Nitekim şiir türü onun için bayağı görülen uğraş veya araç olmaktan öte ontolojik arayış sürecinde, şahsına rehberlik eden bir dayanak hâline gelmiştir. Özellikle 1980'li yıllardan sonra süreli yayınlarda istikrarlı bir şekilde adını duyurmayı başaran Soykan'ın, nevi şahsına münhasır bir yaşantısı ve şiirsel söylemi bulunmaktadır. Şair, Varlık, Türk Dili, Maveria ve Ay Vakti benzeri çeşitli dergilerde şiirleriyle hazır bulunmuştur. Hissedilir derecede içli bir söyleyiş tarzına sahip olan sanatçı, lirik ve coşkulu ifade tarzını sentezlemiştir. Şiirlerinde soyut ve somut öğeleri aynı anda kullanmaya gayret eden şair, her açıdan tekrara düşmekten kaçınma eğilimindedir. Geleneksel şiir varlığının yanında modern şiirin güncel yönelimlerini de dikkatli bir gözle takip etmiştir. Daima eklektik bir kaynak varlığından faydalanmış, her açıdan özgün bir dil düzeni inşası için azami çaba sarfetmiştir. Türk edebiyatı tarihi kaynaklarında adı kısmen zikredilse de Soykan'ın şahsına ve en önemlisi şiir varlığına ilişkin yeterli ve ayrıntılı bir bilimsel çalışma bulunmamaktadır. Çalışmanın temel dayanak noktası da Alaaddin Soykan şiirlerine ilişkin genel ve toparlayıcı bir metin ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Alaaddin Soykan, Şiir, Lirikizm, Diyalektik.

ABSTRACT

Alaaddin Soykan's (1943-2020) connection with poetry started in his childhood. This interaction soon turned into a lifelong attachment with a sense of admiration. In fact, the genre of poetry has become a basis that guides him in his ontological quest process, rather than being a common pursuit or tool for him. Soykan has a unique life and poetic discourse, especially after the 1980s with managing to make a name for himself steadily in periodicals. The poet has appeared with his poems in various journals such as Varlık, Türk Dili, Maveria and Ay Vakti. And with his noticeably sincere style of expression, he synthesized his lyrical and enthusiastic expression style. The poet tries to use abstract and concrete elements at the same time in his poems, and tends to avoid repetition in every aspect. In addition to the existence of traditional poetry, he also carefully follows the current trends of modern poet works. He has always benefited from an eclectic source of resources and has made maximum efforts to built a language system that is unique in every respect. Although his name is partially mentioned in the historical sources of Turkish literature, there is no adequate and detailed scientific study on Soykan's personality and most importantly, his poetry. The main point of the study is to present a general and summarizing resolute about Alaaddin Soykan's poems.

Keywords: Alaaddin Soykan, Poetry, Lyricism, Dialectical.

Giriş

Alaaddin Soykan, 1943 yılında Kırklareli'nin Pınarhisar ilçesine bağlı Kurudere köyünde dünyaya gelmiştir. Soykan, ilkokul eğitimini doğduğu köyde tamamlamıştır. Akabinde hafızlık amacıyla 1957 yılında geldiği İstanbul'da üç yıl boyunca eğitime tâbi tutulmuş, bu süreç ise 1960 yılında başarıyla sonuçlanmıştır (Dülger, 1998, 12). Köyünde ve Pınarhisar'da imamlık vazifesini sürdürürken dışarıdan bitirme usulüyle ortaokul ve diploması almaya hak kazanmıştır. Şair, 1971 yılında şiirin daha baskın gelmesinden ötürü imamlık mesleğinden ayrılarak ilkin Maliye Muhasebe Memurluğu olmak üzere ilerleyen süreçte Nüfus Tescil, Tahrirat Kâtipliği ve Kaymakamlık Yazı İşleri Müdürlüğü görevlerinde bulunmuştur (Dülger, 1998, 12). Sanatçı, 1970'li yılların başında temas kurduğu *Hareket* dergisinde 1979 yılına kadar şiir ve makale türünde metinler yayımlamayı sürdürür. 1980 yılı itibariyle ise *Mavera* dergisinde yalnızca “şiir” üzerine yoğunlaşmaya başlar. Şairin *Mavera* dergisi ile olan birlikteliği istikrarlı bir şekilde 1990 yılına kadar devam etmiştir. 1979-1990 yılları arasında söz konusu dergi haricinde *Aylık Dergi*, *Ayane* ve *Ak Doğuş* adlı süreli yayınlarda da şiir kaleme almıştır. 1992-1993 yılları arasında bir süre *Kardelen* dergisinde kendine yer bulur. Aradan geçen dört yıl sonrasında Nurettin Durman'ın çıkardığı *Düş Çınarı* dergisi sütunlarında yer almaya başlayan Soykan, adı geçen yayın organını sanatsal açıdan yaklaşık iki yıl boyunca desteklemiştir. Bu süre zarfında *Endülüs*, *Edebiyat Ortamı* ve *Dergâh* dergilerinde de şiir yayımladığı bilinmektedir. Şairlik hayatının son döneminde çoğunlukla *Ay Vakti* dergisinde şiir yayımlamayı tercih eden Alaaddin Soykan, uygun koşullar bulduğu müddetçe sanatsal faaliyetini sürdürmeye çalışmıştır. Şiir yayımlama sıklığı ve adedi bakımından *Mavera* ve *Ay Vakti* dergileri önde gelmektedir. Öte yandan Soykan, *Türk Dili*, *Çağdaş Türk Dili*, *Sesimiz*, *Soyut* ve *Somut* dergilerine de şiirleriyle katkıda bulunmuştur.

Şairin, süreli yayınlarda yer alan isimleri farklılık göstermektedir ve konu bağlamında uygulama birliğinden bahsetmek güçtür. Nitekim zikredilen örnekler arasında “Alâeddin Soykan”, “Alaaddin Soykan”, “Alâattin Soykan” ve “Alâaddin Soykan” benzeri karşılaşılan biçimsel farklılıklardan bahsetmek mümkündür. Bazı sayılarda ise kapak jenerikleri ile iç sayfalardaki ad-soyad konusundaki imla düzeni uyumsuzluğu dikkat çekmektedir. *Mavera* dergisinin Mayıs 1983 tarihli 78. sayısındaki ikilik (Alaaddin-Alâaddin), sözü edilen bulguya örnek olarak gösterilebilir. Basılı kitaplarına bakıldığında ise tek tip bir düzenin (Alâaddin Soykan) tercih edildiği görülmektedir. Soykan'ın toplamda iki adet şiir kitabı bulunmaktadır. Bu eserlerden ilki olan *Doru Özlem* 1985 yılında Akabe Yayınları tarafından basılırken diğer bir şiir kitabı olan *Vay Sevda Karam* ise 1997 yılının Ekim ayında Beyan Yayınları aracılığıyla okurun dikkatine sunulmuştur. 1989 yılında ise aralarında Alaaddin Soykan'ın da bulunduğu ve çoğunluğunu Kırklareli kökenli şairlerin meydana getirdiği *Beşpınar* isimli ortak çalışma, EÖGD Kültür ve Sanat Yayınları'ndan Edirne'de basılmıştır. Ortak Kitap tarafından yayımlanan ve aralarında Arif Ay, İsmet Özel, Erdem Bayazıt ve Mustafa Özçelik gibi şairlerin de yer aldığı *Kuşan Ey Yürek* isimli şiir seçkisine Alaaddin Soykan ve dizeleri de dâhil edilmiştir.

Soykan'ın 1981 yılında sağlık sorunları sebebiyle emekliye ayrılması, şiire olan bağlılığını sekteye uğratmamıştır. Bilakis 1988 yılında İ.B.B. tarafından düzenlenen yarışmada “Güzel İstanbul” şiiri, mansiyon ödülüne layık görülmüştür (Işık, 2004, 1620). Ömrünün sonuna kadar özellikle *Ay Vakti* dergisi aracılığıyla şiir yayımlamaya devam eden Soykan, 2020 yılında hayatını kaybetmiştir.

Bunaltı ve Coşku Arasındaki Şiirsel Devininim

Şiir, Alaaddin Soykan için kaçınılmaz bir bağlılıktan ibarettir. Soykan, bu gerçekliği ve sabiteyi henüz çocukluk evresinde kabul etmiştir. İlkokul birinci sınıfta okuma-yazma alışkanlığı kazandığı andan itibaren dizelerin haz verici işlevini keşfetmeye başlar ve içli şiir denemeleriyle ruhsal serüveninin altyapısını da inşa etmiş olur. Gençlik yıllarında İstanbul'daki hafızlık eğitimi sürecinde de gizli tutmaya çalıştığı gündeminde daima şiir tutkusu bulunmaktadır. Şair, o süreçte yalnızca edebî metinleri takip etmekle kalmamış, bizzat kaleme aldığı şiirlerini de güven duyduğu dostlarıyla paylaşmaktan geri durmamıştır (Küçüker, 2021, 28). Hafızlık eğitiminin başarıyla sona ermesiyle birlikte imamlık görevinin başlamış olması, Soykan'ın alışkanlıklarını geride bırakmasına sebebiyet vermemiştir. Göreve başlaması sonrasında aradan geçen yaklaşık on yıllık zaman zarfı, şiir tutkusunu daha da perçinlemiştir. Öyle ki Alaaddin Soykan, radikal bir kararla imamlık görevinden ayrılır. Sebebi ise tamamıyla “şiirin, kendini alıp götürüyor olmasıdır” (Dülger, 1998, 12). O, son kertede yerine getirdiği manevi açıdan sorumluluğu yüksek olan mesleğin, şiir uğraşısıyla birlikte sürdürülmemesi yönünde kanaat getirmiştir. Soykan'ın bu kararında, çeşitli açılardan tahlil edilebilecek hassas bir yaklaşım kendini göstermektedir.

Soykan'ın şiirlerle olan münasebetini perçinleyen ve okur kitlesinin artış kaydetmesini sağlayan etmenlerden biri de Yaşar Nabi Nayır'la Çağaloğlu'nda yüz yüze yaptığı görüşmedir. Yaşar Nabi Nayır ile verimli bir görüşme gerçekleştiren ve muhatabına dize taslaklarını takdim eden sanatçının şiirleri, bir süre sonra *Varlık* dergisinde yayımlanmaya başlamıştır (Küçüker, 2021, 29). Şairin ilerleyen süreçte tanışacağı Nurettin Durman ve Şeref Akbaba da Soykan şiirlerinin dönemin tanınırlık oranı yüksek süreli yayınlarında boy göstermesine etki etmiştir.

Aile fertlerinin ve yakın çevresinin gözlemleri dikkate alındığında Alaaddin Soykan'ın zaruri durumlar dışında gereksiz konuşmaktan hazzetmediği ve bu bağlamda çoğu zaman sessizliği tercih ettiği anlaşılmaktadır. Nitekim konuşma dilinin aşırıya kaçması, düşünme yetisini zayıflatmaktadır. O, maddeyi saf dışı bırakarak bilinmezliğin ve gizemin ardındaki manayı keşfetmeyi öncelikle gayretindedir. Soykan için ideal şiir, ancak bu tür bir yönelişle ve olabilecek en tenha ortamda neşredilebilir. Dizelerin yazım sürecinden önce kasvetli ve sancılı bir hâlin etkisi altına giren sanatçı, süreç noktalanana dek açığa çıkan manevi ağırlığın etkisi altında kalmaya devam eder. Vücudunda kalıcı izler bırakan nikotin girdisi haricinde özellikle sık sık tekrar eden bu ruhsal dolaşım, somut ve soyut olarak yaşlanma ve yıpranma sürecini hızlandırmış görünmektedir. Üstelik Soykan da bu

değişimin ve dönüşümün bizzat farkındadır (Küçüker, 2021, 29). Şiirlerinde, ontolojik sorgu ve metafiziksel teslimiyet arasında süregelen devingen bir vaziyet göze çarpmaktadır. Dolayısıyla Alaaddin Soykan şiirleri, her açıdan diyalektik bir yapıdadır. Varoluşsal kaygının göstergeleri öne çıkmaya başladığında, beklenmedik bir manevrayla zühd tipi söylem egemen kılınabilir. Günlük hayatına bakıldığında da kendine özgü anlam sahaları tesis etmeye çalıştığı bilinmektedir (Yıldırım, 2021, 20). Soykan'ın betimlenen bireysel evreninde, dünya meşgalesine ve metaya yer verilmemeye çalışılmıştır. O, sermaye odağındaki kısır döngüden mümkün mertebe uzaklaşma niyetindedir. Ancak bu şekilde esas dünyası ve gündemi olan şiiri ile bütünleşebilmektedir.

Hayatının özellikle ilk yarısında düşünsel ve ideolojik arayışlara koyulan şair, Marksist temelli dünya görüşüne duyduğu yakınlık sebebiyle bariz bir din ve inanç çıkmazına girmiştir. Mütemediyen zıt kutuplar arasında dolaşan sorgulama güdüsüne aşırı yüklenmesinden dolayı ruhsal açıdan buhranlı bir psikolojinin etkisi altında kalır. Öyle ki meydana gelen bu tıkanıklık nedeniyle *Bakırköy Akıl Hastalıkları Hastanesi* bünyesinde tedavi görmeye başlamıştır. 1976 yılında başlayan tedavi süreci, 1986'ya kadar farklı zamanlarda defaatle devam eder (Dülger, 1998, 13). Üstelik Soykan, bu süre zarfında zincirlenecek raddelere dahi gelmiştir. Kendini gösteren inanç çıkmazının yanında sezindiği fevkalade yalnızlık acısına geçim endişesinin de eklenmesiyle birlikte çift kutuplu bir tükenmişlik duygusu (maddi-manevi) açığa çıkar. Tüm bu tetikleyici etmenlerden dolayı sanatçı, yüksek dozda ilaç takviyesi yordamıyla intihara kalkışır. Ölümle sonuçlanmayan Soykan'ın bu davranışında da diyalektik bir çatışma hadisesinden bahsetmek mümkündür. Zira o, her şeye rağmen manevi yakarışın etki gücüne inandığı için dua okuyarak hayatına son vermeye niyet etmiştir (Dülger, 1998, 13). Deneyimlenen bu eylem, şairin hayatındaki en önemli dönemeçlerinden biri olmuştur. Şiir ve inanç ihtiyacı, onun için artık gerçek manada bir okul ve rehberdir. Öğrenilen ve tecrübe edilen çoğu husus, şiir sayesinde. Ruhsal bunalımın etkisini kırmak için başvurulan tedavi yöntemi, şiirle iştigal etmek ve bütünleşmektir. Çeldirici ve çıkmaza sürükleyici her türlü tehdide karşı sabırla ve dirayetle direnç gösterecek iki merkezî güç, manevi donanım ve şiir olmuştur. Doğal olarak Alaaddin Soykan'ın bakış açısına göre söz konusu edebî tür, bir nevi sığınak vasfıyla hareket ederek duyulan acıyı ve elemi baskılamakta, en azından denetim altına almaktadır. Şair, Hasan Hüseyin Korkmazgil'in "Acıyı bal eyledik" dizesinden mülhem bir şekilde şiiri besleyen unsurların başında acının geldiğini söyleyerek lirik söyleme karşı yakınlık duyduğunu da ilan etmiş olur (Soykan, 1998, 32). Bu çıkarım bağlamında, Soykan'ın söylemine kimi zaman yön veren açmazlardan bahsetmek gerekmektedir. "Leylak Yorum" şiirinde bulunan aşağıdaki bentte, bilinçli bir tavırla huzursuzluk çağrısı da yapılmaktadır. Çeldirici bir tutum ve belirgin vaziyetteki memnuniyetlik duygusu göze çarpmaktadır:

Cennetine cehennemler dadansın bırak

Hep alev arya

Öyle bun içre yaşa ki göğünün bile
Yıldızları tutsun varsın keder şavkısın
Bahtın angarya (*Vay Sevda Karam*, 18)

“Uğultulu Yara” adlı şiiri, dokunaklı tasvirler canlı kılmaktadır. Şiirde ağır basan esas nokta, mevcut yaralanma duygusundaki devamlılıktır. “Alev” ve “gelincik” eklentisiyle yaradaki dinamik kanama olgusu güçlendirilmektedir. “Yara” kelimesini nitelendiren “uğultulu” sıfatı ise yaşanmakta olan acının geçerlilik süresini belirsiz kılmakta ve zaman zaman rahatsız edici boyutlara eriştirebilmektedir:

Söyle uğultulu yaram böyle kabuksuz
Halin n’olacak
Ki aleve yel sokulman bundan olmalı
Bundan vurulduğu dalı gelincik hışım
Kesiyor nacak (*Vay Sevda Karam*, 32)

Konu bağlamındaki son örnek alıntı, “Yalnızlığa Yalvarı” adlı şiirde yer almaktadır. Açık biçimde buhranlı seslenişin hâkim olduğu bu şiirde, tek başınalığın sebebiyet verdiği yalın ve ürpertili ruh hâlimden bahsetmek mümkündür. Sadece ilk beşlikte geçen “deli dolu”, “karanlık”, “hoyrat” ve “çakaralmaz” ifadeleri, şiirin tamamını olumsuz ve huzursuz bir atmosfere sevk etmektedir. Olası her yalnız kalma durumu, birtakım arzu edilmeyen düşünceleri tetikleyebilmektedir. Üslup, görünür derecede içli bir yakarış düzeni çerçevesinde şekillenmiştir. Karanlığı çağrıştıran her etmen, itici ve kaotik gelmektedir. Yalnızlığın yanında şiirdeki yoksulluk değinisi de iç çatışma ihtimalini ve duygusal söylemi artırmaktadır:

Etme yalnızlığım etme
Deli doluluğuma büyütme geceleri
Zifiri karanlık hoyrat böyle
Getirme usuma olur olmaz
Ve çakaralmaz düşünceleri (*Vay Sevda Karam*, 43)

Alaaddin Soykan dizelerindeki araf sarmalını kıran en birincil ülkü değer, inanç meselesidir. Bu tür manevi yolculukların insan psikolojisi üzerindeki iyileştirici etkisini yadsımayan şair gerek gerçek yaşamında gerekse şiir mecrasında sezindiği çıkmazı, din ve inanç bağlılığıyla azaltma yoluna gitmiştir. Özellikle *Doru Özlem* eserinde yer alan bazı şiirleri, doğrudan bu yönelişin dışavurumu gibidir. Sözü edilen sınıflandırmada kendine yer bulan metinlerin ortak temaları arasında “inanç vurgusu”, “maneviyat ihtiyacı” ve “dine yöneliş” benzeri başlıklar gelmektedir. Örneğin “İnanç Yakamozlu Tenha Sularda” şiiri, yaratılış köklerine erişme niyetindeki öznenin, yaratıcı kudrete doğru uzanan süreçteki çeldirici engellere karşı gösterilecek dirayet senaryoları üzerine kurgulanmıştır. İlgili dizeler, özerk düzlemde

okunduğunda dahi bariz bir bağlanma güdüsü ağır basmaktadır. Şiirde, yanma eyleminden duyulan hazza ayrıca değinmek yerinde olacaktır. Kökten arınmanın muktediri ve sürgit sağlayıcısı olan ateş, metafiziksel dinamikleri de harekete geçirmektedir. Ateşin, öncelikle fiziksel olarak temas ettiği hedefini maddesel açıdan arındırdığı unutulmamalıdır. Somut düzlemde meydana gelen arınma yasasının daha ileri evresi ise tamamıyla tinsel bir süreçle ilgilidir. Bu kadim fenomene, gerekli etkileşim ölçütleri sağlandığı anda ise mevcut yakıcı ısı, ışımaya başlayarak aydınlatıcı bir işleve doğru evrilebilmektedir. Mana âlemine yükselenler için arınmanın tuhaf bir şekilde çekici gelmesinin sebebi budur. Arılık bilinci taşıyan duygusal bağlılık ilişkileri de sevecen ve ferahlatıcı buluşlara olanak tanıyabilmektedir (Bachelard, 1995, 92). Soykan'ın bağlılık yönelişini açık kılan ateş imgesi, metin boyunca sıralanan “ala keklik”, “tan”, “yalaz” ve “tutuşmak” ifadeleriyle tekrar edilmiştir. Özne, etkisinde kalacağı hiçbir anında, ilahi dairenin dışında konumlanmak istememektedir. İslami literatürdeki “zikir” bahsi de es geçilmemiştir:

Usul ateşi gönlümün kuytu ateşi
Hadi yan tutuş
Yatarken kalkarken ve otururken
Kül düştüğün yerden hani köz doğrulurken
O'nu an tutuş (*Doru Özlem*, 16)

Benzer hassasiyetleri “Tevhit Ufkunda” şiirinde görmek mümkündür. Duyulan manevi ihtiyaç, tevhit unsurlarıyla giderilmeye çalışılır. Özellikle şiirin birinci bölümünde öne çıkarılan ibadet eylemleri ile özgürlük duygusu arasındaki doğru orantı dikkat çekicidir. Din ve inanç, dilemmayı kırmak amacıyla dünya sathında tutunacak yegâne hususların başında gelmektedir. “Tevhit Ufkunda”, bir bütün halinde irdelendiğinde doğrudan fenafillah anlayışıyla uyum gösterdiği görülecektir. Soykan'a göre son kertede ilahi kudret dışında var olan çoğu varlık, anlam itibarıyla oldukça sınırlıdır. Şiirde belirgin bir masiva-mavera diyalektiği ağır basmaktadır:

Görür oldu gözlerim görür oldu daha bir
İbret bak olup
Baktıkça acıkır oldum her şeye
O'ndan gayrıya
Birden tok olup (*Doru Özlem*, 17)

Alaaddin Soykan'ın *Doru Özlem* kitabında yer alan diğer bir şiiri de “Esenlik Korosu”dur. Şiirin her bendinde sanatçı tarafından olumlama yapılmıştır. Işık imgesi, bu olumlamanın temel etmenidir. İslamiyet'in ortaya çıkış sürecinin başlangıç safhası olan Hira mağarasında inen vahiy hadisesi, şair nazarında geniş bir anlam dizgesine sahiptir. Din, yalnızca belirli dönemlerde gündeme gelen değerler bütünü anlamına gelmemektedir. Etki ve

yayılm anlamında ezeli ve sürekli bir yapıdadır. Kutlu bir hadise olarak görülen nübüvvet payesine şahitlik edenler, insanlardan çok daha fazlasıdır. Yeryüzünü ve gökyüzünü meydana getiren tabiata ilişkin her birim, bu daimî işiyan çağrının birer muhatabıdır. Mekân açısından düşünüldüğünde ve kendisiyle birlikte benzer işlevlere sahip diğer yer uzantılarıyla kıyaslandığında, gündüz dahi karanlık varlığıyla soğuk çağrışımlar yapan mağara, ancak vahiy etkisi altında kalıcı aydınlığa erişmiştir:

Dağlar bunu böyle diyor sular bunu böyle
Nurun sürececek
Doğduğun kutlu mağaradan o esinlenerek
Yarasalarına rağmen yeryüzünde olanca mağara
Dışı ve içi ilen tamamen
Işınına yönelecek (*Doru Özlem*, 46)

Son olarak *Doru Özlem*'in kapanış metinlerinden olan “Sabahları” isimli şiirde de benzer bir zihniyet söz konusudur. İslam’ın başat simge ve değerleri, ferahlık verici ve hayranlık uyandırıcı niteliktedir.

Halkbilimsel Donanım ve Yunus Emre Etkisi

“Şiir örgü mü ozan tığ
Örerim güzeli güzeli”

Alaaddin Soykan

Alaaddin Soykan’ın somutluk açısından şiirle olan tanışıklığı halk edebiyatı ekseninde gerçekleşmiştir. 1957 yılında hafızlık eğitimine henüz başladığı dönemde, arkadaşının bizzat kaleme aldığı mânilere denk gelen şair, sözü edilen edebî türü duyumsamakla kalmamış, sayfalar dolusu mâni örneklerini büyük bir hayranlıkla okumuştur. Haz duyduğu bu etkileşimle birlikte, önündeki mâni modellerinden hareketle benzer türde şiir kaleme almaya başlar. Soykan’ın Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin ve Hz. Ali adını taşıyan eserlerle olan tanışıklığı da bu zaman zarfına tekabül etmektedir (Soykan, 1998, 32). Sanatçının şiirlerine kimlik kazandıran unsurların başında halk edebiyatı temelli mükteşebat gelmektedir. Halk şiiri arayışı ve etkisi, her iki eserde de kendini göstermektedir. Örnek olarak bazı dizelerin, halk türkülerinden ilhamla oluşturulduğu görülmektedir. “Mor Bir Vakte Doğru” şiirinde zikredilen “Ki tüm kuşlar diğer yasa dursun da / Mor bir vakte doğru / An kımıldasın” (*Vay Sevda Karam*, 12) bendindeki ilk dize, yöresel bir ürün olan “Bu Dağlar Kömürdendir” adlı türküde geçen “Kuşlar yasına gider” ifadesini çağrıştırmaktadır. Pastoral şiir niteliğindeki “İçimin Dere Boylarında” metninin üçüncü bendinde, tabiatla perçinlenmiş söylem gücüne duyulan hayranlık vurgusuna yer verilmiştir. “Koca koskoca dağları / Nasıl eder bilmiyorum / Kavalına sığdırır bir çoban / İçimin dere boylarında” (*Vay Sevda Karam*, 38) sözleri, âşıklık ve ozanlık geleneği üzerinden okunabilmektedir.

Türk edebiyatında tasavvufi ve anlaşılır söylemi sentezleyen sanatçıların başında gelen Yunus Emre, taşıdığı özgün dil yapısıyla bağımsız bir ekol oluşturmuştur. Yunus Emre şiirlerinde belirgin kılınan yapı-tema farklılığındaki uyum ve kalıcılık, Türk şiirine yeni bir ivme kazandırmıştır. Var olan bu etkileşim, kısa sürede âdetâ merkezî bir kaynak haline gelir. Türkçeye ve açık ifade tarzına öncelik veren bu gelenekten modern Türk şiiri ekseninde ele alınan Alaaddin Soykan da yararlanma yoluna gitmiştir. Sanatçının şiir varlığı incelendiğinde, esinlenen bu kaynağın gizlenmediği, aksine muhtelif metinlerde açıkça beyan edildiği görülecektir. Örneğin 8’li hece ölçüsüyle ve kafiye düzeniyle yazılan “Sözcüklerin Bal Ucunda” şiirinde bariz bir Yunus Emre etkisi bulunmaktadır. Yunus’la bütünleşen ana dildeki yalınlık ilkesine, 3. dörtlükte özel olarak gönderme yapılmıştır:

Belirdikçe o nazlı im
Süt Türkçe’mden Yunus içtim
Ve nice su ırmak geçtim
Çilenin dev sal ucunda (*Vay Sevda Karam*, 51)

“Yunus” adını verdiği diğer bir şiirinde, yaşama sevinci ve iyimserlik duygusu oldukça baskındır. “Yunus” ifadesi her bentte zikredildiği için onu sadece ismen dahi anmak, “zorluğu kolay kılan şahsiyet” imgesinden dolayı metindeki olası karamsarlığa ket vurmaktadır. Her bent sonuna yerleştirilen tek hecelik “giz”, “bez”, “köz” ve “öz” ifadeleri, model aldığı sanatçıyı daha da saygın kılmaktadır. Yunus, bu yönüyle müjdeleyici ve güdüleme kaynağıdır:

Muştu tozumuş ve tozar bilge lacivert
İzi Yunus’un
Ki bu izin mor suyuna eğilmiş tarih
Yudum yudum Türkçe içer işte diyerek
Gizi Yunus’un (*Vay Sevda Karam*, 54)

Soykan, model olarak gördüğü bu kaynağa çeşitli açılardan öykünmektedir. Söz varlığı benzeşimi de buna dâhildir. Yunus Emre şiirlerine karakter kazandıran kelimelerden olan “sevi”, Soykan’ın ifade dünyasına da girmiştir. “Vardığın yerde sevisizlik servilik susmuş” (*Doru Özlem*, 67) diyen sanatçı, hemen sonraki dizesinde “aşk” kelimesini de kullanır. “Ve ben yufka sevi tandır / Pişerim güzeli güzeli” (*Vay Sevda Karam*, 17) dizeleri de erginleşme süreciyle ilişkili olduğu için tasavvuftan ve Yunus’tan izler taşımaktadır. Tanık gösterilen her iki şiir de aşk temalıdır. Bunun yanı sıra “Vakti Söz Çiçeklemek”, “Bildircin Söyleşi”, “Papatyayla Söyleşi” ve “Pir Bir Aşkla” şiirleri de bahsedilen tasnif altında incelenebilir. “Boş Konan Sazım Ağdı” da Halk şiirinin geleneksel üslubuyla uyum içindedir. Metinde, baştan sona anlaşılır bir düzen hâkim kılınmıştır. Serbest ölçüyle yazılmış olsa da içerik itibarıyla ağıt türünü andırmaktadır. “Göçtü de türkülerim yaban illere /

Sazım boş kodu” (*Vay Sevda Karam*, 15) sözleriyle gereksinim duyulan romantik yaklaşım tarzı sağlanmış olur.

İstikrarlı Bir Bağlılık: Mor Rengindeki His Katmanları

Birtakım sanat eserlerinde sistematik olarak tekrar eden ve bu yönüyle ağır basan nitelikler, sanatkâr tarafından gerçekleştirilen bilinçli bir tercihin göstergesidir. İlkın muğlak görünen anlam bütünlüğü, bahse konu olan bulgular yordamıyla daha net bir hâle evrilebilmektedir. Alaaddin Soykan şiirlerine bütünlük kazandıran hususların başında ise mor rengin sembolik varlığı gelmektedir. Soykan’ın kaleme aldığı şiirler, yapı ve tema bakımından değişkenlik gösterse de renk sembolizmi, istikrarlı bir şekilde devam etmiş ve eserlerine dâhil ettiği çoğu metinde kendine yer bulmuştur. Renkler, evrendeki her varlığı benzersiz kılmakta mahirdir. Tarihsel süreç ve kültürel kabuller, bağımsız her renk tonuna ilerleyebileceği bir yön belirlemiştir. Tonları belirginleştiren sinirsel süreçle birlikte çevreye karşı duyulacak olası cazibenin katsayısı artış kaydedecektir. “Kendi içinde anlamsız bir süs olan şey, mutlak etkileyiciliğiyle ruh üzerinde benzer bir güce sahip olan diğer sonuçların canlı bir sembolüne dönüşür” (Santayana, 2022, 71). Ana renkler sınıflandırmasında bulunmayan mor, manzum ve mensur metinlerdeki niteleme vasfına ve sembolik temsillerine nadiren denk gelinen bir renktir. Şair, bu yönüyle sıradanlığın dışına çıkarak söylem gücüne ağırlık kazandıracak bir renk benimsemiştir. Mor rengin, günlük hayatta ve sanat camiasında çeşitli çağrışımlar taşıdığı bilinmektedir. Karma bir renk olan morun simgesel yorumları, onu meydana getiren ana renklerin tonuna göre değişkenlik göstermektedir. Renk tayfinin en alt basamağında bulunan mor, insandan uzağa kaçma eğilimindedir (Sezer, 2020, 222-23). Sıklıkla olumsuz çağrışımlarıyla bilinen bu ton, aynı zamanda bir tür yara rengidir. İnsan ruhunda çarpıcı etkiler bırakabilme potansiyeline de sahiptir (Sezer, 2020, 223). Kırmızı ve mavi tonlarının yoğunluğuna bağlı olarak gitgide kararan bir renk hâline dönüşebilen mor, gün batımı tasvirlerinde de kullanılmaktadır. Muhatabını, duygu anlamında hüznü ve hatta sonluluğa doğru yönlendirebilmektedir.

Şairin, “Geçen Zaman” adındaki şiirinde, morun istenmeyen ve kötücül hasletlerine atıfta bulunulmuştur. Metin boyunca sağlanan sesleniş ve haykırışa maruz bırakılan zaman, geleneksel şiirde yakınılan felek hükmündedir. Yapı ve içerik bütünlüğüyle klasik bir koşma özellikleri taşıyan bu şiirde, olumsuz beklentilerin karşısına olumlu temenniler yerleştirilmiştir. Hükmedici vasfıyla muktedir yönü ağır basan zamanın kısıcılıktan uzak olması istenmektedir. Zira hâlihazırda hüznün saldırgan yönü ağır basarken açığa çıkan mor renk, hissedilir derecede tehditkârdır:

Yangın yığarak sesine

Kuş kuş şakı öylesine

Ve hüznün mor pençesine

Verme beni geçen zaman (*Vay Sevda Karam*, 59)

Fiziksel ve ruhsal anlamda sönmüş ve kederli bir duruşun göstergesi olan mor, bu sebeple Çin inanisına göre yas renklerinden biridir (Kandinsky, 2010, 68). Melankolik ruh hâli de adı geçen renkle özdeşleşmektedir. Soykan'ın moru karanlığa yaklaştırdığı diğer bir şiiri de “Yalnızların Akşamları”dır. Metindeki mor göndermesi, tek başınalığı depreştirmektedir. Metnin 2. bendinde niteleme sıfatı görevinde kullanılan renk, varlığıyla kimsesizlik duygusunu diri kılmasından dolayı genel atmosferin olumsuz seyretmesine sebep olmuştur. Morun etkisi altında bıraktığı dizede, hareketsizlik, siliklik ve tükenmişlik olguları egemendir:

Kadeh diplerinde öyle

Mor bir tortu halindedir

Yalnızların akşamları (*Vay Sevda Karam*, 63)

Mor renge ilişkin tüm genel-geçer yargıların ötesinde, Alaaddin Soykan şiirlerinde bu renk, salt depresif unsurlar taşımamaktadır. Zira şiirlerinde vasat ve durağan kavramlar yerine özgünlük ve kendilik barındıran kavram bütünlüğüyle tasvir yapmayı tercih eden sanatçı, ifade seçkisindeki öğeleri de ihtiyaç dâhilinde ilk anlamlarının dışında kullanmaya çalışmıştır. Bu bağlamda mor renk sembolizminde de benzer bir tutum sergilemiş ve genel çağrışımların aksine bu rengin sağaltıcı yönünü de öne çıkarma gayretinde olmuştur. “İm” şiirinde geçen aşağıdaki dizeler, canlı bir pitoresk izlenimi taşıırken, İslami temsillerin de etkisiyle zirvedeki mor silüetin gücü ve ihtişamı da yansıtabileceği ihtimalinin altı çizilmiştir:

Ki senden habersiz olsa dağlar kırlarlar mıydı

Doruklarımı hiç kavi mor

Hıra rüzgârlı (*Doru Özlem*, 43)

Mor renge olan düşkünlüğün göstergelerinden biri de tekrara düşmemek adına bu renk temelli bitki adlarının kullanılmış olmasıdır. Adı geçen renge duyduğu bağlılığı dolaylı yoldan da ilan eden Soykan, simgesel alışkanlığını tabiattan derlediği türlerle de devam ettirmiştir. Söz gelimi bazı şiirler, “mor” kelimesini içermese de fiziksel yapısında morun muhtelif tonlarını barındıran “leylak”, “erguvan”, “menekşe” ve “karadut” isimleriyle genel düzenin sürmesi mümkün kılınmıştır. Buna ek olarak doğrudan mor renkle ilintisi bulunan özel tonlar da unutulmamıştır. “Dalından Şiir Düşürmek-I” metninde telaffuz edilen “mürdüm göz” ile “Suna İzdüşüm” şiirindeki “mürdüm yürek” tamlamaları, alternatif söylemin belirgin örneklerindedir. Alaaddin Soykan'ın aidiyet duyduğu mor rengindeki anlam çağrışımları açık kılındığı gibi örtük bir hâlde de bulunabilmektedir. Niceliksel açıdan kayda değer bir dağılımı bulunan mor temelli sembolik dilin, Alaaddin Soykan şiirindeki niteliksel varlığı tablo üzerinden gösterilebilir:

Eser	Metin	Duygu Çağrışımları	Sayfa Sayısı
<i>Doru Özlem</i>	Sabır ve İçtenlik Eğiminde	Olumlu	9-10
<i>Doru Özlem</i>	Kargadan Yanalığa Usul Çıkış	Olumlu	24
<i>Doru Özlem</i>	Hani Bileyim Dersen Bunu	Olumlu	31-32
<i>Doru Özlem</i>	Doru Özlem	Muğlak	33
<i>Doru Özlem</i>	Gelincik Üşüyor Tır Tır Zaman	Muğlak	39
<i>Doru Özlem</i>	Kumru Hüküm	Muğlak	40
<i>Doru Özlem</i>	Gürsu ve Ardı Tan Tümsek Sözler	Muğlak	44
<i>Doru Özlem</i>	Bekleyiş Üşümek	Muğlak	45
<i>Doru Özlem</i>	Çardağı Altında Şiirin	Muğlak	53
<i>Vay Sevda Karam</i>	Mor Çağrı	Muğlak	33
<i>Vay Sevda Karam</i>	Yunus	Olumlu	54
<i>Vay Sevda Karam</i>	Uzaktaki Yakın Anı	Olumsuz	71

Mor renk, sanatçının şiirleri içinde zamanı da tayin etmektedir. Gün batımı veya gün doğumunun daha çok kızılığına vurgu yapılırken Soykan, biten ve henüz başlayan zaman dilimlerini kendine has ifade kalıplarıyla tasvir eder. Şair, “Mor bir vakte doğru / An kımıldasın” (*Vay Sevda Karam*, 12) diyerek şafağın, günün en dip karartısına denk gelen aydınlıkla birlikte sökün etmesini dilemektedir. “Dallarda Akşam Serçelemesi”nin son bendinde yer

alan “leylak bir akşam” (*Vay Sevda Karam*, 68) ibaresiyle de temaşaya imkân tanıyan gün sonuna karşı duyduğu hayranlığı belirgin kılmış olur. Yine 5’likler hâlinde 1982 yılında kaleme alınmış bir yas şiiri olan “Babamın Ardından”, âdeta içli kelimelerle donatılmış bir cenaze töreniyle eş değerdir. Bu süreçte ikinci vaktini depresif kılan husus, benzer şekilde belirtilen ânın morluğudur. Bahse konu olan renge ilişkin verilecek son örnek, “Suna İzdüşüm” adlı şiirdir. Alaaddin Soykan’ın gözde rengi, adı geçen metinde ikileme olarak kullanılmıştır. Bir nevi soru-cevap ilişkisi içerisinde şiirin başında ve sonunda bulunan “Onu mor mor demek için susmam mı ne bu” ve “Susmuşluğum demek için bu mor mor onu” (*Vay Sevda Karam*, 42) dizeleriyle ortalama bir dil oyunu örneği de verilmiştir.

Asaletin Doruk Noktası: Yüceltilmiş Aşk

“Hep sevda uzar kavaklar.”

Alaaddin Soykan

Alaaddin Soykan şiirleri, genellikle belirli tematik başlıklar etrafında şekillenmiştir. Nitekim şair de bu görüşü destekler ve tercih ettiği, aşırı çeşitlilik arz etmeyen temaların bilincindedir. Ona göre kaleme aldığı şiirler, daha çok aşk, yoksulluk ve ölüm etrafında bir araya gelir (Soykan, 1998, 33). Aşk meselesine ise ayrıca değinmek gerekir. Evrensel bir bağlılık duygusu olan aşk, edebî eserin vazgeçilmeyen olgularındandır. Soykan’ın metinlerine ilk bakışta dahi karşılıklı bu duygu etkileşiminin birçok şiirde ağır bastığı görülecektir. Sanatçının aşk eksenli şiirlerini karakteristik kılan husus, duyulan etkileşimin sevda boyutunda oluşudur. Aşk/sevda temalı şiirleri de dâhil olmak üzere Soykan’ın şiir sanatı, geçici ve kısa süreli tecrübe edilen duygu yoğunluğunun ötesinde konumlanmıştır. Tematik başlık fark etmeksizin aktarılmaya çalışılan her duygu sarmalında içli bir nağme göze çarpmaktadır. Şair, acı eşiğini tüm yönleriyle ve yalınlığıyla açık etmekten sakınmaz. Bu durum da ona alabildiğine geniş bir alan sağlar. Okur, geliştirilen dil yordamıyla aşkın evrelerini ve seviyesini tayin edebilmede nadiren güçlük çeker. Örnek vermek gerekirse “Kırağılı Bir Islıkla” şiirinin ayırt edici yanlarından biri, ağdalı ifade kalıbına başvurmaksızın ve imgeyi de ihmal etmeden, en katışıksız biçimde sunulmuş olmasıdır:

Sen önde giden alevsin

Bense rüzgârım peşinde

İşimiz yangın harlatmak

Ayrı ayrı olsak dahi

Dünyanın her neresinde (*Vay Sevda Karam*, 28)

Ölçülü biçimde yazılan “Ben O Belâya Yâr Yandım” da kuvvetli bir bağlılık duygusu içermektedir. Hissedilen aşk, oldukça kesiftir. Şiirin genel kompozisyonuna bakıldığında, sezinlenen manevi etkileşim yıpratıcı olsa da şikâyet belirtisinden bahsedilemez. Aksine eyleyen, deneyimlediği her

koşuldan memnuniyet duymaktadır. Umut, sevdayı diri tutan ana etkendir ve bu sebeple şiirde teslimiyetçi bir tutum da kendini göstermektedir.

Dağ dağa kavuşmaz derler
Kavuşur insan insana
Sen belâsına kavuştun
Sevmenin olanca yürek
Kavgaların okşayan o
Kuytu ergen belâsına
Ben o belâya yâr yandım (*Vay Sevda Karam*, 23)

Alaaddin Soykan, “Aşk İlen” adlı şiirinde de yaşama sevincini ve iyimserliğini korumuştur. Bu metinde aşk, tutkuya dönüşür. Mavi rengin hâkim olduğu “Aşk İlen”de sevgili, ferahlık uyandıran geniş coğrafi alanları temsil etmektedir. Yer ve gök, tüm birimleriyle o kutsal varlık için diri birer çağrışım görevindedir. Sevgili, tabiattan mülhem çeşitli benzetme unsurlarıyla ilişkilendirilir ve âşğının seslenişine muhatap kılınır. Şiirin tamamında aşkı mümkün kılan her başlık övgüye mazhar olmuştur. Dizelerdeki günlük konuşma dili ve yöresel söylem de dikkat çekicidir:

Yollarına pınar pınar
Çeşme çeşme durduğum benim
Billurum
Aha serinliğimi uzattım işte -ne yalan
Aşk ilen
Seni şırıldıyorum (*Vay Sevda Karam*, 34)

Sevdaya evrilen aşk, aynı zamanda bir olgunluk göstergesidir. Sanatçıya göre söz konusu süreç, nörolojik, fizyolojik ve duygusal bir imtihandır. O sürece tabi tutulanların çeşitli yönden değişim ve dönüşüm yaşaması kaçınılmazdır. Gönül bünyesinde taşınmaya gayret edilen bu yükün elbette somut ve soyut izleri de olacaktır. “Sen saçıma aklar yığan / Vay sevda karam” (*Vay Sevda Karam*, 23) dizeleri, genel kanıyı kedere yaklaştırıyor gibi görünse de aşk uğruna çekilen acının, depresyon duyguyu besleyici bir yanı vardır. Aynı şiirde, muhataptan, aşğa yönlendirilen nazın daha da şiddetli hâle getirilmesi istenmektedir. Sevdanın en kuytu dehlizlerine erişmek, Soykan için seçkin bir gönül şölenidir. Kekremsi ve yavan ilişki türleri göz önünde bulundurulduğunda, safiyane duygularla donatılmış bu bağlılığın neferleri, saygıdeğer kimselerdir. “Yâr yoluna düşmüşlere / Kumru boyunlu bir selâm” (*Doru Özlem*, 9) diyen şair, benzer yazgının peşinde olanlara intizar etmektedir. Soykan’ın aşk bahsinde klasik ve geleneksel şiirden de etkilendiği görülmektedir. *Doru Özlem* eserinde bulunan “Leylâ Leylâ” ile “Gürsu ve Ardi Tan Tümsek Sözler” metinlerinin haricinde, *Vay Sevda Karam*’daki “İçimin Dere Boylarında” isimli şiirlerde, klasikleşmiş bir aşk hikâyesi olan “Leyla ile

Mecnun” anlatısından istifade edilmiştir. Keza muhtelif metinlerde Divan şiirinin bilindik değinilerinin başında gelen yârin saçıyla ilişkili ifade kalıplarının benzerlerine de rastlanmaktadır. “Karanlıkların Ucuna Horoz Zerketmek” şiirinin son bendindeki “(Yârin) kıyısında bekleyişin özlem içinde” (*Vay Sevda Karam*, 34) dizesi de kapı eşiği mazmununu andırmaktadır. Verilen örnekler dışında, “Gelincik Hışımıyla”, “Sevgi Bağında”, “Kuş Sesi Dermek”, “Bekleyiş Üşüme”, “Demem O Ki”, “Güzelleme”, “Bir Kuşluğu Büyüyorum”, “De Var Bana”, “Sevda”, “Mektup”, “Mor Kâkül Dağlar” ve “Kumral Vakitler” adlı şiirler de aşk-sevda-bağlılık ekseninde yazılmıştır. Soykan’ın kadının toplumsal hayattaki kadim konumunu izah etmeye çalıştığı “Evrensel Değini”, kadına dair sıralanan bariz bir övgü metnidir. Adından da anlaşılacağı üzere söz konusu mesele belirli bir kültüre yahut coğrafyaya indirgenmemiş, evrensel düzlemde tartışılmıştır. Soykan’a göre kadının varlığı, esenlik ve müjde habercisidir.

Dil, Üslup ve Diğer Yapısal Öğeler

Anadildeki söz varlığını kullanma yöntemi, sanatçıya göre değişkenlik göstermektedir. Şerif Aktaş’a göre dilin imkânları, zamana bağlı olarak daralabilir veya genişleyebilir. Aynı zamanda sanatçının mizacı, kültürü, ruh hâli, niyeti, alıcı konumundaki insan ve insanlarla olan ilişkisi, onun dil üzerine yapacağı seçimi etkileyecektir (Aktaş, 1986, 39). Alaaddin Soykan, dilin imkânlarından mümkün olduğunca yararlanarak sıradanlığın ötesinde karakteristik bir yapı meydana getirme eğilimindedir. Edebî bir tür olarak şiir de göndericinin farklılaşma isteğine karşılık verebilecek niteliktedir. Bu niyetle şair, okur ya da dinleyici üzerinde etki bırakmak için dilde alışılanın dışına çıkmak suretiyle kelimeleri yeniden yorumlayarak, farklı çağrışımlara sevk edecek yeni imgeler ve duygular meydana getirmektedir (Aksan, 1979, 74). Sanatçı, “Dua” şiirinde “Yalın laf kıl beni Rabbim” (*Doru Özlem*, 23) sözüyle alt metinde Yunus Emre’yle bağlantı kurarken, duru, açık ve yalın söylemi şiar edinme gayretinde olduğunu da ilan eder. Bununla birlikte sahip olduğu şiir dili, şahsi kanaatine göre yeterince yalın ve anlaşılırdır. Fakat bu hususta birtakım ince ayırımı ve ayırımının da farkındadır. Soykan, Akif Reha’dan alıntılıyıp nispeten vuzuhu iphama yaklaştırdığını kabul ederek aleni açıklığı gölgeleme niyeti taşıdığını beyan eder (Soykan, 1998, 33). Yunus Emre, sanatçının modelleme yaptığı bir kaynak olduğu için ona paralel bir dil düzeni inşa etmeye çalışır. Gerçekten de hatırı sayılır orandaki şiiri, anlam açısından zihni yormayan metinlerdir. Bu minvalde 1975 yılında *Türk Dili* dergisinde yayımlanan “Seni Anlatacağım” adlı şiiri tanık göstermek yerinde olacaktır. Adı geçen şiirdeki hâkim dil, ortalama bir okurun metin hakkında yorum yapabilmesine fırsat tanımaktadır:

Gece

Tüm yıldızlar ağızımda

Seni anlatacağım

Karınca kararınca da olsa

Tüm yıldızlar ağzında bir ozan olarak sevdalı (*Bespınar*, 34)

Ne var ki şair, yalın bir sistem kurma niyetinde olsa da bazı metinler, taşıdığı üslup ve tercih edilen imgelerden dolayı oldukça girifttir. Bu tür şiirleri tutarlı bir yöntemle analiz etmek için sürdürülebilir bir dikkat mekanizmasına ihtiyaç duyulabilmektedir. Zira somut ve soyut unsurlar arasındaki bağıntıyı saptamak, anlamlandırma uğraşındaki en kritik eşiklerdendir. Üstelik dile getirilen kapalı şiir grubunda yer alan örnek metinlerin şifreli yapısı, ilkin isimlendirmeye başlayabilir. Örneğin, “Horoz Dizelere Birkaç Kırağılı Öneri” başlıklı şiir, denklemdaki bilinmezlik hakkında ön veri sağlamaktadır. Şiiri çevreleyen kapalı imgeler, yerinde yorum yapılmasını güçleştirmektedir:

Dalarsa varsın o billurluğun ısırganı dalasın

Gül ibiğınızı

Ki dost düşman bilsin artık kelebek günlerin

Turuncu ardında

Seğirttiğinizi (*Doru Özlem*, 30)

Şairin, yapı itibarıyla şiirlerini daha çok 5’likler hâlinde yazdığı saptanmıştır. Bunun dışında 6 dizeli bentler de önemli bir yer tutar. Aynı zamanda az da olsa 3’lü, 4’lü, 7’li ve 8’li bent örneklerine de yer vermiştir. Soykan’ın kaleme aldığı ölçülü şiirleri olduğu gibi ölçüsüz metinleri de bulunmaktadır. Ölçülü şiirler içerisinde çoğu zaman 8’liler önde gelmektedir. Tür olarak koşmaya bilhassa yer verir. Gazel ise denediği ve yayımladığı istisnai türler arasındadır. Örneğin *Vay Sevda Karam*’daki “Yeleli Gazel” şiiri, 7 beyitten oluşmaktadır. Soykan, bu şiiriyle isim-soyisim kullanımı ve kafiye düzeniyle klasik bir gazel örneği verirken, “Leylak Yorum”, “Suna Aydınlık”, “Kuşmakam”, “Karanlıkların Ucuna Horoz Zerketmek”, “Evrensel Değini”, “Salkımsöğütler Altında”, “Harlı Güzde Bahar Pişirmek”, “Uğultulu Yara” ve “Aşk İlen...” vb. şiirlerinde de gelenekten faydalanarak müstezad nazım şeklini modernleştirmiştir (Çakır, 2016, 677). Şair, Yunus Emre, Necip Fazıl ve Cahit Sıtkı gibi muteber gördüğü isimlerin adını şiirlerinde zikredip bu sanatçılara seslenirken, mevcut hitap dairesine şahsını ve ara ara okuru da dâhil etmiştir. “Sunu”, okura seslendiği şiirleri arasındadır. Hacim anlamında ortalama bir ölçüyü benimseyen sanatçının, ifade edilen yapısal düzen dışındaki metinleri de vardır. Yalnızca 3 dizeyle sınırlı tutulan “Koşar Ben De” şiiri ile Tek bir dörtlükten meydana gelen “Suskun”, “Yıldızlar” ve “Paranın Açtığı Kapı” metinleri, bu bağlamda değerlendirilebilir.

Sanatçı, dil bilgisindeki kelime gruplarından olan ikilemelerden geniş ölçüde yararlanmışır. Aynı ya da birbiriyle zıt iki sözcüğün tekrarlanmasıyla oluşturulan ikilemelerin, edebî metindeki işlevi hususunda mutabık kalınan nokta, bu kelime grubunun anlatımı güçlendirdiği ve anlamı pekiştirdiği yönündedir (Çoraklı, 2001, 53). Bu niyetle Alaaddin Soykan da daha etkili ve kalıcı bir söylem geliştirmek, aynı zamanda öne çıkarmaya gayret ettiği duygu yoğunluğunu muhatabına aksettirmek için bilindik ve bilinenin dışında ikileme örneklerine başvurmuştur. Şairin, her konu başlığında uygulamaya

çalıştığı özgünlük ilkesi, bu mesele için de geçerlidir. Ayrıca kullanılan birçok ikileme örneğinin ekstrem görüldüğünü söylemek gerekir. Soykan'ın şiirlerinde ikilemelerin bu denli baskın vaziyeti, halk edebiyatından kaynaklı bir alışkanlık olarak da yorumlanabilir. Sanatçının dikkat çeken ikilemeleri, eser özelinde şu şekilde sıralanmıştır:

Doru Özlem: “gür gür” (12), “yâr yâr” (12), “Leylâ Leylâ” (15), “doruk doruk” (16), “hû hû” (20), “püskül püskül” (21), “alaz alaz” (22), “gürül gürül” (44), “nar nar” (49), “suna suna” (52), “yiv yiv” (60), “at at” (62), “çağıl çağıl” (63), “şavk şavk” (71), “Yunus Yunus” (78)

Vay Sevda Karam: “tay tay” (24), “kıml kıml” (27), “evlek evlek” (34), “pınar pınar” (34), “çeşme çeşme” (34), “uğul uğul” (36), “hışır hışır” (38), “yıldız yıldız” (38), “mor mor” (42), “burcu burcu” (47), “yudum yudum” (54), “kuş kuş” (59), “leylim leylim” (61), “çiçek çiçek” (62), “öpücük öpücük” (65), “kır kır” (66), “su su” (67), “kana kana” (67), “dağ dağ” (68), “çisil çisil” (69), “git git” (69), “tan tan” (69)

Beşpınar: “lif lif” (33)

Soykan'ın şiirlerde sıkça yer verdiği zıtlıklara da ayrıca değinmek gerekir. Dış yüzü itibarıyla birbirine taban tabana zıt gibi görünen iki karşıt olgu, varlıklarını bir diğerine borçludur. Zira karşıtlık, aynı zamanda birer tamamlayıcıdır. Diğeri ya da öteki olmadan kendilik potasında erimek oldukça güçtür. Canlı, birey veya ögenin, varlığını farklı kılan hususiyetleri tanıması için benliğinde ya da yapısındaki niteliğin, karşısındakinde olmadığına bizzat kanaat getirmesi gerekebilir. Edebî eserlerdeki zıt ifadeler ise metin içindeki çatışma unsurunu beslerken okurun ivedi bir duygu geçişkenliği yaşamasına da etki eder. Bu şekilde karşıt değerler mütemediyen mücadele içerisindedir. Sanatçının kuşkusuz çoğu zaman ön plana almaya çalıştığı ve taraf olduğu üstün bir duygu tercihi vardır. Fakat aralarında uzlaşma yaşanan zıt olguların ve temsillerin de Soykan metinlerinde hazır bulunduğunu eklemek gerekir. Şairin istifa ettiği dikkate değer zıt birimler, aşağıdaki gibidir:

Doru Özlem: “Yer x gök” (12-14-78), “var x yok” (17), “aç x tok” (17), “yatay x dikey” (57), “irili x ufaklı” (61), “kış x yaz” (67), “gece x gündüz” (79), “hasret x vuslat” (80)

Vay Sevda Karam: “çiğ x pişmiş” (27), “kara x apak” (31), “düz x yokuş” (32), “sessiz x sesli” (41), “yatay x dikey” (44), “eğri x doğru” (47), “iç x dış” (51), “kış x yaz” (56), “yalnız x çok” (61), “başlayış x bitiş” (68)

Metinleri farklı kılan yanlardan bir diğeri de ilk ve son bendin her açıdan özdeş olmasıdır. Öyle ki şiirin uzunluğu fark etmeksizin ilk bent, herhangi bir değişikliğe uğramadan son bentte tekrar eder. *Vay Sevda Karam* eserindeki şiirlerin yarısından fazlası bu şekilde tasarlanmıştır. Keza *Doru Özlem* kitabını bir araya getiren metinler için de benzer çıkarımlar yapmak mümkündür. Şu farkla ki bazı örnekleri, ayrıca bir tasnifte ele almak gerekir. İlk ve son bentteki benzeşim büyük oranda devam etse de son bendin ilk dizesindeki başlangıç ifadeleri, kısmen de olsa değişime uğramaktadır. Örnek

olarak “Bir Papatya Dehlizinde” şiirinin ilk dizesi “Ve onda gördüğüm gözler yapıyalap idi” iken, son bendin ilk dizesi “Evet evet onda gördüğüm gözler yapıyalap idi” biçimini almıştır. Benzer şekilde “Horoz Dizelere Birkaç Kırağılı Öneri”nin ilk dizesi “Ala tan döşenmiş sesli horoz dizeler” ile başlamışken, son bentteki ilk dize, “Dedim ya ala tan döşenmiş sesli horoz dizeler” biçiminde değiştirilmiş, geriye kalan dizelerde oynama yapılmamıştır. Üçüncü uzantı örneğinde ise yine ilk ve son bent, aynıyla hazır bulunurken, her iki bendin ilk dizesi farklı bir kelimeyle başlamaktadır. “Babamın Ardından” adlı şiir, “N’olur varın kuş seslerine...” dizesiyle başlamışken, son bent “Evet varın kuş seslerine...” şeklini almıştır.

Genel ve değişmez bir üslup yerine şiirin içeriğine ve zihniyetine göre değişken bir söylem geliştiren Soykan, İstanbul Türkçesinin yanında yerel dillerden de alıntılar yapmıştır. Kullandığı kelimelerde bariz bir ağız etkisi görülmektedir. Eylem özelinde “komak”, “balkımak”, “çitmek” ve “yalbırdamak”, ilk bakışta değinilesi bulgulardandır. Geriye kalanlar ise “ahacık”, “nicesin”, “kirmen”, “cılık”, “hayın”, “değgin”, “şuncağız”, “Aha”, “nicola”, “yusyumak”, “E mi”, “N’etsem”, “köpürerekten” ve “telaş ilen” benzeri yerel ifadelerden ibarettir. Bu üslup türleri, görünürde ağdalı seyreden söylemi yumuşatsa da tercih edilen ifadeler, halk arasında ve günlük dilde dolaşımda değilse, yeni bir anlama/anlaşılama sorunsalı baş gösterebilmektedir. Özellikle Soykan şiirlerinde zikredilen “çaşıt”, “alkım”, “nefti”, “çavlan”, “yalaz”, “üzgü”, “erinç”, “ilenç”, “yiv”, “bunluk”, “utku”, “bukağı”, “kerempe”, “hurdahaş”, “tınaz”, “kuz”, “uca”, “uskur” ve “gümrah” gibi ifadelerin, çoğu yabancı kökenli olmasa da akılda kalıcılığı için, özel mesai ve inceleme gerektirmektedir. Buna rağmen Alaaddin Soykan’ın söz varlığına ve terminolojiye karşı titiz bir çalışma yürüttüğü ve sarf ettiği ifade kalıplarını seçerken özensiz davranmadığı söylenmelidir. Öte yandan incelenmeye çalışılan şiirlerin, I. ve II. Yeni hareketinden izler taşıdığını da vurgulamak gerekir. Şiir evreninde bağımsız bir manevra alanı arayışında olan Soykan’ın, benzer niyetle ortaya çıkış dönemlerinde ses getiren ve marjinallikle itham edilen iki ekolden etkilenmesi gayet doğaldır. “Leylak Yorum”da geçen “Papatyalar arasından kumru el edin / Gelincik Sağan” dizelerinde, rasyonel mantık bilinçli bir şekilde zorlanmaktadır. Yine “Karanlıkların Ucuna Horoz Zerketmek” şiirindeki “tay tay sıçrayan gülüş” benzetmesi de olası etkileşimi destekler niteliktedir. “Boş Konan Sazım Ağıdı” metninin 2. bendindeki “Yaşamaktı güzel olan dörtnal yaşamak” ibaresi de doğrudan Cemal Süreya’nın “San” şiirindeki tanınmış dizesini çağrıştırmaktadır. At temelli imgelere niceliksel açıdan ayrıcalık tanıyan Soykan, kimi zaman söz dizimsel sapmalara da alan açmıştır. En sık kullandığı yöntem ise tamlama unsurları arasındaki standart düzeni değiştirmektedir. Tamlayan ve tamlanan, hareket hâlinindedir ve birbirinin yerine getirilerek yeni bir ifade tarzı elde edilmiş olur. *Doru Özlem*’deki “sesi bülbülün” (24), “yatağında umudun” (35), “suyu hasretin” (35) ve “ufkunda zuhurun” (35) ile birlikte *Vay Sevda Karam* eserinin adına da kaynaklık eden “vay sevda karam” (35) dizeleri, uygulanan sapmanın önde gelenlerindedir. Şair, kamuoyu tarafından bilinen kelimelerle yetinmeyerek, bilindik kelimelerden yeni ifadeler de türetmiştir. “Dallarda Akşam

Serçelemesi” şiirinin adında kullandığı “serçelemek” ifadesiyle başka bir tür olan sözcüksel sapma örneğine (Kul, 2008, 375) yer vermiştir. Duygulu ve hassas metinler kaleme alan şair, kalıcı ve tesir gücü yüksek bir lirik düzen inşa ederken çeşitli ünlem ifadelerini de kullanmıştır. “Değirmen” şiirindeki “hey be” (33) ve “öf be” (33) haricinde “Mor Kâkül Dağlar”da iki kez tekrar eden “öf” ünlemleri (66), şiire coşku kattığından misal olarak gösterilebilir.

Sonuç

1980’li yıllarda farklı zihniyet kutupları arasında bir müddet bocalayan Alaaddin Soykan, zamanla kendi zaviyesiyle ruhsal bir arınma yaşamıştır. Edebî bir tür olarak şiir ise maneviyatla birlikte onun hayata ve ideal ilkelere tutunmasındaki en birincil araçtır. Kutsal bir uğraş olan şiir, hayatta ve geride kalanlar nezdinde iz bırakma sürecindeki esas unsurdur. İç dinamikler, Soykan şiirini besleyen ana öge iken, metinlerdeki soyutlaşma temayülünü azaltmak maksadıyla cemiyeti ilgilendiren toplumsal ve siyasi gelişmeler de (“Usul Koru” şiiriyle Afganistan direnişine destek vermesi gibi) bu uğraşta kendine yer bulmuştur.

Soykan, İslami literatürün başat anlatılarından olan peygamberler tarihinden de (Nuh, Davut, Musa vd.) ihtiyaç dâhilinde istifade etmiştir. Şu farkla ki İslamiyet vurgusu, sloganik, demagojik ya da konjonktürel bir anlayıştan öte herhangi bir menfaat gözetmeksizin dile getirilmiş olan, çıkarsız ve içten değinilerden ibarettir. İncelemeye tabi tutulan şiirler göz önünde bulundurulduğunda, dil düzeyinin sabit bir çizgide ilerlemediği görülmüştür. Dolayısıyla genel bir çıkarım yaparak mevcut şiirlerin salt anlaşılır bir seviyede konumlandığını söylemek kadar çoğunlukla kapalılık arz ettiği tespitinde bulunmak da tutarlı ve isabetli olmayacaktır. Benzer şekilde Soykan’ın metinleri, yapı ve tema açısından çok katmanlıdır. Hâlihazırdaki model metinlerden ve kaynak şahsiyetlerden hareketle üzerinde nadiren durulmuş yahut denenmemiş yöntemleri daima sorgulamıştır. Çeşitli yönlerden Yunus Emre, Necip Fazıl, Cahit Sıtkı, Cemal Süreya, Yahya Kemal ve önde gelen halk şairlerinden faydalandığı açıkça görülen sanatçı, buna karşın kendine has şiirsel bir söylem geliştirmiştir. Dolayısıyla onun metinleri, her açıdan eklektik bir yapıya sahiptir.

Şair, gelenekselleşmiş kültürel birikim ile modern şiir unsurlarını sentezleme eğiliminde olmuştur. Diğer bir ifadeyle klasik edebiyattan ve halk edebiyatından alıntılar yaparken, disiplini elden bırakmadan çağdaş metinleri ve şahsiyetleri de takip etme gayretinde olmuştur. Alaaddin Soykan’ın kelime seçkisine bakıldığında da benzer bir çok seslilik ve zenginlik göze çarpmaktadır. Öztürkçe kelimelerin yanında Arapça ve Farsça kökenli ifadeler hazır bulunurken, ağız varlığı ve yerel söylem, göz ardı edilmemiştir. Kullanılan sembolik dile de ayrıca değinmek gerekir. O, sıradan ve tekrara düşmüş niteleyici unsurlar yerine mor renkte olduğu gibi üzerinde yeterince mesai harcanmamış ayrıntıların peşindedir. Nitekim, şiirsel söyleme hakiki ve kalıcı karakter kazandırmanın yolu, sanatçıya göre kuytu mecralara erişebilmekle mümkündür. Dönem itibarıyla 1980 sonrası Türk şiiri aralığında ele alınması gereken sanatçı, zihniyet açısından İslami söyleme yakın olsa da

dizelerinde aşk, yalnızlık ve inanç çıkmazı benzeri farklı tematik değinilere de önemli ölçüde yer vermiştir. Bu bağlamda onu 1980 sonrası Türk şiirinde özellikli olarak tek bir tasnifte sınırlamak oldukça güçtür.

Kaynakça

- Aksan, Doğan. *Her Yönüyle Dil: Ana Çizgileriyle Dilbilim I*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1979.
- Aktaş, Şerif. *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1986.
- Bachelard, Gaston. *Ateşin Psikanalizi*. çev. Aytaç Yiğit. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1995.
- Çakır, Mumine. “1980 Sonrası Türk Şiirinde Divan Şiiri Nazım Şekillerinin Kullanımına Dair”. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 7/1 (2016), 653-684.
- Çoraklı, Şahbender. “Türkçe’nin Yaratma Gücü: İkillemeler (I)”. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 17 (2001), 53-60.
- Dülger, Arif. “Doru Özlem’de Kuytuların Usul Sesli Şairi: Alâaddin Soykan”. *Düş Çınarı* 12 (1998), 12-17.
- Dülger, Arif. “Şiir Beni Hayata Bağlıyor”-Konuşan: Alaaddin Soykan. *Düş Çınarı* 12 (1998). 32-33.
- Işık, İhsan. “Alaeddin Soykan”. *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi* 3/ 1620. Ankara: Elvan Yayınları, 2004.
- Kandinsky, Wassily. *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. ed. Şenol Erdoğan. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2010.
- Kul, Erdoğan. “Şiir Dilinde Sapmalar ve Bir Uygulama”. *New World Sciences Academy* 3/3 (2008), 373-389.
- Küçüker, Yakup. “Dostum Şair Alaaddin Soykan”. *Ay Vakti*, 21/ 190 (2021), 28-29.
- Santayana, George. *Güzellik Duyusu*. çev. Selim Baran. İstanbul: Albaraka Yayınları, 2022.
- Sezer, Ayşe. “Resim Sanatında Empresyonizmden Günümüze Mor Rengin Plastik Analizi”. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi* 8/22 (2020), 221-239.
- Soykan, Alaaddin vd. *Bespınar*. Edirne: EÖGD Kültür ve Sanat Yayınları, 1989.
- Soykan, Alaaddin vd. *Kuşan Ey Yürek*. İstanbul: Ortak Kitap, t. y.
- Soykan, Alaaddin. “Değirmen”. *Mavera* 11/123 (1987), 33.
- Soykan, Alaaddin. *Doru Özlem*. İstanbul: Akabe Yayınları, 1985.
- Soykan, Alaaddin. *Vay Sevda Karam*. İstanbul: Beyan Yayınları, 1997.
- Zorlu, Mahmut Sami. (2021.01.01). “Sevil Erdem Yıldırım ile Söyleşi”: S. E. Yıldırım, Alaaddin Soykan’ı Anlatıyor. *Ay Vakti*, 21/ 190 (2021), 20-22.



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024

Dr. Erdal AÇIKYOL

Milli Eğitim Bakanlığı
erdalyol1984@gmail.com
Bitlis/TÜRKİYE
ORCID

**MURAT YALÇIN'IN PERA MERA
İSİMLİ ÖYKÜ KİTABINDA
METİNLERARASILIK**

INTERTEXTUALITY IN MURAT
YALÇIN'S STORYBOOK NAMED *PERA
MERA*

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 15.02.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 02.07.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Açıkyol, Erdal. "Murat Yalçın'ın Pera Mera İsimli Öykü Kitabında Metinlerarasılık". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 10/21 (Güz 2024), 326-341.

Açıkyol, Erdal. "Intertextuality in Murat Yalçın's Storybook Named *Pera Mera*". *Hikmet-Journal of Academic Literature* 10/21 (Fall 2024), 326-341.



10.28981/hikmet.1437879

Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.



Dr. Erdal AÇIKYOL

MURAT YALÇIN'IN PERA MERA İSİMLİ ÖYKÜ KİTABINDA METİNLERARASILIK
INTERTEXTUALITY IN MURAT YALÇIN'S STORYBOOK NAMED PERA MERA

ÖZ

Bir metnin kendisinden önce ya da kendi döneminde yazılmış metinlerden esinlenerek onlardan aldığı parçaları kendi içinde dönüştürmesine metinlerarasılık denir. Bu kavram, her ne kadar eski edebî metinlere kadar giden tarihi bir geçmişe sahip olsa da onun bir anlatım tekniği olarak ortaya çıkması yirminci yüzyıla denk gelir. Bu anlayışa göre özgün nitelikte hiçbir metin söz konusu değildir. Her edebî ürün doğal olarak başka metinlerle sıkı bir bağ içindedir. İlişki kurulan metinler sadece yazınsal daire içinde bulunan yapıtlarından oluşmaz. Çeşitli sanat dalları ve sosyal bilimler de yazarların ve şairlerin yarattıkları eserlerde kendine yer bulur. Yalnız, ödünç alınan metin parçaları asıl metinde üstlenmiş olduğu mananın dışına çıkarak farklı anlam alanları yaratır. Bunu anlamak ve yorumlamak işi okuyucuya düşer. Aktif pozisyonda olması gereken okur, metinlerarasılıktan yola çıkarak anlatı karakterlerinin tinsel dünyasını, kişilik özelliklerini ve kültürel birikimini analiz eder. Bu çalışmada metinlerarası ilişkileri öykülerinde sıklıkla kullanan sanatçılardan Murat Yalçın'ın PeraMera isimli öykü kitabı ele alınarak yazarın bu tekniği nasıl kullandığı üzerinde durulmuştur. Metinlerarasılık yöntemlerinden gönderge, alıntı ve anırtırma etrafında örülen öyküde birçok farklı disiplinden sözcüklerin ve cümlelerin varlığı dikkat çeker. Başka metinlerden alınan ayrışık unsurlar, öykülerdeki şahısların entelektüel düzeyi, mizacı ve psikolojik yapısı hakkında bilgi verir. Çalışmada gönderge, alıntı ve anırtırma yöntemlerinden yola çıkılarak metinlerarasılığın öyküde üstlendiği fonksiyonlara değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Metinlerarasılık, Gönderge, Alıntı, Anırtırma, Pera Mera.

ABSTRACT

Intertextuality, is when a text is inspired by texts written before it or in its own period and transforms the parts it takes from them within itself. Although this concept has a historical background going ancient literary its emergence as an expression technique coincides with the twentieth century. According to this understanding, there is no such thing as an original text. Every literary product is naturally in a close bond with other texts. The related texts do not only consist of Works within the literary circle. Various branches of art and social sciences also find a place in the Works created by writers and poets. However, borrowedtext pieces go beyond the meaning they have in the original textand create different meaning areas. It is up to the reader to understand and interpret this. The reader, who must be in an active position, analyzes the spiritual World, personality traits and cultural background of the narrative characters based on intertextuality. In this study, the story book Pera Mera by Murat Yalçın one of the artists who fruquently uses intertextual relations in his stories, is discussed and how the author uses this technique is emphasized. The presence of words and sentences from many different disciplines draws attention in the story, which is woven around refent, quotation and keynote, one of the textual analysis methods. Distinct elements taken from other texts provide information about the intellectual level, temperament and psychological structure of the chalas in the stories. In the study, the functions of intertextuality in the story are mentioned, based on reference, quotation and research methods.

Keywords: Intertextuality, Referent, Quote, Allusion, Pera Mera.

Giriş

Yazınsal metinlerin analiz edilmesinde kullanılan yöntemlerden biri olan metinlerarasılık, teknik bir terim olarak ilk kez 1960’lı yıllarda edebiyat eleştirmeni Julia Kristeva tarafından adlandırılarak postmodern anlatıların başat özelliği haline gelir. Kristeva’nın bu kavramı ortaya atmasında Mihail Bahtin’in söyleşimcilik teorisi etkili olmuştur. “Her söylemin içine başka kişilerin ses ve söyleminin karışması” (Kıran, 2022, 868) anlamına gelen söyleşimcilikte, her söz ötekini sözünü kendi bünyesinde barındırır. Bundan dolayı hiçbir edebi ürün özgün değildir. Nitekim Bahtin bu hususta “hiçbir saf metin yoktur ve olamaz da” (2020, 316) ifadesini kullanır. Bahtin’in bu düşüncesinden esinlenerek metinlerarasılık adını verdiği kuramı Batı eleştiri yazınına kazandıran Kristeva’ya göre ise “Yazar, metnini kendi orijinal fikirlerinden yaratmaz. Kendinden önce var olan metinlerden devşirir. Ona göre metin, metinlerin değişimiyle meydana gelir ve bu değişimin meydana geldiği alan da metinlerarasılıktır” (Allen, 2000, 35). Kristeva’nın bu açıklamasından yola çıkarak yazılan her bir edebi ürünün kendisinden önce yazılmış başka eserlerden mutlak manada izler taşıdığı sonucuna ulaşılabilir. Etkilenen eserler, insanlığın ilk yazılı ürünleri olabileceği gibi çağdaşı yapıtlar da olabilir. Zaman mefhumunun önemsizleşip arka plana itildiği metinlerarasılıkta, eserler arasında sıkı bir komşuluk ilişkisi söz konusudur.

Metinlerarasılık, teknik açıdan 1960’larda postmodern anlatılarla birlikte ortaya çıkan ve yoğun şekilde uygulanan bir yöntem olsa da uzun bir edebî geçmişe sahiptir. Yazarlar ve şairler tarihi süreç boyunca sürekli birbirinden etkilenecek hem içerik hem de biçim noktasında eserlerine bu tesiri taşımışlardır. “Metinlerarası olgu, yalnızca postmodern yazına özgü bir özellik değildir; eski metinlerde olduğu kadar (Rabelais, Montaigne) klasik ve modern metinlerde de (Lautreamont, Proust, Joyce) hep var olmuştur” (Aktulum, 2000, 11). Aradaki fark postmodern anlayışta kavramın kuramsal çerçevesinin yapılması, klasik ve modern dönemlerde ise böyle bir teorik arka planın kurulmamasıdır. Yıldız Ecevit, postmodern yazarlarla postmodern öncesi yazarların metinlerarasılığı kullanma amacının da farklı olduğunu şu sözlerle dile getirir. “Çağcıl yazar farklı bir motivasyonla el atar başkalarının metinlerine; kendisine yabancılaşan yeni gerçekliği yansıtmak yerine, metinlerin dünyasına sığınır; ikinci elden bir dünya yaratır” (2014, 153). Bu durumu çalıntı olarak ele almamak gerekir. Sanatçıların buradaki temel amacı “önceki metni yaşatma, kitlelere ulaştırma çabasıdır” (Ögeyik, 2008, 25). Unutulan ya da göz ardı edilen metinler, bu teknik sayesinde görünür hâle gelerek varlığını devam ettirir.

Farklı zamanlarda yazılan metinlerin birbirleriyle yakınlık ve karşıtlık üzerine ilişki kurarak iç içe girdiği metinlerarasılıkta hiçbir metnin orijinalliği söz konusu değildir. Az ya da çok her bir metin kendisinden önce yazılan başka metinlerin tesiri altındadır. “Edebi özgünlük, ilk edebi metin diye bir şey yoktur: Bütün edebiyat metinlerarasıdır” (Eagleton, 2011, 149). Yalnız, metnin özerkliğini sarsan bu etkilenme taklitçilik değildir. Metinlerarası yöntemi kullanan sanatçı, ilk yazılı metinden yaşadığı ana kadar gelen muazzam

kültürel üründen seçtiklerini kendi eserinin dokusuna aktarırken onu kendi içinde eritmeye ve dönüştürmeye çalışır. “Kullandığı malzemeye kendisinden nasıl bir katkıda bulunduğu” (Batur, 1995, 114) metinlerarasılığı kullanan sanatçı için en önemli sorundur. O, mazide oluşmuş ve günümüze taşınmış metinlerden farklı anlam alanları yaratarak yeni bir bağıntı inşa eder. “İster metinlerarası aktarımı doğrudan doğruya gösterebilir isterse bunu metnin satır aralarına serpererek yapsın, her halde yazar yeni bir bağlam elde etmek durumundadır” (Bulut, 2018, 11). Gerçek esere dışarıdan dâhil olan bu ayrışık unsurların ortaya çıkardığı yeni anlam sahası, metni derinleştirerek onun zengin bir ürüne dönüşmesini sağlar.

Edebî metinlerde kullanılan metinlerarası ilişkiler çeşitli işlevlere sahiptir. Özellikle roman, hikâye gibi olay çevresinde meydana gelen yazınsal ürünlerdeki karakterlerin kişilik özelliklerini ve kültürel havzasını tespit etmede metinlerarası tekniğin önemli bir fonksiyonu söz konusudur. Bu türlerde geçen şahısların “psikolojisi, saplantıları, takınağı olmuş düşünceleri yanında bilgisi, ekinsel edinci” (Aktulum, 2000, 167) metinlerarası yöntemle daha bariz biçimde görünür hale gelir. Anlatı kişilerinin düşünsel, duygusal ve ruhsal dünyasını tespit etmenin yanı sıra edebî metin yazarının yazış tarzı ve zihin dünyası hususunda da metinlerarasılığa iş düşer. Her bir yazarın başka eserlerden yaptığı alıntılar, onların “kimliğine ve üslubuna dair okuyucularına ipuçları sunar. Eserin ilham aldığı ve metinlerarası ilişkiler kurduğu yazar ve eserleri de açığa çıkarır” (Kıran, 2022, 889). Böylece yazarın okuduğu, etkilendiği sanatçıların kimler olduğu ve beslendiği eserlerin neler olduğu ortaya çıkar. Bunun yanı sıra yapıtlarda sözü geçen dönemlerin kültürel, politik ve toplumsal yaşamı da yine metinlerarasılık teorisi sayesinde görünürlük kazanır.

Postmodern yapıtların vazgeçilmez parçası haline gelen metinlerarasılık, sadece yazarlar/şairler ve edebî yapıtlar arasında gerçekleşen bir alışveriş değildir. Başta diğer sanat dalları olmak üzere birçok farklı alan, bu teknik sayesinde edebî metnin içinde kendine yer bulur. Nitekim “bir edebî metnin edebî veya edebiyat dışı metinlerle olan bütün bağları” (Aytaç, 1999, 138) şeklinde tanımlanan metinlerarasılıkta, sanatçılar entelektüel birikimlerini göstermek için sıklıkla farklı disiplinlerden istifade etme yoluna gider. Yalnız “sonsuz bir metin alanını kapsa[yan]” (Ünal, 2008, 293) bu sanatsal ve öğretici sahalarda tercih edilen kişi isimleri ve söylemler, asıl metinle uyumlu olmalıdır; aksi takdirde metnin bütünlüğüne zarar verir. Sanatçıların tercih ettiği disiplinler olarak “özyaşamöyküsü, yazınsal eleştiri; tarihsel, ruhbilimsel, bilimsel” (Aktulum, 2000, 9-10) alanlar sayılabilir. Bunların dışında müzik, resim, sinema, din, siyaset gibi sahalarda da yazarlar tarafından rağbet edilen diğer disiplinlerdir. Edebiyatın haricinde kalan tüm bu zihinsel etkinlik alanları, edebî metni çok boyutlu bir yapıya kavuşturur.

Metinlerarasılıktaki çok katmanlı yapı, klasik edebiyattaki pasif okur yerine etkin okuru ön plana çıkarır. Faal durumda olması gereken bu okur, “bir metnin eski, çağdaş ve gelecek metinlerle çatışmalı ya da uyumlu ilişkisini tespit ve yorumlama noktasında aktif bir konum elde eder[ek]” (Tunç, 2022,

65) elindeki metnin tabiatını anlamlandırmaya çalışır. Metinlerarasılık üzerine kafa yoran edebiyat teorisyenlerinden Riffaterre, özellikle okuyucunun metin karşısındaki konumu mevzusuna yoğunlaşır. Ona göre metinlerarasılık, “okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıtta başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır” (2000, 61). Metin karşısında okurun rolü üzerine odaklanan Riffaterre, metinler arası bağlantıların nerelerden kaynaklandığını ve hangi amaçla kullanıldığını tahlil etme görevinin okuyucuya ait olması sebebiyle çalışmalarını ona odaklar. Okuyucunun okunan metinde geçen metinlerarası ilişkileri kavraması için sahip olması gereken özelliklerin başında “belli bir kültür birikimi” (Belge, 2014, 58) gelir. Hem Batı hem de Doğu dünyasının belli başlı kültürel ürünlerini bilmek, böyle bir okuyucu için elzem bir durumdur. Yalnız geniş bir bilgi dağarcığına sahip olmak, metinlerarası ilişkileri çözme noktasında tek başına yeterli değildir. Bunun dışında okurun “yazınsal birikimine, belleğine, sentez yeteneğine” (Kıran, 2022, 373) de önemli ölçüde iş düşer. Bilhassa bellek, metinlerarası göndergenin tespit edilmesinde kritik bir vazife üstlenir. Güçlü bir hafızaya sahip olan okuyucu, çağrışım yoluyla metinlerarası ilişkilerin ayırıcısına daha rahat varır.

Sanatçılar, eserlerinde yazınsal bir ölçüt olarak yer verdikleri metinlerarasılığa çeşitli yöntemleri kullanarak başvurur. Kubilay Aktulum, metinlerarası yöntemleri ‘ortakbirliktelik ilişkileri’ ve ‘türev ilişkileri’ olmak üzere iki grupta ele alır. Ona göre alıntı, gönderge, gizli alıntı, anıştırma ortakbirliktelik ilişkilerine; yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm ve öykünme (pastiş) ise türev ilişkilerine dayanır (Aktulum, 2000). Bu çalışmada ele alınan *Pera Mera* isimli öykü kitabına, ortakbirliktelik ilişkilerinin alt dalları olan gönderge, alıntı ve anıştırma çerçevesinde bir yaklaşım sergilenenecektir. Her üç metinlerarası yöntemin eserde yoğun biçimde ele alınması, çalışmanın bu doğrultuda bir seyir izlemesini sağlamıştır.

1. Metinlerarası Yöntemler Işığında *Pera Mera*'yı Okumak

Türk edebiyatında 1990 sonrası öykü yayımlayan yazarlardan biri olan Murat Yalçın, öykülerinde metinlerarasılık tekniğini sıklıkla kullanır. Bilhassa ortakbirliktelik ilişkilerine dayalı yöntemlerden gönderge, alıntı ve anıştırma eserlerinde çok fazla görülür. Onun “kitaplar, kahramanlar, yazarlar etrafında kurgula[dığı] metinler” (Tosun, 2017, 276) kültürel açıdan çok fazla sayıda gönderime sahiptir. *Pera Mera* adlı öykü kitabı da bu açıdan bol malzeme barındırır. 2017’de Yunus Nadi Öykü Ödülü’nü alan bu yapıt, *Pera* dördlüsü ve *Mera* beşlisi olmak üzere toplam dokuz hikâyeden oluşur. *Pera*’daki öykülerin mekânı şehir, *Mera*’daki öykülerin mekânı ise köydür. Yalçın, bu eserinde yarattığı ikilikle aslında kendi düalist dünyasına gönderimde bulunur. Nitekim bir röportajında, “*Pera Mera* benim bölük dünyalarımın simgesi oldu” (Yalçın, 2023, 20) ifadesini kullanır. Bir yanıla kentli diğer yanıla da köylü kalabilme durumu, onda böyle bir zihinsel ayırım ortaya çıkarmıştır.

Pera Mera’nın ilk bölümünü teşkil eden *Pera* dördlüsünün tamamında gönderge ve alıntı yöntemleri kullanılmıştır. Anıştırma ise bu bölümün *Erenler* ve *Pera Dolaylarından Bir Uzun Kissa* isimlerini taşıyan iki öyküsünde yer alır.

Eserin ikinci bölümünü oluşturan Mera beşlisine bakıldığında ilk dört öyküde metinlerarası yöntemlere neredeyse hiç başvurulmadığı görülür. Yalnız beşlinin son hikâyesi konumunda bulunan *Ot Oğlani*’nda hem gönderge ve alıntı hem de anıştırma örneklerine rastlanılır. Bu çalışmada, sırasıyla gönderge, alıntı ve anıştırma yoluyla meydana gelen metinlerarası ilişkilere değinilerek öykünün inşasında metinlerarasılığın önemi gösterilmeye çalışılmıştır.

1.1. Gönderge Yoluyla Oluşturulan Metinlerarası İlişkiler

Yazınsal ürün sahiplerinin metinlerarası ilişkiler içinde en çok tercih ettikleri biçimlerden biri göndergedir. Göndergede, alıntı yapılmadan sadece “yapıt başlıklarının, yazar adlarının ya da bir roman, trajedi, şiir kişinin, tarihi bir kahramanın, kutsal kitaplardan birinin adının açıkça anılması” (Aktulum, 2000, 102) söz konusudur. Özellikle yazar ve eser isimlerinin kullanıldığı bu yöntem, asıl metnin bağlamına göre çeşitli anlamlar üstlenir. İzlekleri pekiştirmede, karakterlerin iç dünyasıyla özel yaşamını aydınlatmada ve kültürel birikiminin temel dayanaklarını yakalamada göndergenin etkisi vardır. İncelenen *Pera Mera* adlı hikâye kitabında, gönderge yoluyla oluşturulan metinlerarası görünümlerin çok yoğun biçimde kullanıldığı görülmüştür. Eserde, hem Doğu hem de Batı medeniyetinin önemli kültürel simalarına ve yapıtlarına metnin içeriğine uygun biçimde sık sık atıfta bulunulmuştur. Edebiyattan müziğe, sinemadan politikaya, sosyolojiden mimarlığa, resimden dine birçok farklı disiplin metinlerarasılık bağlamında ele alınmıştır.

Pera dörtlüsü ve Mera beşlisi olmak üzere toplam dokuz hikâyeden oluşan eserin ilk öyküsü *Erenler* ismini taşır. Bu hikâyenin başkarakteri konumundaki Nedret Anut, entelektüel donanıma sahip arkadaşlarıyla sık sık bir araya gelerek kültürel mevzular hakkında saatlerce tartışır. O, günlük yaşamının vazgeçilmez parçası hâline gelen bu sohbet ortamlarında yaptığı çarpıcı tespitlerle sosyal çevresi üzerinde kültürel açıdan üstünlük kurmaya çalışır. Tarih, sosyoloji, edebiyat, musiki, antropoloji, psikanaliz, tasavvuf, iktisat, ekoloji gibi çok geniş bir yelpazede bilgi sahibi olan Nedret Anut, “Kemal Tahir’den Dostoyevski’ye, Cemil Meriç’ten Sabri Ülgener’e, Bergman’dan Lütfi Akad’a” (Yalçın, 2017, 20) kadar birçok isme göndermede bulunarak aydın kimliğini göz önüne serer. Edebiyatta Reşat Nuri, Sabahattin Kudret Aksal, Yunus Emre, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Şeyh Galip, Mario Vargas Llosa, Kafka, Tevfik Fikret, Behçet Necatigil, Ziya Gökalp, Nurullah Ataç, Muallim Naci; müzikte Turan Engin, Cem Karaca, Iron Maiden, Eric Clapton, Münir Nurettin; sinemada Hulusi Kentmen; mimarlıkta Mimar Sinan; siyasette Prens Sabahattin, Kenan Evren ve Abdurrahman Çelebi Anut’un söz ettiği diğer önemli tarihî kişilerdir.

Nedret Anut, bunun yanı sıra çeşitli yapıt isimlerine ve kurmaca karakterlere de değinir. *Vatan Yahut Silistre*, *Aylak Adam*, *Tutunamayanlar*, *Kâtip Bartleby*, *Kiralık Konak*, *İbrahim Efendi Konağı*, *Dersaadet’te Sabah Ezanları*, *Gariplerin Kitabı*, *Ecinniler*, *Dönüşüm*, ve *Tatar Çölü* öyküde adı geçen eserlerdir. Bunlardan *Kâtip Bartleby*, onda lisede bütünlemeye kaldığı sene

çalıştığı bir şirketin yazıhanesine dair çağrışımlar uyandırır. “Her defasında bayıldığı *Kâtip Bartleby*, öyküsünü ne zaman okusa bu ofisteki günleri canlanırdı” (Yalçın, 2017, 22). *Kiralık Konak* ve *İbrahim Efendi Konağı* romanları ise Nedret Anut’a mekânın ve insanın ortak paydası durumundaki fanilik duygusunu hissettirir. “Şimdi yelllerinde yell esen eski yapılar ona bütün bir ömrün yasını tuttururdu” (Yalçın, 2017, 24). *Diriliş*’in Nehludov’u, *Budala*’nın Mişkin’i ve *Tatar Çölü*’nün Giovanni Drogo’su bu öyküde geçen anlatı karakterleri olarak dikkat çeker. Nedret Anut kendisini Nehludov ve Mişkin’e benzetirken, yakın arkadaşlarından biri olan Bay Telafi lakaplı Ahmet onu Giovanni Drogo’ya benzetir. “Benden ancak bir Nehludov çıkar, ötesi Mişkin. Vicdan azabının ta kendisiyim. (...) Bastiana Kalesi’nin kader mahkûmu Giovanni Drogo’sun sen baba. Arşiv, *Tatar Çölü*’ndeki ıssız kale. Sen kalenin yılmaz bekçisi. Bir saldırı, bir savaş beklerken geçip giden zaman onu dünyadan koparıyor ya” (Yalçın, 2017, 32-33). Nedret Anut, ruhunun bir kötülük karşısında duyduğu suçluluk hissi bakımından kendisiyle Nehludov ve Mişkin arasında benzerlik kurarken, dostlarından Ahmet ise onu genç bir teğmen olarak tayin edildiği ıssız bir yer olan Bastian Kalesi’nde uzun süre kalıp yaşamın hızlı akışını fark edemeyen Giovanni Drogo’yla özdeşleştirir. Bu benzeşimler, Nedret Anut’un ruhsal dünyasının açılımını ele veren göndergeler olması hasebiyle önem arz eder.

Pera Dolaylarından Bir Uzun Kıssa’da, ismi geçmeyen anlatıcı kahramanın eskiden Pera olarak bilinen Beyoğlu bölgesindeki gözlemlerini kültürel birikimiyle bütünleştirmesi söz konusudur. Öykünün başkarakteri konumundaki bu şahıs, edebiyat, müzik ve resim alanında birçok isme ve yapıta göndermede bulunarak sanatsal birikimini göz önüne serer. Tıflı Ahmet Çelebi, Calvino, Henri Michaux, Fikret Adil, Alberto Manguel, Sait Faik, Sevim Burak, Oktay Rıfat, A. Cimcoz, Beckett, Ferit Edgü, Ömer Hayyam, Şeyh Galip, Feyyaz Kayacan öyküde adı geçen yazar ve şairlerdir. Bu sanatçılar, başkarakterin kültürel açıdan hem Batı edebiyatından hem de eski ve yeni Türk edebiyatından beslendiğini gösterir. Öykünün odağındaki kişi, sadece yazınsal sahada değil müzik ve resim alanlarında da Batı’nın ve Doğu’nun kültür adamlarına değinerek entelektüel düzlemde farklı kaynaklarla temas hâlinde olduğunu ortaya koyar. Öyküde, müzisyen ve besteci olarak Alfred Schnittke, Leopold Stokovski, Julius Baker, Tatyos Efendi, Zarah Leander, İbrahim Yılmaz, Derya Türkan, Claude Debussy; ressam olarak da Yüksel Arslan, Aktedron, Cihat Burak, Burhan Uygur, Fikret Otyam ve Thomas Allom isimleri geçer. Sanatçı isimlerinin yanı sıra çok sayıda eser ismi de öyküde geçer. *Aylak Adam*, *Bir Çağ Yangını*, *Yanık Saraylar*, *Yangın Yerinde Orkideler*, *Aydaki Kadın*, *Zenciler Birbirine Benzemez*, *Cardonlar*, *Akabi Hikâyesi* ve *Zambaklı Padişah* gibi yerli yazarlara ait edebî eserlerin yanı sıra *Bir Kır Perisinin Öğleden Sonrasına Prelüd*, *La Paloma*, *First Movement*, *La Mer* gibi yabancı müzisyenlerin şarkı isimlerine de göndermede bulunulur. Bu atıflar, anlatıcı kahramanın zihin dünyasına ve kişisel müzik zevkine yönelik bilgi aktarımını sağlar.

Eserin üçüncü öyküsü olan *Hazzopulo Köpeği*, Fikri Fikirdeşen isimli yaşlı bir entelektüelin etrafında gelişir. Huysuzluğu ve sivri dili dolayısıyla

çevresindeki insanlarla ilişkisi problemlili olan anlatının bu başkarakteri, sadece Şevki İğrip isimli dostuyla diyalogunu devam ettirir. Bir düşünceyi dile getirirken başka bir fikre kapılması yüzünden sosyal çevresi tarafından söyledikleri pek anlaşılmayan Fikri Fikirdeşen’i bir tek yazar tanışları anlar. Öyküde isimleri geçmeyen bu yazarlar, onu “Hisar’ın Fahim Bey’ine; Edip Cansever’in, Orhan Veli’nin, Salâh Birsal’ın, Lağımlarınası yazarı Bilge Karasu’nun, Haldun Taner’in, sadece onların da değil, daha başka yazarların da ilgisini çekecek bir ulu kişiye benzetirler” (Yalçın, 2017, 57). Bu sanatçıların yanı sıra öyküye gönderge yoluyla dâhil olan diğer bir yazın adamı İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk’tir. Anılarını anlatmaya meraklı olan Fikri Fikirdeşen, bir gün aynı mekânda bulunduğu İlhan Berk’e kendi gençlik yıllarından bahsetmeye başlar fakat geçmişten bahsedilmesinden hoşlanmayan Berk, bu husustaki rahatsızlığını dile getirerek onu hezimete uğratar. Gönderge yoluyla öyküye dâhil olan sanatçılar, Fikri Fikirdeşen’in içinde bulunduğu kültürel atmosferin düzeyini göstermesi bakımından önem taşır. *Hazzopulo Köpeği*’nde edebiyatın yanı sıra farklı sanatsal ve ilmî alanlarda da bazı önemli isimler geçer. Bunlar, müzikte Madam Anahit, Tom Waits; hukukta Orhan Adli Apaydın, felsefede ise Descartes’tir. Ayrıca Cumartesi Anneleri’nin sembol ismi Berfo Ana ve bu annelerin gösterilerine tanık olan Eylem isimli köpek de öyküde yer alır. Hatta eylem bu öyküye ismini vererek merkezi bir rol üstlenir. Yapıt adı olarak ise Haldun Taner’in *Şiştane’ye Yağmur Yağıyordu* öyküsüyle *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* isimindeki sinema filmi geçer. Bu iki sanatsal ürün, çağrışım yoluyla Fikri Fikirdeşen’in zihninde canlanır:

“Tünel’den aşağı Şiştane’ye doğru kös kös yürürken vaktiyle kendine benzettiği, daha doğrusu onda kendi yaşlılığını gördüğü Udi Cemal Bey geldi gözünün önüne. Film beğenmemişti ama adına hayran kalmıştı. *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu*. Ama Kasımpaşa’ya inerken jeton düştü: Filmdeki Udi Cemal Bey’i anımsamasının nedeni aslında Haldun Taner’in *Şiştane’ye Yağmur Yağıyordu* öyküsüydü. Her zamanki kafa karışıklığıyla kitabı anımsayacağına filmi anımsamıştı” (Yalçın, 2017, 65).

Hikâye-i Ephemera adını taşıyan öyküde, jinekolog Dr. Yusuf Safi Teber’in doğumu, çocukluğu, aile çevresi ve kültürel dünyası kendi ağzından dile getirilir. Öykünün vaka zamanında emekli bir hekim olan Yusuf Safi, geçmişine odaklandığında sık sık babası Bekir Efendi’yi hatırlar. Dünyevi istekleri küçümseyen, yüzünü öte dünyaya çeviren Bekir Efendi’nin zihin dünyası üzerinde dinî eserlerin etkisi vardır. Nitekim Yusuf Safi babasının beslendiği başlıca kaynaklar hakkında şunu söyler. “Pencere önündeki rafta, Elmalılı Hoca’nın *Hak Dini Kur’an Dili* adlı yeni mealli Türkçe tefsirinin yanında Yunus’un en seçme şiirlerinin derlendiği elyazması bir defter dururdu. İlkokulu bitirdiğim sıralarda bir de Gölpinarlı’nın hazırladığı Ahmet Halit Kitapevi yayını *Yunus Emre Dîvânı* çıkmıştı” (Yalçın, 2017, 81). Özellikle dini-tasavvufi Türk edebiyatının önemli şairlerinden biri olan Yunus Emre’nin Bekir Efendi üzerinde büyük tesiri vardır. Karakter noktasında babasını Refi Cevat Ulunay’ın *Bir Başka Âlem* isimli romanındaki Hacı Gaffar Efendi’ye benzeten Yusuf Safi, bu roman kahramanı üzerinden babasını tanıdığını ifade eder. Bunun yanı sıra “Sabahattin Ali Bey’in *Kürk Mantolu Madonna*’sındaki

Raif Bey'in mizacında billurlaşan 'tesadüfe itaat' etme" (Yalçın, 2017, 77) de Bekir Efendi'nin kişiliğini ele verir. Gönderge yoluyla öyküde yer alan eserler ve yaratıcıları, onun dinî bilgi referanslarını gösterirken, kurgusal karakter pozisyonundaki anlatı bireyleri ise karakterini ele verir. Yusuf Safî'nin kültürel dünyası ise babasından farklı bir yol izler. Bu minvalde Safî tarafından Tamburi Cemil Bey, Ulvi Cemal Erkin, Ağyazar Efendi, Bekir Sıtkı, Gaziantepi Hasan Hüseyin gibi müzisyenlerle Ülkü Tamer, Wislawa Syzmborska, Aka Gündüz, Robert Louis Stevenson gibi edebiyatçılara atıf yapılır. İsmi geçen bu sanatçılardan Ulvi Cemal'in *Dondurmacı* bestesi, Ülkü Tamer'in *Yanardağın Üstündeki Kuş*, Aka Gündüz'ün *Demirel'in Hikâyeleri*, *Gazi'nin Gizli Ordusu*, *Çapkın Kız*; Stevenson'un ise *Dr. Jekyll* ve *Mr. Hyde* gönderge yönetimiyle *Hikâye-i Ephemera'da* yer alır. Yusuf Safî'nin yeraltı treniyle yaptığı bir yolculukta karşısındaki sıraya oturan iki kızın çantalarından çıkarıp okudukları kitaplardan biri Dr. Jekyll ve Mr. Hyde, diğeri ise Ali Şeriatî'nin *Hiz. İbrahim'le Buluşmak* isimli eseridir. Gençlik yıllarında okuduğu *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* hakkında, "insanın karanlık yüzünü, içimizdeki ecnebiyi bütün çirkinliği ve pespayeliğiyle kişileştirmesi tüylerimi diken diken etmişti" (Yalçın, 2017, 75) ifadesini kullanır. Öyküde siyasi kişilik olarak Yusuf Safî'de olumsuz çağrışımlar uyandıran Emevi devletinin valilerinden Haccac-ı Zalim ile İkinci Dünya Savaşı'nda Alman devletinin başında bulunan Adolf Hitler geçer. Bunların dışında Adem Yavuz, Refi Cevat Ulunay ve Selim Nüzhet isimli gazetecilerle Varlık, Vakıf ve Cumhuriyet gazetelerinin isimleri de öyküdeki diğer göndergeler olarak dikkat çeker.

Ot Oğlanı, köy ortamının zorlu yaşam koşullarında yetişen Cengiz isimli başkişinin çocukluk ve delikanlılık yıllarına ait anıları etrafında gelişir. Az konuşan, utangaç, kendisine verilen görevleri itiraz etmeden yerine getiren Cengiz'in çocukken okuduğu ve dinlediği başlıca eserler, "*Mevlid-i Nebevi* mesnevileri, Abdullah Azmi'nin *Mîraciye'si*, *Hikâye-i Deve*, *Hikâye-i Geyik*, *Hikâye-i Kesik Baş*, *Hikâye-i Güvercin* destanî manzumeleri, *Hiz. Ali Cenklere*, *Kan Kalesi* ve *Battal Gazi* hikâyeleri, *Davut ile Calut* kıssası" (Yalçın, 2017, 141) gibi dinî kitaplardır. İlerleyen yaşlarda güncel yazarların yapıtlarına yönelen Cengiz, bu kitapları okuduğu esnada çocukluk günlerinin anıları gözünde canlanır. Jack Landon'un *Ateş Yakmak* öyküsü onu köyde evin lambalarını yaktığı günlere, Refik Halit'in *Zulüm* öyküsü ise evlerindeki yaşlı ve miskin eşeğe götürür. *Falaka* öyküsüyle bazı çizgi romanlar ise ruhsal dünyasında iz bırakan travmatik bir olayı anımsamasına yol açar:

"Ahıra inen merdivenle büyük ahır kapısının ortasında, sağ ötede tavanın ana girişlerini destekleyen kalın bir direk vardı. Bu direk senin gözünde evin görmüş geçirmiş bir büyüğüydü. Babaannen babanı, amcalarını bu direğe bağlayarak cezalandırmış. Ahmet Rasim'in *Falaka* hikâyesi ile birleştirdin bu geçmiş zaman işkencelerini. Yıllar sonra okuduğun çizgi romanlarda (*Zagor*, *Kaptan Swing*, *Texas*) ne zaman kahramanın yakalanıp direğe bağlansa gözünün önüne gelen bir direkti bu" (Yalçın, 2017, 147).

Murat Yalçın, daha önce ele alınan öykülerine kıyasla *Ot Oğlanı*'nda kültür düzeyi düşük bir başkaraktere yer vermiştir. Mera beşlisinin son hikâyesini teşkil eden bu öyküde yazarın böyle bir yönelim içine girmesinin

sebebi, mekân olarak kırsal bir yerleşim birimini seçmesi etkili olmuştur. Benzer içerikli ve az sayıdaki eser isminin yer aldığı öyküde, La Fontaine, Refik Halid Karay, Aziz Nesin, Thomas Bernhard gibi birkaç yazar ismine rastlanır. Edebiyat dışı diğer alanlardan ise çok az sayıda gönderge söz konusudur. Resim sanatında Munch’a, Camille Pissaro’ya; sinema sektöründe Hülya Koçyiğit’e ve Türkan Şoray’a; film olarak da *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*’la *Hababam Sınıfı*’na atıfta bulunulmuştur. Cengiz, köy ortamının dışına çıktıktan sonra Thomas Bernhard, Munch, Camille Pissaro isimlerinden haberdar olur. Bunların dışında dini kimlikle özdeşleşmiş Hz. Ali ve oğlu Hüseyin, Cebrail, Hz. Meryem gibi isimler de öyküde yer alır. Tüm bu göndergeler, Cengiz’in kültürlenme sürecinde referans aldığı kaynakları göstermesi bakımından önem arz eder.

1.2. Alıntı Yoluyla Oluşturulan Metinlerarası İlişkiler

Ortakbirliktelik ilişkileri çerçevesinde oluşan metinlerarasılık yöntemlerinden olan alıntı, başka metne ait bir parçayı herhangi bir müdahalede bulunmadan olduğu gibi yeni metne taşımaktır. Sanatçılar tarafından en çok kullanılan metinlerarası biçim konumundaki bu teknik, “ayraçlar ve italik yazı” (Aktulum, 2000, 95) ile gösterilir. Bu iki ana göstergenin dışında tırnak işareti de aynı vazifeyi görür. Yazarlar ve şairler, kendi metinlerine dâhil ettikleri farklı metin parçalarına yeni manalar yükleyerek eserlerinin anlam alanını zenginleştirmeye çalışırlar. Bu minvalde, *Pera Mera* isimli öykü kitabına bakıldığında çok fazla sayıda alıntının kullanıldığı görülmektedir. Bilhassa şarkı ve şiir alıntıları yoğun biçimde öykülerin içine serpiştirilmiştir.

Erenler adlı öykünün odak kişisi konumundaki Nedret Anut, sık sık şarkı ve şiir sözlerinden alıntılar yapar. Bu alıntılarının bazısı onun içinde bulunduğu olumsuz psikolojik durumu yansıtır. Öykünün hemen başında geçen “Bir dert gibi akşam suların koynuna indi” (Yalçın, 2017, 13) şarkı mısrası, Anut’un kederli bir ruhsal dünyaya sahip olduğunu gösterir. Öykünün ilerleyen sayfalarında da benzer ruh halini yansıtan ibarelere rastlanır. Ara sıra takıldığı Sakallı’nın matbaasındaki kısa suskunluk anlarında Yahya Kemal Beyatlı’nın *Eski Şiirin Rüzgârıyla* isimli şiir kitabında geçen “Nedir hayât uzayan ızdırâbdan başka” (Yalçın, 2017, 23) dizesini mırıldanır. Nedret Anut, herhangi bir konu hakkındaki düşüncesini kuvvetlendirmek amacıyla da alıntıya başvurur. Çok sevdiği eşi Selime’nin ölümünden sonra bir daha evlenmeyen Anut, yeniden evlenmesi yönünde arkadaşlarının yaptığı konuşmalara Muallim Naci’den alıntı yaparak karşılık verir. “Mahabbet mushafın hatm eyledim ben/Züleyhâ sûre-i Yûsuf’ta kaldı” (Yalçın, 2017, 39-37). Bu minvalde, entelektüel birikime sahip dostlarıyla yaptığı bilgi içerikli sohbetlerde Şeyh Galip’ten ve Tevfik Fikret’ten alıntılar yapar. Böylece kültürel düzlemde arkadaşları üzerinde üstünlük kurmaya çalışır.

Pera Mera’nın ikinci öyküsü olan *Pera Dolaylarından Bir Uzun Kıssa*’da şiir alıntısına rastlanmaz. Buna karşılık şarkı, roman, deneme, tekerleme, ilahi ve dua sözlerine atıflar söz konusudur. Öykünün başkarakteri, Kürt annelerinin önünden geçerken Ahmet Kaya’yı hatırlayarak ondan bir şarkı

okur. Çağrışım yoluyla esere dâhil olan bu alıntının dışında Perihan Altındağ'ın seslendirdiği "Geçti ömrün nevbaharı, bülbül olmuş neyleyim" (Yalçın, 2017, 51) şarkısı, klasik Türk musiki geleneğini yansıtan kültürel bir unsur olarak öyküde yer alır. Öykünün tek roman alıntısı, Attila İlhan'ın *Zenciler Birbirine Benzemez* eserinden iktibas edilmiştir. Anlatıcı kahraman, yanında geçen bir adamı Attila İlhan'ın bu yapıtında tanımlanan şu cümledeki adama benzetir. "Boynunda benekli bir fular, ince bıyıklı bir apaş sigarasını fena hâlde dudaklarında unutmuş" (Yalçın, 2017, 41). Ece Ayhan'ın *Aynalı Denemeler* kitabında ressam Cihat Burak için kullandığı "mıh gibi yalnız" (Yalçın, 2017, 43) cümlesi de alıntılanan diğer bir edebî cümledir. Dua, elif ba harfleri ve Kâni Karaca'nın seslendirdiği ilahi öyküdeki dinî içerikli alıntılardır. Hikâyede ismi geçmeyen anlatıcı kahraman, Karaköy piyangocusu Uzun Ömer'in ölümü hakkında bilgi aktarırken Hafız Karaca Kâni'nin seslendirdiği "Dilin bal bal demekle ağzına tat gelmez ey ihvan/Kamu azaları Allah diyen gelsin bu meydana" (Yalçın, 2017, 53) mısralarını okur. Çağrışım dayalı olarak öyküye yansıyan bu alıntı, diğer dini iktibaslarla birlikte organik bir bütünlük oluşturur.

Hazzopulo Köpeği'nin entelektüel birikime sahip başkarakteri Fikri Fikirdeşen, ağırlıklı olarak çeşitli şiirlerden alıntılara başvurur. Onun alıntı yaptığı şairler, Muallim Naci, Mithat Cemal Kuntay ve Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Muallim Naci'nin azade mısrası konumundaki "Mudhikât-ı dehre ben ölsem de tasvirim güler" (Yalçın, 2017, 55-56) ifadesini vefat etmiş babası aklına geldiği zaman hatırlar. Çünkü bu dizeyi çok beğenen ve sürekli tekrarlayan babası, öldükten sonra adeta Muallim Naci'yi haklı çıkarırcasına bir hayalet gibi oğlu Fikri Fikirdeşen'i gölge gibi takip eder. Birçok yazarı tanıyan ve onlarla sohbet eden anlatının bu başkarakteri, tanışmak isteyip de tanışmadığı en önemli yazarın Mithat Cemal Kuntay olduğunu söyler. Kuntay'ın *On Beş Yılı Karşılarken* isimli şiirinde geçen "Bayrakları bayrak yapan üstündeki kandır. Toprak uğrunda ölen varsa vatandır" (Yalçın, 2017, 59) mısraları bu bağlamda öyküde bulunur. Ayrıca Mithat Cemal'ın tek romanı olan *Üç İstanbul*'un ezbere okuduğu Buhari'yi Yaktılar alt başlıklı bölümünden kısa bir alıntı yapar. Onun Ahmet Hamdi Tanpınar'a atıfta bulunması ise bir gece uykusunda görmüş olduğu düşünle bağlantılıdır. Mahşer, mizan, sırat köprüsü, araf, cehennem kapısı, kevser havuzu gibi metafizik kavramlarla örülü bu rüyanın tesirinde kalan Fikirdeşen, Tanpınar'dan şu mısraları mırıldar. "Harap mezarlıklarda ölülerin rüyâsı/Gelir ve tekrar doğar ölmüş sandığın aşka/Anlarsın ölüm yoktur geçen zamandan başka" (Yalçın, 2017, 68). Bunun yanı sıra Fikri Fikirdeşen'in yakın arkadaşı Şevki İğrip, Mevlana'nın kusursuz dost olmayacağı üzerine söylediği mısraları alıntılar. İğrip'in Mevlana'dan yaptığı alıntının amacı, geçimsiz bir kişi olan Fikirdeşen'in huysuzluklarını görmezden gelme isteğidir. Şiirin dışında yer alan şarkı ve türkü sözleri ise duygu durumunu göstermek amacıyla öyküde yer alır.

Hikâye-i Ephemera adını taşıyan öyküde en fazla kullanılan alıntılar şiir ve şarkı sözleridir. Anlatının odak kişisi olan Safi Teber, eski edebiyat sanatçılarından İdrisi Muhtefî'nin *İşbu Deme Erince* şiirinin ilk dördlüğüne, Yunus Emre'nin *Çıktım Erik Dalına* şiirinin tamamına ve Şeyh Galip'in *Hüsn-i*

Aşk’ındaki bir beytine atıfta bulunur. Safi Teber’in İdrîs’i Muhtefi’den yaptığı, “İşbu deme gelince/ Üç kez doğdum ânedden/Nice yavru uçurdum/Nice âşiyânedden” (Yalçın, 2017, 72) alıntısı, babasının sık sık tekrarladığı bir dörtlük olması hasebiyle öyküde yer alır. Küçük yaşlardayken babasından dinlediği ve etkisinde kaldığı için Yunus Emre şiirinden, komşusu Gülümser Hanım’a beslediği duygu durumunu belirtmek için de Şeyh Galip’ten iktibaslar yapar. Öyküde geçen şarkılar ise fon karakterlerden Gülümser Hanım’la şiddetli geçimsizlikten dolayı öldürdüğü kocasının romantik hislerini dışa vuran alıntılardır. Anlatıda, Abdülhak Şinasi Hisar’ın *Geçmiş Zaman Edipleri* isimli biyografi kitabında yazar ve gazeteci kardeşi Selim Nüzhet için söylediği bir cümle alıntısı da vardır. Safi Teber, Hisar’ın kardeşine hitaben yazdığı, “Böyle zamanlarda onda selameti sükûtta bulan vahim bir hal sezerdim” (Yalçın, 2017, 76) cümlesini babası için tekrarlar. O, kendi terbiyesi üzerine babasıyla annesinin münakaşalarında babasının suskunluğa sığınmayı tercih edişini bu alıntıyla pekiştirir. Öyküde şiir, şarkı ve biyografinin dışında gazete, ayet, dua, ilahi, kalıplaşmış söz alıntıları da söz konusudur. Bunlardan dua, ilahi, kalıplaşmış söz Teber’in babasının günlük yaşam içinde kullandığı alıntılardır. Fetih suresinin birinci ayeti olan “İnnâ fetehnâ leke fethan mübînâ” (Yalçın, 2017, 83) ise Teber’in babasına ait olan tekke levhanın altında yazılı halde bulunur. İsmet İnönü’nün stadyumun önemine dair yapmış olduğu konuşma da gazete alıntısı olarak öyküde yer alır.

Ot Oğlanı’nda kullanılan alıntılar, ele alınan diğer öykülerle karşılaştırıldığında sayıca azdır. Anlatıda kullanılan tek şiir alıntısı, çocukluğunu ve gençliğini köyde geçirmiş Cengiz’in yıllar sonra okuduğu Behçet Necatigil’in *Kibritler* şiirinde geçen “Hem kaçtı karanlıktan/hem aradı karanlığı” (Yalçın, 2017, 140) dizesidir. Bu mısra, çocukken iş gereği annesiyle gittiği ahırdaki ağır kokuyla dışardaki soğuk hava arasındaki sıkışmışlığı anımsaması yönünden iktibas edilir. Bunun yanı sıra öyküde kullanılan diğer göndermeler de şiir alıntısında olduğu gibi Cengiz’in uzak kişisel tarihini hatırlamasına yardımcı olan enstantanelerdir. Bu minvalde, geleneksel Türk tiyatro türlerinden biri olan Karagöz oyununda Karagöz’ün Hacivat’a söylediği “Seni gidi idare fitili, mum bacaklı herif seni” (Yalçın, 2017, 135) ifadesi onu, ahır merdiveninin üstünü örten muşambalı raftaki hırdavat yığınına götürür. Halk müziği sanatçılarından Özey Gönlüm’ün seslendirdiği *Zobalarında Guruda Meşe Yanıyor* türküsüyle sobanın yanışını, *Sabahın Seher Vakti* isimli türküdeki “Bir selama kail olduk onu da vermez geçer” (Yalçın, 2017, 158) mısrasıyla da dedesini hatırlar. Öyküde geçen tüm bu alıntılar, Cengiz’in çocukluk yaşamını aydınlatması bakımından önem taşır.

1.3. Anıştırma Yoluyla Oluşturulan Metinlerarası İlişkiler

Metinlerarasılık bağlamında kullanılan anlatım biçimlerinden bir diğeri anıştırma. Gönderge ve alıntıdaki doğrudan söylemin yerine anıştırmada dolaylı anlatım söz konusudur. Özel isimlerin yanı sıra “Bir metnin içinde başka bir metnin çok ayrıntılı/derin olmayan fakat bilinen yanları ile hatırlatılması” (Atik, 2023, 44) şeklinde tanımlanan anıştırmayı belirlemek zihinsel çaba isteyen bir uğraştır. Anıştırılan kişi, sözcük ya da

eserin kimliği hakkında yarım bilgi verildiği için ancak çağrışım vasıtasıyla tespit edilebilecek bu teknikte, sanatsal ve ilmî tüm metinler örtülü biçimde asıl metinde bulunabilir. Genellikle “bir iki sözcük ya da tümce” (Aktulum, 2000, 114) ile gerçekleştirilen anıştırma, iki düşünceyi birbirine yaklaştırarak çok katmanlı bir anlam ağı oluşturur. *Pera Mera*’da metinlerarasılığın bu yönteminden sık sık faydalanılmıştır. Başta edebiyat olmak üzere din, resim, müzik, sinema gibi disiplinler anıştırma yoluyla bu öykü kitabında yer alır.

Erenler’in aydın başkarakteri Nedret Anut, *Kıralık Fasit Daire* isminde düşleri öven ve basit dünyevi mutlulukları yeren bir roman yazmayı düşünür. Bu başlık, Berna Durmaz’ın *Bir Fasit Daire* adındaki öykü kitabına anıştırma olarak kullanılmıştır. Rüya-gerçek ikilemi içinde sıkışmış bir karakter olan Anut, kısır döngü anlamına gelen fasit sözcüğünü daire ile ilişkilendirerek insanların yeryüzündeki tüm yapıp etmelerinin birbirini tekrarlamaktan öteye gitmediğini anlatmaya çalışır. Öyküdeki diğer bir anıştırma ise Sabahattin Ali’nin *Sırça Köşk* isimli öykü kitabına yapılmıştır. Anlatının odağındaki Nedret Anut’un entelektüel dostlarıyla sık sık bir araya gelerek kültürel sohbetler yaptığı mekâna verdiği ad, Sabahattin Ali’nin sözü geçen eserini örtük gönderme yoluyla hatırlamadır. “‘Sırça Saray’ dediği cam mekâna geçti, avluyu da görecek şekilde oturdu” (Yalçın, 2017, 25). Esere dönük her iki anıştırma örneğinde de yapıtların kimliğinin açıkça verilmediği görülür.

Pera Dolaylarından Bir Uzun Kissa, anıştırmanın en fazla kullanıldığı öykü olarak dikkat çeker. Özellikle kişi adları üzerinden çok sayıda anıştırmaya başvurulmuştur. Sanat dünyasına ait dikkat çeken isimler, herhangi bir düzene tabi tutulmadan yarım ipuçlarıyla bu hikâyede sıralanır. “Aktedron, Hayalet, enistütülü Enis, Uzun İlhan, Muz” (Yalçın, 2017, 43) kapalı biçimde gönderimde bulunulan başlıca sanat adamlarıdır. Bu kişilerden Aktedron, Aktedron Fikret diye bilinen bohem Türk ressama, Hayalet ise Hayalet Oğuz adıyla tanınan yazar ve senarist Oğuz Halûk Alplaçin’e anıştırmadır. Enistütülü Enis’le Cumhuriyet Dönemi’nin şairlerinden ve yazarlarından biri olan Enis Batur kastedilir. Batur, yeryüzünde bugüne kadar yazılmış tüm edebî eserlerin ilk cümlelerini bir araya getirme amacıyla *İncipit Enstitüsü* isimli bir merkez kurma düşüncesinin fikir babası olduğu için anıştırma yoluyla Enistütülü Enis biçiminde metinlerarasılık düzleme taşınmıştır. Uzun İlhan’la *Kılıç Artığı Gizlenen Bir Şairin Portresi* isimli şiir kitabı bulunan ve seksen dört yaşında intihar eden İlhan Şevket Aykut’a, muz ise ressam Ömer Muz’a anıştırma olarak öyküde yer alır. Sanatçı isimlerinin anılmasıyla yapılan bu göndermeler, bir yandan ismi anılmayan anlatıcı kahramanın sanatçı kimliğini ele verirken diğer yandan onun yakınlık hissettiği sanatçıları okuyucuya gösterme işlevi taşır.

Dini sahadan ve sinema sektöründen anıştırmalar da *Pera Dolaylarından Bir Uzun Kissa* isimli öykü kitabında yer alır. Bu minvalde İslam dünyasının bilindik isimlerinden Hz. Ali ve Selman-ı Farisi’ye “Ali’nin yoldaşı, berberlerin piri Selman paklar seni” (Yalçın, 2017, 48) ifadesiyle gönderimde bulunulur. Bunun yanı sıra Hz. Muhammed’i çağrıştıran üç kelime grubu da öyküde anıştırma işlevi görür. Bunlar, “nübüvvet mağarası, nübüvvet mührü,

nübüvvet kuşları[dır]" (Yalçın, 2017, 44). Nübüvvet mağarasıyla Hz. Muhammed'e peygamberliğin geldiği Hira mağarasına, nübüvvet mührü ve kuşları ile de peygamberin iki melek tarafından göğsünün yarılması olayına hatırlatma yapılır. Ayrıca öyküde geçen Yedi Uyarlar ibaresinde Kuran-ı Kerim'de geçen mağara arkadaşlarına anıştırma söz konusudur. Sinema sanatında ise iki Yeşilçam filminin anıştırma tekniğiyle anlatıda yer aldığı görülür. Bunlardan biri olan *Parçala Behçet* filmi, "Behçet Nacar'a güven, Nacar saate inan. Behçet parçalar, Nacar toplar" (Yalçın, 2017, 45) cümleleriyle anılır. Diğerisi ise öyküde "kibar pezo" şeklinde geçen *Kibar Feyzo* filmidir. Din ve sinema alanlarında yapılan bu anışırtmalar, anlatıdaki odak kişinin genel kültürünü yansıtmaya bakımından önem arz eder.

Anıştırma yönteminin kullandığı diğer bir öykü *Ot Oğlanı*'dır. Burada kullanılan anışırtmalar şiir dizeleri şeklinde gerçekleştirilir. Anlatıcının başkarakterini fiziksel ve ruhsal açıdan tanıtmaya dönük bazı ifadeleri Cumhuriyet Dönemi şairlerinden Attila İlhan'ı ve Nurullah Genç'i çağırıştırır. Yalnız anışırtılan dizeler, ait olduğu metnin bağlamından kopararak dâhil olduğu öykü düzleminde yeni bir anlam kazanır. Örneğin, "Çöp gibi çocuktun işte" (Yalçın, 2017, 136) sözü, Attila İlhan'ın *Üçüncü Şahsın Şiiri*'nde geçen "çöp gibi bir oğlan ipince" mısrasına anıştırma işleviyle kullanıldığı halde farklı bir manaya bürünmüştür. Köy ortamında bulunmuş başkarakter, kibrit kutularındaki çöplerle ateş yaktığı için böyle bir benzetmeyle nitelenir. "Zehir soluduğunu nereden bileceksin. Sana her şey tatlı, her şey bir iksirdi. Çocuktun ya" (Yalçın, 2017, 136) ifadeleri Nurullah Genç'in *Nereden Bileceksin* isimli şiirine göndermeler taşır. Bir önceki şiir parçasında olduğu gibi burada da anlam değişimi söz konusudur. Cengiz adındaki anlatının merkezi kişisi, yaktığı sobadan çıkan duman kokusunun zararı konusundaki bilgisizliği nedeniyle anlatıcı tarafından tasvir edilir.

Sonuç

Murat Yalçın'ın öykü kitaplarından biri olan *Pera Mera*'da metinlerarasılık yöntemlerinden gönderge, alıntı ve anıştırma yaygın biçimde kullanılmıştır. Doğu ve Batı dünyasının tanınmış kültürel simaları ve yapıtları bu yöntemler sayesinde öyküde yer alır. Edebiyattan musikiye, resimden sinemaya birçok farklı disipline ait unsurlar, öykünün bağlam örgüsü içinde bir araya gelerek zengin bir anlamsal ağ oluşturur. Toplam dokuz öyküden oluşan yapıtta, metinlerarasılık yöntemi beş öykü üzerinden gelişir. Diğer dört öyküde bu tekniğe ya bir iki örnekle değinilmiş ya da hiç temas edilmemiştir. *Erenler*, *Pera Dolaylarından Bir Uzun Kısas*, *Hazzopulo Köpeği*, *Hikâye-i Ephemera* ve *Ot Oğlanı* isimlerini taşıyan öykülerde hem gönderge hem de alıntı yöntemi kullanılmıştır. Anışırtmaya ise *Erenler*, *Pera Dolaylarından Bir Uzun Kısas* ve *Ot Oğlanı*'nda başvurulmuştur. Bu yöntemlerin kullanıldığı hikâyelerdeki başkarakterler, entelektüel bireylerden oluşur. Düşünce odaklı yaşam üslubunu benimsemiş bu kişiler için yapıtlardan ve sanatçılardan bahsetmek günlük yaşamlarının vazgeçilmez bir parçası konumundadır.

Pera Mera'da metinler arası ilişki kurulan eserler, sanatçılar ve kurmaca karakterler, Murat Yalçın tarafından anlatı kişilerinin düşünce ve

duygu dünyalarını, beslendiği kültürel kaynakları, karakter ve ruh hâllerini daha iyi verebilmek için tercih edilmiştir. Başka metinlerden aldığı parçaları kendi eserinin kurgusuyla uyumlu olacak şekilde kullanan yazar, yeni anlam alanları yaratarak çoğul okumaya uygun bir yapıt ortaya koymuştur. Bu teknik vasıtasıyla sadece öyküdeki şahıs kadrosu hakkında değil; aynı zamanda Yalçın’ın üslubu ve etkilendiği kaynaklar hususunda da malumat elde edilir. Ana esere dışardan dâhil olan unsurları tespit etmede ise okuyucuya önemli görevler düşer. Çünkü metinlerarasılığı kullanan sanatçı, okurdan metne derin bir anlam katan ve onu canlı bir unsur hâline getiren metinlerarası ilişkiyi fark etmesini ve yorumlamasını bekler. Aktif pozisyonda olması gereken böyle bir okuyucunun geniş bir genel kültüre, duyarlı bir yapıya ve güçlü bir hafızaya sahip olması gerekir. Aksi takdirde onun metinlerarası münasebeti tespit etmesi zor olur.

Kaynakça

- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi, 2000.
- Allen, Graham. *Intertextuality. The New Critical Idiom*. London: Roodledge, 2000.
- Atik, Şerefnur. “Metinler Arası İlişki mi, Metinlerarasılık mı?”. *Lacivert Dergisi* 109 (2023), 43-45.
- Aytaç, Gürsel. *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınları, 1999.
- Bahtin, Mihail. *Karnaval dan Romana*. çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020.
- Batur, Enis. *E/Babil Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Belge, Murat. *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Bulut, Feyza. “Metinlerarasılık Kuramının Kavramsal Çerçevesi”. *Edebi Eleştiri Dergisi* 2/1 (2018), 1-19.
- Büyükkavas Kuran, Şeyma. “Metinlerarasılık Kuramı”. *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri*. ed. Veysel Şahin. 865-900. Ankara: Akçağ Yayınları, 2022.
- Coşkun Ögeyik, Muhlise. *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*. Ankara: Anı Yayıncılık, 2008.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Kıran, Ayşe ve Kıran Zeynel. *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2007.
- Tosun, Necip. *Günümüz Öyküsü*. İstanbul: Dedalus Yayınları, 2017.
- Tunç, Gökhan. *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri Okumaları*. İstanbul: Ötügen Yayınları, 2022.

Ünal, Hayriye. "Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine". *Hece Aylık Edebiyat Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, 138/139/140. (2008), 286-296.

Yalçın, Murat. "Murat Yalçın'la Dile Gelen Öykü". *Kayıp Kayıt Edebiyat Dergisi*. Söyleşen: İsa Koyuncu. 18, (2023), 18-20.

Yalçın, Murat. *Pera Mera*. İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2017.



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024

Fatma BAĞIRKAN

*Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Doktora Öğrencisi
fatmabagirkan@gmail.com
Kütahya/TÜRKİYE*
ORCID

**ERDEM BAYAZIT'IN "SEBEB EY"
ADLI ŞİİR KİTABINDA YER ALAN
SİNESTEZİK METAFORLAR**

**SYNESTHETIC METEPHORS IN
THE POEMS OF ERDEM
BAYAZIT'S POETRY BOOK NAMED
"SEBEB EY"**

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 16.04.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 31.07.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atf/Citation

Bağırkan, Fatma. "Erdem Bayazıt'ın "Sebeb Ey" Adlı Şiir Kitabında Yer Alan Sinestezik Metaforlar". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 10/21 (Güz 2024), 342-367.

Bağırkan, Fatma. "Synesthetic Metaphors in the Poems of Erdem Bayazıt's Poetry Book Named "Sebeb Ey"". *Hikmet-Journal of Academic Literature* 10/21 (Fall 2024), 342-367.



10.28981/hikmet.1469166



Fatma BAĞIRKAN

**ERDEM BAYAZIT'IN "SEBEB EY" ADLI ŞİİR KİTABINDA YER ALAN SİNESTEZİK
METAFORLAR**

**SYNESTHETIC METEPHORS IN THE POEMS OF ERDEM BAYAZIT'S POETRY BOOK
NAMED "SEBEB EY"**

ÖZ

Birden fazla duyunun aynı anda algılanması anlamına gelen sinestezi, bir hastalık olarak tanımlansa da hayal gücünün yardımıyla sinestezik deneyimler yaşamak mümkündür. Bu itibarla sinestezi, zengin bir algısal deneyim sunduğu için güzel sanatların da konusu ve malzemesi olmuştur. Duyuların birleşiminden dilsel olarak da yararlanılmakta ve buna 'dilsel sinestezi' denmektedir. Dilsel sinestezi, bir anlamda duyuların birleşimi ile yapılan bir metafor çeşididir. Edebiyatta çağrışımdan en çok yararlanan tür olan şiirin çözümlenmesinde, sinestezik unsurların deşifre edilmesi, şiir incelemesine farklı bir yorum getirmektedir. Bu çalışmada Erdem Bayazıt'ın ilk şiir kitabı olan "Sebeb Ey"de yer alan şiirlerdeki sinestezik metaforlar çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu metaforlarda hangi duyuların birleşiklik gösterdiği başlıklar halinde incelenmiş, sonuç bölümünde oransal olarak bir değerlendirme yapılmaya çalışılmıştır. Böylelikle Bayazıt'ın duyuşsal algılarının şiirlerine nasıl yansıdığı anlaşılmasına çalışılmıştır. Bu çalışmada sinestezik çözümlerden yararlanılarak Erdem Bayazıt'ın şiirsel duyuş ve düşünüşünü anlamak adına bir katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Erdem Bayazıt, Metafor, Sebeb Ey, Sinestezi, Şiir İncelemesi.

ABSTRACT

Although synesthesia, which means the perception of more than one sense at the same time, is defined as a disease, it is possible to experience synesthesia with the help of imagination. So, since synesthesia offers a rich perceptual experience, it has also been the subject and material of fine arts. The combination of the senses is also used linguistically and this is called 'linguistic synesthesia'. In another words, Linguistic synesthesia is a type of metaphor made with the combination of the senses. In the analysis of poetry, which is the most used type of connotation in literature, deciphering the synesthetic elements brings a different interpretation to the analysis of poetry. In this study, synesthetic metaphors in the poems in Erdem Bayazıt's first poetry book "Sebeb Ey" were tried to be analyzed. Which senses are combined in these metaphors were examined under headings, and a proportional evaluation was tried to be made in the conclusion section. Thus, it was tried to understand how Bayazıt's sensory perceptions were reflected in his poems. In this study, it is aimed to contribute to understanding Erdem Bayazıt's poetic feeling and thinking by using synesthetic analysis.

Keywords: Synesthesia, Metaphore, Erdem Bayazıt, Sebeb Ey, Poetry Analysis.

Giriş

Sinesteziğin Tanımı ve Tarihçesi

Dış dünyayı algılama şekli şüphesiz ki her insan için aynı değildir. Bu durum insanların dikkatleri, zevkleri ve karakterleri ile ilgili olabileceği gibi duyularının işleme şekli ile de ilgili olabilir. Canlıların biyolojik yapısı oldukça karmaşık bir işleyişe sahiptir. Bu anlamda belki anlaşılması en zor alanlardan biri duyuların işleme şekilleridir. Duyularla ilgili yapılan çalışmalarda, çok eski dönemlerden beri varlığı az çok bilinmekle birlikte, özellikle son birkaç yüzyıl içinde, *sinestezi* kavramı üzerinde araştırma ve çalışmalar yapılmaktadır.

Sinestezi; bir duyu organına uygulanan uyarıcının, başka duyu organlarını da uyarması (Budak, 2000, 677) veya başka bir duyunun sebep olduğu duyu ya da varsanı (Döğüşgen, 2005, 178) olarak tanımlanır. Yunanca *syn* (birlikte) ve *aisthēsis* (algı, duyu, his) sözcüklerinin birleşmesinden doğan (Taybaş, 2016) kavram Türkçeye “birleşik duyu” olarak çevrilebilir. Sinestezi algısına sahip kişilere *sinestet* veya *sinestezit* denmektedir.

Kesin olmamakla birlikte Antik Yunan’da sinestezik vakalara rastlandığı iddia edilmektedir (Aslan, 2021). Kavramı ilk kez ortaya atanın ise, M.Ö. 500’lü yıllarda Pisagor olduğu düşünülmektedir (Aslan, 2021). Bunun nedeni Pisagor’un “müzikteki armoninin matematiksel ifadelerini keşfetmesi” (Elibol ve Boerescu, 2020, 124), yani seslerle sayılar arasında ilişki kurmasıdır. Özel duyulardan ve duyulardaki ortaklıktan ilk bahseden Aristoteles’in (Çelik, 2018) Platon’a kadar dayanan renk teorisinde ise sesler ve renkler eşleştirilmiştir. Sinesteziye dair ilk bilimsel araştırma, John Locke’un 1690 yılında yaptığı *An Essay Concerning Human Understanding* (İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme) adlı çalışmadır (Çelik, 2018). Locke bu çalışmasında, doğuştan kör olan bir adamın kırmızıyı bir trompet sesi olarak düşündüğünü ve kırmızının aslında ne olduğunu öğrendiğinde kendini ihanete uğramış hissettiği anlatır (Çelik, 2018). Newton ve Castel de insan psikolojisi ile ilişkisi olmasa da sinesteziğin fizik ve müziğe ilişkin yönünü incelerler. Örneğin Newton 1704 yılında sesleri ve renkleri enerjilerini ölçerek ilişkilendirmiştir. Castel ise 1725 yılında müzik tonları ile renkler arasında bağ kurar. Geliştirdiği bu renk enstrümanı ile organ tuşlarına basılınca notalara karşılık gelen renkler, bir projeksiyonla yansıtılır. Bu şekilde sağır biri kulağa hitap eden müziği görerek, kör biri ise göze hitap eden renkleri duyarak algılayabilecektir (Çelik, 2018).

1810 yılında Goethe, *Farbenlehre* (Renkler Kuramı) adlı eserinde görsel ve işitsel duyuların aynı kaynaktan beslenen iki nehir gibi olduklarını söyler. Sinestezi ile ilgili tıp alanında ilk çalışma yapan ise George Tobias Ludwig Sachs adlı Alman bir tıp öğrencisidir. Sachs’ın bazı sesler, sözcükler ve fikirlerin diğer insanlar tarafından görülmeyen renklere sahip olduklarına dair 1812 yılında yaptığı doktora çalışması, sinestezi ile ilgili ilk tıbbî çalışma olarak kabul edilir (Çelik, 2018). Sachs’ın bu çalışmasında sinestezi bir hastalık olarak değil, görme duyusunun ileri bir aşaması gibi gösterilse de 1860 ve 1870’li yıllarda sinestezi beyinle ilişkilendirilerek bir anomali olarak düşünülmüş ve

patolojik bir durum olarak ele alınmıştır. Sonraki yıllarda ise psikolojiye bağlı normal bir bilişsel fonksiyon olduğu şeklinde yorumlar yapılır. Kavram olarak sinestezinin tanımını ise ilk kez 1895 yılında Flournoy yapmıştır (Altıntabak, 2021). İlk kapsamlı çalışmayı ise Francis Galton yapar. Charles Darwin'in kuzeni olan Galton'ın "1883 yılında yayımlanan *Inquiries into Human Faculty and Its Development* (İnsan Yeteneklerinin Araştırılması ve Gelişimi) adlı eseri, sinestezi araştırmalarında önemli bir erken kaynak niteliği taşır" (Altıntabak, 2021).

En basit şekliyle duyuların birlikte algılanması veya birbirine karışması olarak tarif edilebilecek sinestezinin bir hastalık olup olmadığı kesinlik kazanmamıştır. Sinestezi, "nörolojik bir sorundur ve en temel tanımıyla, asıl algısal ya da duyusal bir sinir yolağının, istemsiz ve olağandışı bir şekilde ikincil bir duyusal ya da algısal sinir yolağını aktive etmesiyle tanımlanır" (Bakırcı, 2013). Sinestezinin altmıştan fazla türü tanımlansa da bunların temelde iki gruba indirgenebileceğini söyleyen Çağrı Mert Bakırcı, ilk grubun "idiyopatik" olarak adlandırıldığını söyler. Bu grup ender görülen ve çoğunlukla geçici olan bir sinestezi türüdür. Bu sinestezi türü, örneğin kafaya alınan bir darbenin yol açtığı bir takım sinirsel kimyasalların engellenmesi neticesinde beyinde gerçekleşen bir hasar sonucu oluşabilir. Bu durum geçtiğinde çoğunlukla kişi, normale döner. İkincisi ise sonradan, çoğunlukla epilepsi gibi bir hastalıkla birlikte gelişen bir durumdur. Bakırcı'nın sinesteziden bir hastalık olarak bahsetmesinin nedeni, duyu birleşiminin istemsiz bir şekilde gerçekleşmesi ve sinestet bireylerde anormal beyin fonksiyonlarının görülmesidir. Sinestezinin anomali olarak görülmesinin bir diğer nedeni de istatistiksel olarak az görülmesi ve bu durumun sinestetlerde yıllar içinde değişmeden kalmasıdır (Elibol ve Boerescu, 2020). Çünkü geçici olan durumlarda, duyulardaki paralel algılamayı, başka herhangi bir faktörün etkileme ihtimali vardır. Oysa yıllar içinde ve hiçbir şartta değişmeyen durumların bir anomali olduğu düşünülmektedir.

"13. kromozomun Q kolundaki HTR2A geninin sinesteziyle bağlantılı olabileceğine dair 2011 yılında yapılmış çalışmalar mevcuttur. Bununla beraber, beynin V4 bölgesinde de yani harf ve renklerin tanımlandığı bölgede karşılıklı bir iletişimin olduğu düşünülmektedir" (Aslan, 2021). Yine, beyindeki gri maddenin sinestet bireylerin beynindeki bazı bölgelerde daha fazla miktarda olduğu ya otizm (özellikle Asperger sendromu) ve sinestezinin aynı beyin kodlarını ve genlerini paylaştığı yönünde görüşler de vardır. Yapılan en güncel genetik çalışmalara göre, sinestezi genlere bağlı olarak gelişen bir durum olmakla beraber, ortaya çıkışında çevresel faktörlerin de etkisinin olduğu görülmüştür. Örneğin çalışmalarda, ikiz kardeşlerden yalnızca birinde sinestezinin olduğu durumlar saptanmıştır. Bütün bunların sonucunda, sinestezinin tek bir gene bağlı oluşmadığını, birden fazla genin kontrolünde ve düzensiz bir biçimde oluştuğu düşünülmektedir. Ayrıca bazı rahatsızlıklara bağlı olarak da gelişebilen bir durum olması sinestezinin öğrenilip öğrenilemeyeceği sorusunu akla getirmiştir. Bu konuya dair yapılan araştırmalar kapsamında; bir grup bireye dokuz hafta boyunca on üç harfin çeşitli renklerle birlikte algılanmasına yönelik çalışmalar yapılmış ve bunun

sonucunda harf-renk sinestezisine benzer deneyimler yaşadıkları tespit edilmiştir. Fakat bu çalışmalardan üç ay sonra bu deneyimlerin kalıcı olmadığı açığa çıkmıştır (İmren, 2020).

Her ne kadar tıp literatürüne “algı bozukluğu” olarak girse de sinestezinin zekâ geriliği, halüsinasyon ya da sanrı ile bir ilgisi olmadığı için kimi araştırmacılar sinesteziyi bir hastalık olarak görmez. Pek çok sinestet, erken çocukluk döneminde; harfleri, renkleri ve sayıları öğrenirken kendi algı dünyalarına göre kodladıkları için farklı bir duyuşsal algıya sahip olduklarının farkında değildir. Aynı şekilde sinestet olmayan birinin de sinestet birinin durumunu fark edebilmesi çok kolay olmamaktadır. Çünkü her ikisi de bir diğersinin duyuşsal algısını deneyimleme imkânına sahip değildir. Bu nedenle sinestezinin tespit edilmesi oldukça güç olabilmektedir.

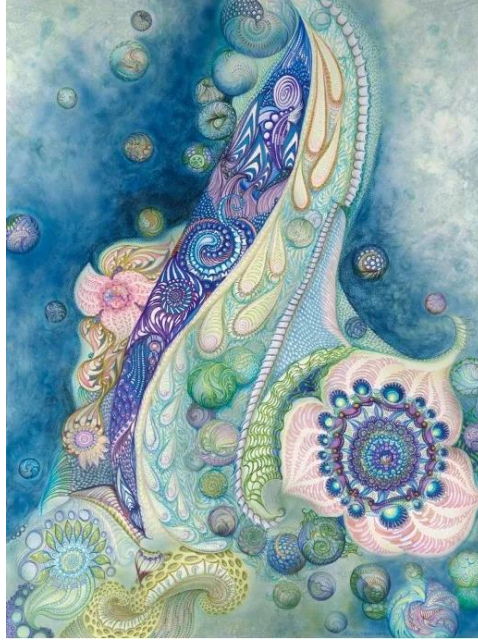
Sinestezinin görülme sıklığı konusunda kesinlik yoktur. Bazı tahminlere göre yirmi bin kişide bir, bazılarında göre iki yüz kişide bir görülmekle birlikte (Werning, 2006), çeşitli sinestezik deneyimler de hesaba katıldığında bu oran yirmi üç kişide bir'e kadar düşebilmektedir (Bakırcı, 2013). Sinestet bireylerin %42'sinin ailelerinde en az bir kişide sinestezisi vardır (Gökçen, 2022). Sadece duyuşlar değil algılar da birbirine karışabildiği için literatüre pek çok sinestezî türü girmiştir. Normalde beş temel duyuş organının oluşturabileceği yirmi çeşit ikili duyuş birleşimi olsa da altmıştan fazla sinestezî çeşidi tanımlanabildiği belirtilmiştir. Fakat sinestezî daha çok duyuşlar bazında kategorize edilmektedir. Temel olarak sinestezî türlerini grafem-renk sinestezisi, ses-renk sinestezisi (kromestezî), rakam formu sinestezisi, kişiselleştirme sinestezisi, leksikal-tat sinestezisi, ses-dokunma sinestezisi gibi gruplara ayırmak mümkündür (Bakırcı, 2013). Bunun yanında işitsel-dokunma sinestezî, harf-tat sinestezisi, sıralı dilsel kişiselleştirme, ayna dokunma ve seslerin öfke, tiksinti gibi bazı duyuşlarla birlikte algılandığı misofoni gibi sinestezî türleri de vardır (Taybaş, 2016).

Sinestezî ve Sanat

Sinestezî, bir hastalık olarak tanımlansa da insanların hayatında neden olduğu olumsuzluklar oldukça az ve kişisel düzeydedir. Aksine pek çok sinestet bunu bir avantaj olarak görmektedir. Çoğu sinestet, sahip olduğu özellikten rahatsız olmadığı gibi bunu algı yüksekliği ya da gizli bir duyuş olarak görmektedir. Hatta bazıları; ezber yaparken, zihinden işlem yaparken, karmaşık sanatsal işlemlerde ve iş hayatlarında sinestezik algılarını kullandıkları için bu durumdan oldukça memnun olabilmektedir (Taybaş, 2016). Doğuştan ya da sonradan herhangi bir duyuş yetisini kaybeden insanların durumunu sinestezî ya da sinestezik deneyim olarak kabul eden araştırmacılar da vardır. Görme yeteneğini kaybeden birinin zamanla sesleri çok daha iyi duyabilmesi ya da dokunma duyuşunun gelişmesi gibi; bir duyuş organının kaybedilmesinin diğers bazı duyuşları güçlendirdiğine yönelik görüşler bilim dünyasında hâlâ tartışılmaktadır. Bununla birlikte, sanat gibi daha çok duyuşlarla oluşun ve gelişen bir alanda, çoklu duyuş algılaması, sanatçının bakış açısını ve yaratı kabiliyetini olumlu yönde etkileyebilmektedir. Bu yüzden, “sinestezî deyince akla duyuş karmaşası, tıbbi

bir anomali geldiği kadar estetiğin ve metafiziğin inşası da gelir” (Şahin, 2021, 9).

Bilim insanları ve sanatçılar arasında sinestet olduğu bilinen pek çok isim vardır. Klinik olarak bu teşhis konmasa da örneğin Newton ve Tesla'nın sinestet olabilecekleri düşünülmektedir. Dünyaca ünlü ressamlardan David Hockney, Van Gogh, Wassily Kandinsky birer sinestettir (Gökçen, 2022). Van Gogh, her sesin bir rengi olduğunu söylemiş; seslerin kendisindeki renk karşılıklarını tuvale yansıtırken sert, hareketli, ya da yavaş seslere göre fırça darbeleri ile resimlerini çizmiştir (Gökçen, 2022). Sinestet sanatçıların önde gelen isimlerinden olan ve renklerin ve seslerin uyumundan oluşan sanat anlayışına " lirik geometri" adını veren Kandinsky ise yalnızca resimlerinde değil şiirlerinde de sinesteziyi kullanır (Tolu, 2023). Carol Steen'in ilk çizdiği resim bir sinestezî deneyimini anlatmaktadır ve Steen aynı zamanda Amerika Sinestezî Derneği'nin kurucularındandır (Gökçen, 2022). Bir grafik tasarımcı olan Harlan Johnson, kendisinin bir sinestet olduğunu söylemiş ve Louisiana Devlet Üniversitesi'nde sinestezî hakkında tez yazmıştır (Gökçen, 2022). Dünyaca ünlü fotoğrafçı Marcia Smilack da görsel-işitsel bir sinestettir.



Resim 1 Julia Hamilton'ın "The Orchids" i dinlediğinde zihninde oluşan renkleri resmettiği çalışması

Müzik alanında ise besteci Oliver Messaien, Leonardo Bernstein, Michael Torke ve trompet sanatçısı Elvin Jones; ayrıca Alexander Scriabin, Rimsky-Korsakov, Jan Sibelius (Elibol ve Boerescu, 2022) sinestet isimler arasındadır. Türk sanatçılardan, doğuştan görme engelli ressam Eşref Armağan'la ilgili de Harvard Üniversitesi'nde nörolojik çalışmalar yapılmıştır. The Colors of The Darkness isimli belgeleme konu olan ve hakkında pek çok makale yazılan Eşref Armağan, resimlerini tuvale parmaklarıyla çizmektedir.



Resim 2 Eşref Armağan'ın hiç görmediği halde, parmak uçları ile çizdiği resimlerden biri

Sinestezi bir olgu olarak kurgu yazarlarının da ilgisini çekmiştir. Karakterleri sinestezik olan ya da doğrudan sinesteziyi konu alan kurmaca metinler de vardır. Örneğin Kanadalı yazar Jeffrey Moore bu olguyu, bir bilim adamının notlarından ve birlikte çalıştığı dört sinestetin günlüklerinden hareketle romanlaştırmıştır. Eser, ana karakteri Noel Burun'un Alzheimer hastası olan annesi için verdiği çabayı konu etmektedir (Moore, 2014). Vladimir Nabokov'un *Hediye*, Julia Glass'ın *The Whole World Over*, Holly Payne'in *The Sound Of Blue*, Jane Yardley'in *Painting Ruby Tuesday* adlı eserler de bu konuda yazılmış diğer örneklerdir. Ayrıca Wendy Mass adlı yazar, konusu sinestezi olan *A Mango-Shaped Space* adlı bir çocuk kitabı yazmıştır. Türk Edebiyatında ise Varlık Ergen, *Sinestezi* adlı çalışmasında bu olguyu bilim-kurgu ile birleştirmiştir.

Sinestezi ve Şiir

İnsanlar çağlardan beri sözün tesirini artırabilmek için benzetmelerden, mecazlardan yararlanmaktadır. Öyle ki, bir toplumun duygu, düşünce ve tecrübe birikiminin en fazla kendini gösterdiği atasözü ve deyimlerin pek çoğu mecazlıdır. Bu mecazlı kullanımların çoğunda ise duyuların aktarımı söz konusudur. Örneğin, tatlı dil, keskin bakış gibi duyusal aktarıma dayanan sözleri günlük dilde sıklıkla kullanırız. Buradaki temel amaç, daha etkili ve güçlü bir söylem oluşturmaktır. Bu sözleri kullanan kişilerin sinestet olduğu iddia edilemeyeceği gibi, "beyin kortikal alanlarındaki duyu bölgelerinin etkileşime girmediği muhakkaktır: Tıbbi sinestezi deneyim temelli olarak dilsel sinestezi sözel temellidir" (Tolu, 2023, 197).

Pozitivizmin savunduğu her şeyin bilime ve mantığa dayalı olması görüşü zamanla bir karşı tepki gelişmesine neden olmuştur. Bu tepkiyi

geliştiren romantiklere göre, pozitivist dünya görüşü insan ruhunu kısıtlamaktadır (Çelik, 2018). Oysa sanat iç içe olmalı; yani sanat disiplinleri birbirinden beslenebilmelidir. Romantikler ayrıca “edebi üslup bağlamında da katı kuralları yıkarak sanatçıyı özgür kılan ve yaratıcı imgelemi ön plana çıkaran bir anlayışı benimser” (Çelik, 2018, 15). Bu nedenle pek çok edebiyatçı sıra dışı dilsel kullanımlara yönelmiş, metaforun sınırlarını zorlamıştır. Sinestezi algı da onlara bu anlamda geniş imkânlar sunar. Sinestet sanatçıların gerçekten deneyimleyip eserlerine yansıttıkları duyuşsal birlikteliği, sinestet olmayan sanatçılar hayal dünyalarında kurgulayarak zengin çağrışımlı eserler ortaya koyabilmiştir. Sonraki dönemde sembolistler tarafından da hem psikolojik bir olgu olarak hem de sanata hizmet edebilecek yönüyle sinestezi epey ilgi görmüştür. “Romantizm ve sembolizm gibi akımların dışında, sürrealizm, dadaizm, kübizm ve fütürizm gibi akımlar da “sanatlararasılık”ı esas alan ve sinesteziden bu doğrultuda yararlanmaya çalışan sanat ve edebiyat akımları olarak anılırlar” (Çelik, 2018, 20). Yıldız Ecevit de sinesteziden “romantiklerin sıkça başvurdukları, duyu organlarının işlevlerini birbirine karıştırarak elde ettikleri” (Ecevit, 2016, 150) söz sanatı ve “19. yüzyıl romantiklerinin bir söz sanatı” (Ecevit, 2016, 231) olarak bahseder.

Edebiyatta sinestezi, genellikle metafor bağlamında ele alınmışsa da her metaforun kaynağı sinesteziye dayanmamaktadır. Werning ve arkadaşları bir metaforun ancak ve ancak kaynak alanı algısal ise sinestezi olabileceğini düşünmektedirler (Werning vd., 2006). Fulya Çelik de metaforun şiirsel dilin ana malzemelerinden biri olarak sinestetik algılamayla yakından ilişkili olduğunu düşünür ve “Sinestetik metafor ve şiir arasındaki bağıntı hem içkin hem de anlamlıdır” (Çelik, 2018, 77) der.

Metaforun özel bir türü olan sinestezi, edebî bir kavram olarak tartışılmış, özellikle bu kavrama Türkçe karşılık vermede farklı görüşler ortaya atılmıştır. Özdemir İnce, ‘karıştırım’ kavramını kullanan Asım Bezirci’ye karşı çıkarak ‘birleştirme’ ve ‘bileşim’ der (İnce, 2002). *Türk Şiirinde Sinestezi* adlı doktora çalışmasında Aytuğ Tolu, sinestezi kavramı için ayrıca ‘birleşik duyu’, ‘duyu akışı’ ve ‘eş duyum’ karşılıklarının da kullanıldığını belirtir. Tolu’ya göre bu kavramların hiçbiri, sinesteziyi tam olarak karşılamadığı gibi karmaşaya da yol açabileceğinden sözcük orijinal haliyle kullanılmalıdır (Tolu, 2023).

“Sinestezinin dilin kullanımı ve yaratıcı olanakları açısından oldukça önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir” (Çelik, 2018, 65). Çünkü duyuları çoklu algılamayla zihnin ve ardından dilin sınırları genişletilir. Yalnızca duyular arasında değil; gerçek dünya ile duyuları aşan, duygularla hissedilebilen tinsel dünya arasında da bir birleşim imkânı sunan sinestezi “hem aşkın bir dil olarak hem de insan algısını kavrayışımızın eksikliğini ortaya koyarak” (Çelik, 2018, 65) “sanatçıyı -burada şairi- yeniden, kendine özgü bir dil yaratmaya” (Çelik, 2018, 65) teşvik eder.

Erdem Bayazıt

Asıl adı Adil Erdem Bayazıt olan şair 18 Aralık 1939'da Kahramanmaraş'ta doğmuştur. Ailesi, Kahramanmaraş'ın en eski, ünlü ve nüfuz sahibi ailelerinden biri olan "Bayazıtlılar" olarak bilinir (Yorulmaz, 2013). Babası devlet memuru Ökkâş Tahsin Bey, annesi ise yine tanınmış bir aile olan Dulkadirliilerden Hacı Şerife Hanım'dır. Erdem Bayazıt, 1953 yılında Maraş İstiklâl Ortaokulunu, 1959'da Maraş Lisesi'ni bitirir (TYB, 2009). Kahramanmaraş'ta çıkarılan *Hamle* ve *Gençlik* dergilerinde ilk şiirleri yayımlanır. 1959 yılında, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesine kaydolur fakat sonra oradan ayrılarak Ankara Üniversitesinde aynı bölüme kayıt yaptırır. Fakat onu da yarıda bırakarak 1963 yılında askere gider. Bir yıl sonra askerlik dönüşü, Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne kaydolur. 1967 ve 1972 yılları arası kütüphanecilik ve memurluk gibi işlerde çalışır. Bu sırada Nuri Pakdil'le beraber *Edebiyat Dergisi*'nin kurucuları arasında yer alır. 1971 yılında eğitim gördüğü bölümü bitirerek, mezun olduğu Kahramanmaraş Lisesi'nde Edebiyat öğretmenliği yapmaya başlar. 1972 yılında ilk şiir kitabı *Sebeb Ey*'i çıkarır.

Yaşamı boyunca, pek çok farklı görevde bulunan Erdem Bayazıt, *Mavera Dergisi*'nin kurucuları arasında yer alır, 1976 yılında Akabe Yayınevi'ni kurar. Türkiye Yazarlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer alır. Ajans 1400 film ekibiyle birlikte, Pakistan, İran, Hindistan ve Afganistan'ı gezen Bayazıt, bu izlenimlerini *İpek Yolundan Afganistan'a* adlı eserinde toplar. *Yeni Şafak* gazetesinde köşe yazarlığı yapar. Bir dönem Ak Radyo'da *Şiir, Yalnızca Şiir* adlı programı hazırlar. 5 Temmuz 2008 yılında vefat eden şairin yazı ve şiirleri, *Açı, Hamle, Çıkış, Büyük Doğu, Diriliş, Edebiyat, Maverâ, Yedi İklim* dergilerinde ve *Yeni İstiklâl, Yeni Devir, Zaman* ve *Yeni Şafak* gazetelerinde yayımlanmıştır (TYB, 2009).

Kendi ifadesiyle şiir yazmaya okuduğunu anlar duruma geldiği çağlarda başlayan Erdem Bayazıt, ilkokulda şiir yazsa da bunları herkesten sakladığını anlatır. İlk olarak *Toprak ve Adam* adlı şiirinin edebiyat öğretmeninin dikkatini çektiğini, sonradan bu şiirin *Hamle* ya da *Gençlik*'te yayımlandığını söyler. Bu ilk şiirin teması toprak, insan ve ölüdür. Bu temalar sonraki yıllarda da Erdem Bayazıt'ın şiirlerinin fonunda hep durur. "İnsanlığın ebedî sorunlarını anlamak ve anlatmak, varlık-yokluk meselesi, yalnızlık, eşyanın tabiatı, sanat ve edebiyat, nereden geliyoruz, nereye gidiyoruz, ne olacağız vs. Erdem Bayazıt şiirinde bu temalar her zaman var olmuştur ve yazdığı her şiirde farklı tonlarda az çok mutlaka işlenmiştir" (Yorulmaz, 2013, 4).

Erdem Bayazıt'ın yetiştiği çevre, özellikle de lisedeki ortamı sonradan edebî bir ekol olarak anılmıştır. Bilindiği gibi Kahramanmaraş Lisesi, o yıllarda birbirine yakın yaşlardaki, sonradan her biri yazar ve şair olacak gençleri birleştiren bir çatıdır. Okulda öğrencilerin yanı sıra öğretmenlerin de âdeta seçme olduğu bir 'edebiyat atmosferi' mevcuttur. Örneğin edebiyat öğretmenleri Yusuf Ziya Bey, Ali Nihat Tarlan'ın; Mustafa Atatanır, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın; Handan Öğretmen ise Haldun Taner'in öğrencisidir

(Yorulmaz, 2013). Alâeddin Özdenören, Rasim Özdenören, Cahit Zarifoğlu, Nuri Pakdil, Akif İnan’ın aralarında bulunduğu bu gençlerin en büyük tutkusu edebiyattır.

Erdem Bayazıt’ın çocukluk yılları, İkinci Dünya Savaşı’nın hemen ertesindeki döneme rastlar. O yıllarda Türkiye, iki büyük dünya savaşının yorgunu, ayağa kalkmaya çalışan, bir yandan modernizme ve onun getirdiği değişime ayak uydurmaya çalışan bir ülkedir. Kültürel çatışmaların en yoğun yaşandığı dönemlerden biri olmakla birlikte, halkın yoksullukla da çetin mücadele verdiği yıllardır. Çocukluğunun bu izleri Bayazıt’ın şiirlerinde, yakından tanıdığı yoksul Anadolu insanının bir portresi olarak görülür. Geçmiş savaşların izleri ve o dönemde Afganistan’da, Bosna’da yaşanan savaşlar da Bayazıt’ın şiirlerinde hem insanî hisler hem de dindaşlarına karşı hissettiği sorumluluk duygusu şeklinde açığa çıkar.

Muhafazakâr bir aile yapısına sahip olan Erdem Bayazıt kendisi de Nakşibendî tarikatının Halidiye kolundan Şeyh Abdurrahim Reyhânî’den dersler almıştır (Fırat, 2016). Mevlevî-meşrep olarak nitelendirilebilecek olan şeyhi Abdurrahim Reyhan Efendi’yi “tanıdıktan sonra, daha doğrusu bağlandıktan itibaren, dünyada olup biten hiçbir şeyin kendisi için sürpriz olmadığını ifade eder” (Yorulmaz, 2013, 288). Nuri Pakdil, Necip Fazıl Kısakürek ve Sezai Karakoç gibi isimlerden fikir anlamında da etkilenen şair, tıpkı onlar gibi İslâmî düşüncenin ve yaşayışın yeniden dirilmesi, canlanması mefkûresini taşır. Bu anlayış şiirlerine Peygamber sevgisi ve onun dönemine özlem, Allah sevgisi, ölüm ve sonsuzluk düşüncesi olarak yansımıştır. Bayazıt, tasavvufun ise “şiire anlam katmanları yoluyla zenginlik kat”tığını (Turna, 2004, 102) düşünür. Mehmet Âkif Ersoy ve Yahya Kemal’le başladığı söylenebilecek olan ilerici İslam fikri, özellikle Necip Fazıl’dan sonra ‘Yeni İslâmî Akım’ olarak adlandırılır (Turna, 2004). “Erdem Bayazıt, birçok şiirinde modernizmin bizden kopardıklarından bahseder” (Çiçekli 2014, 11). Modernizme ve Batı’nın dayatmalarına karşı İslâmî bir duruş sergilemek ya da kültürü de kapsayan daha genel bir ifadeyle ‘kendimiz olmak’, bir direniş şeklidir. Erdem Bayazıt’ın mensup olduğu edebî çevre bu direnişçi, yenilikçi ve devrimci İslam anlayışına sahiptir. Bu anlamda Bayazıt’ın en çok etkilendiği ismin “militan-derviş tavır ve duruş”uyla (Durgun Akan, 2019, 51) Nuri Pakdil olduğunu söylemek mümkündür. Pakdil’in etkisi Erdem Bayazıt’ın özellikle “Ey” nidasının yer aldığı şiirlerde hissedilir (Durgun Akan, 2019). Bununla birlikte Bayazıt’ın üslup olarak daha yumuşak olduğunu belirtmek gerekir. Onun şiirlerinde “rahatsız edilmekten çok rahatsız olmuş birinin sıkıntılarını duymak mümkündür” (Uslu, 2019, 13). Bayazıt, direndiği unsurların karşısına muştı ve umudu koyarak okuruna “tuhaf bir teselli” (Uslu, 2019, 13) verir.

Erdem Bayazıt “ilham ve şiiri birbirinden bağımsız düşünemez” (Turna, 2004, 100). Şiirin bir duyuş olduğuna ve “normal lisanın ötesinde bir dil arayışı” (Yorulmaz, 2013, 319) olduğuna inanan şair, “bu arayışta kullanılan başlıca aletlerin nazım şekilleri, edebî sanatlar, vezin, kafiye gibi kelimelerin istifiyle sağlanan ahenk, hayâl gücü, espri... olduğunu söyler” (Yorulmaz, 2013,

319). Bayazıt, şiirde akli değil, duyguyu ve sezgiyi önceler, açık bir tarif ya da betimleme yerine çağrışımı benimser.

5 Temmuz 2008 yılında vefat eden Erdem Bayazıt’ın *İpek Yolundan Afganistan’a* adlı gezi izlenimlerini kaleme aldığı eseri dışında üç şiir kitabı vardır. İlk şiir kitabı olan *Sebeb Ey* 1972 yılında Edebiyat Dergisi Yayınları tarafından basılmıştır. İkinci şiir kitabı *Risaleler* 1987 yılında Akabe Yayınları’ndan, üçüncü şiir kitabı *Gelecek Zaman Risalesi* 1998’de İz Yayınları’ndan çıkmış; daha sonra aynı yayınevi tarafından şiirleri toplu olarak basılmıştır.

Erdem Bayazıt’ın Şiirlerinde Sinestezi

Söz aktarımında, metafor; sinesteziden çok daha kapsamlı bir kavramdır. Sinestezi yalnızca duyular arası aktarımda söz konusu olduğu için, sinesteziye dayalı metaforlara bir alt başlık olarak “sinestezik metafor” denmektedir. Yine sinestezinin edebî bir malzemeye dönüşmesi, yani sinesteziden beslenen imgeli kullanım, “dilsel sinestezi” olarak da tanımlanmaktadır. Sinestezinin metafordan ayrıldığı noktada, araştırmacılar farklı fikirler öne sürmüşlerdir. Duran Eren ŞAHİN, küçük İskender’in şiirleri üzerine yaptığı sinestezik incelemede, “soyut-somut arası geçişle kurulan sinesteziler” ve “somut-soyut arası geçişle kurulan sinesteziler” başlıkları altında somut ve soyut kavramlar arasındaki aktarımı da sinesteziye dâhil etmiştir. Gerekçe olarak “Sinestezi fenomeni duyular arası, duyu içi ve somut-soyut arası aktarmaları olan bir fenomendir” (Şahin, 2021, 21) görüşünü ileri sürse de bu iddianın belirli sınırları olmalıdır. Bütün soyut ve somut varlıklar arası aktarım yerine, “duyular âleminde duyular ötesi âlemi deneyimleme girişimi, bilişin ve bilincin tinsel olanla bir bütün olmasını gerektirir” (Çelik, 2018, 165) görüşünden hareketle bazı tinsel duyuların ve zamana bağlı kavramların dâhil edildiği bir sinestezik aktarımı kabul etmek daha yerinde bir yaklaşım olacaktır. Çünkü “zaman algısı duyular ve hareket aracılığıyla yapılandırılmaktadır” (Tolu, 2023, 149). Bu düşünceye dayanarak “kaynak alanın duyusal algı kavramlarına, hedef alanın zaman birimi kavramlarına dayalı olduğu dilsel sinestezi örnekleri ‘sinestezik zaman algısı’ olarak adlandırılabilir” (Tolu, 2023, 149). Diğer yandan bir sinestezi türü olan ‘misofoni’de bazı rakam ya da renklerin insanlarda nefret, tiksinti gibi duyguları uyandırması kabulüne dayanarak, duygular arası aktarım da sinestezi başlığı altında incelenebilir.

Erdem Bayazıt’ın *Sebeb Ey* adlı ilk şiir kitabındaki şiirlerin inceleneceği bu çalışmada, sinestezi kavramının dışına çıkmamak adına, bütün metaforlar ele alınmayacak; duyular arası aktarım, sinestezik zaman algısı ve bilişsel ve duygusal kavramlar arası aktarıma yer verilecektir. Böylece, üslup açısından “ lirik” bir şair olarak kabul edilebilecek olan Erdem Bayazıt’ın şiirlerinde duyuların ve duyguların algılanışı irdelenmiş olacak, bu algılamanın sinestezik bir yönü olup olmadığı tartışılacaktır. Bayazıt’ın ilk şiir kitabının tercih edilme nedeni, ilk kitabındaki şiirlerin duygusal yönünün daha ağır basmasıdır. Bu çalışmada iddia edilen elbette Erdem Bayazıt’ın bir sinestet olduğu değildir. Fakat “şiirde dilsel sinestezi örneklerinin incelenmesi(nin) şiir çözümleme

yönteminin bir bileşeni olarak değerlendirilebileceği" (Şahin, 2021, 312) ve "bu konuda yapılacak incelemeler(in) şairlerin poetikası hakkında bilgi verecebileceği" (Şahin, 2021, 312) düşünülmektedir.

1. Duyu içi sinestezi: Duyu içi sinestezide aynı duyu tarafından farklı şekillerde algılanarak kurulan metaforlar incelenir. Örneğin "Karanlığın ormanında iman güneşidir gözünüz" (Bayazıt, 2021, 12) dizesinde, karanlık görme duyusuyla algılanabilen bir olgudur, orman da yine görme ile algılayabileceğimiz dış dünyanın bir unsurudur. Fakat "karanlığın ormanı" olmaz. Şair bu sözlerle ormandaki ağaçların çokluğundan hareketle; karanlığı çoğaltmak, kesif bir karanlık duygusu oluşturmak ister. Böylece görme duyusunun kendi içindeki aktarımıyla, anlatım güçlendirilmiş olur. Bazı metaforlar dile ve mantığa uygun görünmese de kullanıldığı konteks, metaforun anlam kazanmasını sağlar (Lakoff-Johnson, 2022). Sözün en fazla soyutlaştığı sanat olan şiirde ise metaforların sınırları daha da genişler.

"Şehrin mahpus yüzlü duvarları" (s.15): mahpusların yüzü>duvar (görme>görme). Duvarların mahpus yüzlü olmasıyla üzgün ve umutsuz yüzü olan bir duvar imgesi oluşturulmuş, insanın yüzünde oluşan bir ifade duvara aktarılmıştır.

"mor bir kâbus çöküyor üstümüze" (s.15): mor>kâbus (renk/görme>görme). Rüyalarda göz ile değilse de bilinç ile görüntü şeklinde algılanan olgulardır. Fakat rüyanın bir rengi olmaz. Kâbusun mor renkte algılanması ile verdiği sıkıntı hissi, koyu bir renk olan morla birleştirilerek etki artırılmıştır.

"Gece siyah bir at olur da uçar" (s.21): gece>siyah at (görme>görme). Burada bir vakit olarak değil, karanlık olması yönüyle gece, siyah bir ata benzetilmiş, görme duyusunun aktarımı ile bir metafor oluşturulmuştur.

"Bir Asya çölünü kanat yaparak" (s.21): Asya çölü>kanat (görme>görme). Asya çölü benzerlik bakımından kanatla ilişkili değilse de şair, çölün sonsuzluğu ile uçmayı birleştirerek, şiirdeki sonsuzluk ve ölüm fikrini imgeleştirmiştir.

"Yılanlar tüylerini dökerken" (s.22): yılan>tüylü hayvan / yılan derisi>tüy (görme>görme). Yılanların deri değiştirmesi, tüy dökmek şeklinde farklı bir görüntüyle birleştirilmiştir.

"Usta bir makasla biçilen toprağı" (s. 23): kumaş>toprak (görme>görme). Ölümden bahsedilen bu şiirde biçilen toprak değil kefen olmalıdır. Fakat şair kefenin bile geçici bir varlık olduğunu ve her şeyin bir gün toprak olacağı düşüncesini toprağı biçme metaforuyla sunmuştur.

"Bir kuş yağmuru" (s.25): çok sayıda kuş>yağmur (görme>görme). 'Kuş sürüsü' demek yerine yağmur ve kuşları birleştirilerek etkili bir imaj oluşturulmuştur.

“Sonra toprak sıkışır sıkışır taşar da renk olur tarlada” (s.27): toprak>renk (görme>görme). Toprağın sıkışması ve volkanik bir patlama ile renge dönüşmesi şeklinde bir imaj çizilmiştir. Fakat asıl söylenmek istenen, toprağın insanın varoluş çabası gibi bir sıkışmadan sonra, bağrından renk renk bitkilerin çıkmasıdır.

“karanfilde tutuşur” (s.27): karanfilin rengi, kızılık>ateş (görme>görme). Karanfilin kızıl rengi ile ateş arasındaki çağrışım kullanılmıştır.

“Som fatih su fetheder tabiatı” (s.27): su>altın, su>fetheden insan (görme>görme). Bu dizede suya yüklenen sıfatlarla zengin bir çağrışım yakalanmıştır. Som sözcüğü, altının hem saf ve katışıksız hem de parlak oluşu ile su arasında bir bağ kurulmasını sağlarken, su bir yandan da ‘fatih’ olarak nitelendirilmiştir.

“Harabe kadınlar” (s.30): harabe bina, yıkılmış bir görüntü>kadın (görme>görme). Kadınlardaki perişanlık görüntüsü, binalar için kullanılan ‘harabe’ sözcüğüyle tanımlanarak farklı bir görüntü duygusu oluşturulmuştur.

“Taradılar gözleriyle ağır ağır şehrin saçlarını” (s.31): tarak>göz / silah>göz / şehir>insan (görme>görme). Şehir saçları olan bir varlık gibi ele alınmış ve savaşçıların onun saçlarını gözleriyle taradığı şeklinde bir imaj kurulmuştur. ‘Silah veya tüfekte bir yere yoğun ateş etmek’ anlamındaki şiddet içeren eylem, ‘şehrin saçlarını’ taramak şeklinde sevgi ve ilgi ifade eden saç taramanın ardına gizlenerek ironik bir anlam oluşturulmuştur

“Fosfor ellerini uzatarak” (s.31): fosfor rengi>el (görme>görme). Fosfor, gösterişli, parlak renkler için kullanılan bir sözcüktür. Ellerin fosfor olması, bu gösterişin ardındaki kandırmacayı sezdirmek içindir.

“Su bizim atımızdır deniz hipodrom” (s.31): su>at / deniz>hipodrom (görme>görme). Suyun hareketleri ve denizdeki dalgalar, hipodromda atların koşturması gibi bir görüntüyle çizilmiştir.

“Şafak gibi alınlara terle yazılmış/ Hakkın mutlak ölçüsünü” (s.37): şafak>alın /ter>kalem (görme>görme). Alınlara aydınlık olması, insanların dürüstlüğüne bir göndermedir. Ter, bir kaleme (belki sıvı olması bakımından mürekkeple ilişki kurularak) benzetilerek alın teri ile çalışmanın bu insanlar için Hakkın yazdığı bir alinyazısı olduğu ifade edilmiştir.

“Adamın kafasında koskoca bir güneş var diyorum ben” (s.47): kafa>güneş (görme görme). Kafa, yuvarlaklığı bakımından güneşe benzetilirken, söz konusu idam mahkûmu şiir kişinin kafasının aydınlık oluşu ya da ölüm telaşı ile kocaman bir ateş topu gibi yandığı kastedilmiş olabilir.

“caddelerde kapkara kalabalık” (s.48): kapkara, yoğun, koyu renk> kalabalık, insan yoğunluğu (görme>görme). Kapkara, pekiştirilmiş bir sözcük olarak daha yoğun bir siyahı, kalabalık ise insan yoğunluğunu belirten görüntüler olarak birlikte ele alınmıştır.

“beli bükülmüş duvar diplerinde” (s.55): yaşlı insan>duvar (görme>görme). Duvarların eski ve eğri hâli, beli bükülmüş bir insanın görüntüsüne benzetilmiştir.

(kalın tasmaları vardı gölgelerin) (s.68): köpek>gölge (görme>>görme). İnsan olmayı başaramadığı için gölge olarak kalmış kimselerin durumu, tasmalı köpeklere ya da kölelere benzetilerek, özgürlüklerinden yoksun oluşları da vurgulanmak istenmiştir.

“saçlarının akışını” (s.73): saç>su (görme>görme). Saçların omuzdan aşağı dökülmesi, suyun akışına benzetilerek farklı bir görüntü yakalanmıştır.

2. Duyular Arası Sinestezi: Farklı duyuların birbirine aktarılmasıyla oluşan sinestezidir. Örneğin grafem sinestezi de denilen harflerin renk olarak algılanması gibi; yine ses ile renkler arasında, haftanın günleri ile renkler arasında, tat ve koku arasında, dokunma ve görme duyusu arasında da sinestezi görülebilir. Bazı aktarımlar sinesteziye dâhil edilmekle birlikte, kavramın duysal bir karşılığı olmayabilir. Rengin haftanın günleri veya bir olgu olarak algılanması gibi. Bu nedenle, aktarımda duyu yerine “kavram” sözcüğü konularak inceleme yapılacaktır.

Kavramlar, dış dünyadaki nesnelere, duygu ve düşüncelere pek çok şeyi ifade eden göstergelerdir. Bu göstergeler ya bir diğer ifadeyle görünüş “ardında, onun sayesinde görünen bir şey olduğunu ima eder; bir hakikati gizler ve aynı gizleme jestiyle ona ilişkin bir önsezi verir; perdesi ardındaki özü aynı anda hem gizler hem açığa çıkarır.” (Zizek, 2015, s.20). Görünüşlerin, kavramların birleşerek oluşturduğu yeni metaforik açılımlar okura çok daha geniş anlam alanları sunar.

“ses donar” (s.12): ses>buz (işitme>dokunma). Ses, bir frekanstır ve donması mümkün değildir. Kastedilen, seslerin birden kesilmesi ya da etkisiz oluşu gibi bir durumdur.

“tüy renkli sıcaklığı” (s.13): tüyün rengi>sıcaklık (görme>dokunma). Tüyün belirli bir rengi olmamakla birlikte, akla getirdiği ilk imajı yumuşaklığıdır. Bu dizede ise, yumuşaklığı değil sıcaklığından bahsedilmiş; üstelik bu, renkli bir sıcaklık olarak kurgulanmıştır. Bu nedenle burada üç farklı duyunun birleşiminden oluşan bir sinestezi vardır.

“Ey damarlarımızda donan buz yüzlü heykeller/beldesinden” (s.13): buz>yüz (dokunma>görme). Buzun sertliği ve soğukluğu ile heykellerin sertliği birlikte ele alınmış, üstelik bu heykellerin damarda donması şeklinde bir imaj çizilmiştir.

“Yemyeşil bir rüzgâr eser” (s. 14): yeşil>rüzgâr (renk/görme>dokunma). Rüzgârın yeşil olması, bahar duygusunu uyandırarak ılık bir rüzgâr çağrışımı ile renk görselini birleştiriyor.

“kan gibi bir sesle” (s.15): kan>ses (görme>işitme). Sesin kan gibi olması ile ona bir renk atfedilirken, diğer yandan ölümün ürpertisi de hissettiriliyor.

“gölge gibi gezgin bir rüzgâr” (s.17): gölge/insan>rüzgâr (görme>dokunma). Rüzgâr bir hava olayı olarak sürekli yer değiştirir. Bu dizede rüzgâr görsel bir unsur olan gölge ile birlikte ele alınmıştır.

“su gibi yumuşardı/yüreklerimiz” (s.19): su>yumuşaklık (görme veya tatma>dokunma). Suyun ilk akla gelen özellikleri akışkanlık, berraklık vs. iken, burada suya daha farklı bir özellik atfedilerek ‘yumuşak’ sözcüğüyle dokunsallık kazandırılmıştır.

“Gök boşanarak üstümüze/ Bizi ıslak saçlarından geçirir karanlığın” (s.21): ıslak saç>karanlık (dokunma>görme). Göğün boşanması, yağmurun yağmasını doğrudan ifade eder. Fakat burada ıslanan karanlığın saçlarıdır. Karanlık kişileştirilirken bir yandan da dokunulabilecek bir somutluk kazandırılmıştır.

“Ölümü konuşan damla damla” (s.21): konuşma>damla (işitme>görme). Konuşmak normalde tane tane gibi ikilemelerle ifade edilirken, burada görsellikten yararlanılarak damla damla şeklinde kullanılmıştır.

“Değen alnımıza masmavi” (s.22): değmek>mavi (dokunma>renk/görme). Mavi bir renktir fakat şair ‘mavi bir dokunuş’ şeklinde sinestezik bir ifade ile sözcüklerin anlamlarını genişletmiştir.

“kurşun gibi geceye” (s.25): kurşun>gece (burada ağırlık kastedildiği için; dokunma>görme). Kurşun ağır ve grimsi bir metaldir. Gecenin yoğun duygusunu ve karanlığını anlatmak için böyle bir metafora başvurulmuştur.

“Demir gibi gök” (s.25): demir>gök (burada ağırlık ve soğukluk kastedildiği için; dokunma>görme). Bir önceki metaforunda olduğu gibi, burada da demirin metalik renginden ve soğukluğundan yola çıkılarak, gökyüzünün betimlemesi yapılmıştır.

“Ulu ses dokununca çarka” (s.26): ses>dokunmak (işitme>dokunma). Ses hem ‘ulu’ sıfatıyla görselleştirilmiş, hem de sese dokunma yetisi kazandırılmıştır.

“Zamanın idrak incisi ses” (s.26): ses>inci (işitme>görme). Ses ile inci arasında bağ kurulmuş, inci gibi değerli bir taş ile de sesin değeri vurgulanmıştır.

“Sesi damarla çizer” (s.27): ses>çizilmek (işitme>görme)

“Mutlak sözü damarda kanla çizer” (s.27): söz>kanla çizilmek (işitme>görme). Yukarıdaki iki dize birlikte ele alındığında her ikisinde de sesin ve sözün, damarla ya da damardaki kanla çizildiği görülür. Bu da sesin ve sözün, ortaya çıkarken sebep olduğu acıyı, sözün ağırlığını akla getirir.

"helezonlar çizerken ses" (s.27): helezon>ses (görme>işitme). Ses dalgaları, görsel olarak helezonla ifade edilmiştir.

"yeşil hayat" (s.28): yeşil>hayat (renk/görme>kavram)

"kırmızı hareket" (s.28): kırmızı>hareket (renk/görme>kavram)

"sarı sabır" (s.28) sarı>sabır (renk/görme>kavram). Bu üç dize birlikte ele alınacak olursa; hayat ve hareket kavramları ve sabır duygusunun, renk çağrışımıyla birleştirildiği dikkat çeker. Hayat yeşil gibi canlılık, güzellik çağrıştıran bir renkle; hareket kırmızı gibi enerjisi yüksek bir renkle; sabır ise zorluğu bakımından zehir, safra ve sıcaklık çağrışımı yapan sarı renkle ifade edilmiştir.

"beyaz iman çizer sesini" (s.28): beyaz> iman (renk/görme>kavram) çizilmek>ses (görme>işitme). Yukarıdaki dizelerin devamı olarak bu dizede de iman, saflığın, temizliğin rengi beyazla özdeşleştirilmiştir. 'Çizmek' sözcüğüyle de sese görsellik katılmıştır.

"okyanus uğultusu uzun mızraklarla" (s.30): mızrak>uğultu (görme>işitme). Mızrak bir uğultuya, okyanus sesine benzetilmiş ve sesle görüntü arasında bağ kurulmuştur.

"bir sesle fırınlanıp" (s.33): ses>fırınlanmak (işitme>dokunma). Sesin fırınlanmasıyla insanın söz ile pişirilmesi yani olgunlaştırılması kastedilmiş olmalıdır.

"Bir türkü işliyor nakışını kalbimin üstüne" (s.35): türkü>nakış (işitme>görme). Türkü, işitsel estetik değer olan müziğin bir ürünü olmasına karşın, tesiri işitselliğin ötesine geçirilerek, kalbe nakış çiziyor gibi bir imaj oluşturulmuş.

"Kelimelerden bir kelime diken yeryüzüne" (s.38): kelime>dikilmek/fidan (işitme>görme). Kelimenin bir fidan gibi yeryüzüne dikilmesi ile kastedilen, kalıcı bir söz söylemektir.

"Kör umursamaz bir sağırlık taşlarda" (s.48): kör>sağırlık (görme>işitme). İşitme kaybı olan sağırlıkla görme kaybı olan körlük birlikte ele alınmış ve sağırlığa körlük sıfatı da eklenerek etkisi artırılmıştır.

"Bu sesler ormanında" (s.50): ses>orman (işitme>görme). Seslerin çokluğu, bir orman imgesi kurularak ifade edilmiştir.

"katı bir çağ bu" (s.51): katı>çağ (dokunma>kavram). Çağın acımasızlığı, sertliği 'katı' sözcüğüyle ifade edilmiştir.

"sesini çizerek sonsuzluğa" (s.56): ses>çizilmek/resim (işitme>görme). Sesin çizilmesi ile ses ve görsellik arasında bağ kurulmuş.

"Loş bir keman solosu" (s.59): loş>keman solosu (görme>işitme). Kemanın sesi, görsellik ifade eden 'loş' sözcüğüyle betimlenmiştir.

“Bir çığlık düştü karanlıklardan” (s. 63): çığlık>karanlıktan düşmek (işitme>görme). Çığlık, duyulan bir kavramken, sanki karanlıklardan düşmüş gibi sert bir etki uyandırılmaya çalışılmıştır.

“Ses beton gibi buz tutuyordu” (s.63): ses>beton/buz/katılık (işitme>dokunma). Sesin donması ve sertleşmesi hem beton hem de buz sözcükleriyle görselleştirilmiş; sözün tesirinin olmaması ya da ses çıkarılmayan bir durum imajı çizilmiştir.

“Suyun yumuşaklığına” (s.63): su>yumuşak (tatma>dokunma). (Daha önceki dizelerde açıklanmıştır.)

“Kelimeler ki tank gibi geçer adamın yüreğinden” (s.81): kelime>tank (işitme>görme). Kelimeler bir tanka benzetilerek, insanın yüreğini ezdiği şeklinde bir imaj kurgulanmış; sözün ne kadar ağır olabileceği hissettirilmeye çalışılmıştır.

“Avaz avaz fışkıran mor pembe bir bahar var” (s.86): avaz avaz>fışkırmak (işitme>görme). Görsellik ifade eden ‘fışkırmak’ sözcüğüne, ‘avaz avaz’ ikilemesinin desteğiyle işitsellik katılmıştır.

3. Sinestezik Zaman Algısı: Zamanın ve zamana dair kavramların farklı duyularla birleştirilmesi ile oluşan bir sinestezik türüdür. Zaman; insanlığın, üzerinde en fazla düşündüğü kavramlardan biridir. Zamanı ölçmek için çeşitli mekanizmalar ve hesaplamalar geliştirilse de Einstein’dan bu yana zamanın göreceli olduğu fikri, bu kavramın çekiciliğini artırmıştır. Üstelik; insanın duygularına göre zamanın hızındaki değişim de edebiyata konu edilen bir durumdur. Türk edebiyatında “Şeb-i yeldâyı müneccim ü muvakkit ne bilir/ Müptelâ-yı gâma sor kim geceler kaç saat” beyti nerdeyse bir darbimesel haline gelmiştir. Bu bölümde Bayazıt’ın, zamanı hangi duyu ve duygularla birlikte algıladığı incelenecektir.

“Zaman akar” (s.12): zaman>akarsu (zaman>görme). Zaman bir nehre, akarsuya benzetilmiştir.

“Seçerek en sağlam vakti arabasına” (s.21): sağlam>vakit (dokunma>zaman). Vakit sağlamlık sözcüğü ile somutlaştırılmıştır.

“Uzar bir göz ağrısının gecesi uçsuz bir nehir gibi” (s.27): gece>nehir (zaman>görme). Bir zaman dilimi olan gece, yine akarsu gibi düşünülmüştür.

“Gerilmiş bir an gibiyim” (s.29): gerilmek>an (dokunma>zaman) / şair>an (görme>zaman). Hassas bir an, ipin gerilmesi gibi bir benzetme ile anlatılmış ve şair kendisini bu gergin an ile özdeşleştirmiştir.

“Ve akşamın ipini kestiler” (s.30): akşam>ip (zaman>görme). Akşamın ipinin kesilmesi, akşam vaktinin sona ermesi anlamındadır.

“İkindiyle yıkanarak” (s.33): ikindi>su (zaman>dokunma). İkindi namazı için alınan abdest, doğrudan ikindiyle yıkanmak şeklinde ifade edilerek, aynı zamanda abdest ve namazla ruhu temizleme çağrışımına gönderme yapılmıştır.

"yatsıyla donanarak" (s.33): yatsı>donanmak/giyinmek (zaman>görme). Yatsıyla donanmak ise, yatsı namazı ile insanın ruhunu giydirmesi, süslemesi, ya da ilâhî aşkla dolması şeklinde açıklanabilir.

"selâma dursun zaman" (s.38): zaman>selam veren insan (zaman>görme). Zaman kişileştirilmiştir. İnsanlık için çok değerli olan zamanın selam duracağı kişi ise 'müslüman'dır.

"mavi sabahlara" (s.49): mavi>sabah (renk/görme>zaman). Renk ve zaman arasında bir sinestezi görülmektedir. Mavi renk; ferah, aydınlık bir sabahı işaret eder.

"Zamanı çekip üstümüze/Örtüyoruz kirli ve açık yerlerimizi" (s.55): zaman>yorgan (zaman>görme). Zaman bir yorgan gibi düşünülmüş ve zamanla örtünmek şeklinde bir imaj çizilmiştir. Burada zamanın, eksikleri ve hataları örtme, unutturma özelliğine gönderme yapıldığı da düşünülebilir.

"sessiz ve kaygan zaman üstünde" (s.56): sessiz/kaygan>zaman (işitme/dokunma>zaman). Zaman geçiciliği, dünyanın sonluluğu ve ölümün sessizce aniden gelişi, zamana sessiz ve kaygan sıfatları yüklenerek anlatılmaktadır.

"Zamanı hiç geçmeyecekmiş gibi donduran" (s.65) zaman>donmak (zaman>dokunma). Daha önce nehre benzetilen zaman bu dizede donmuştur, akmamaktadır.

"Siyah kedinizin kuyruğunda sallanan zaman" (s. 67): kedi kuyruğunda sallanan (herhangi) bir şey>zaman (görme>zaman). Zaman, kedinin kuyruğuna bağlanan değersiz bir eşya gibi yerlerde sürünmektedir. Buradan hareketle, şair için zamanın artık bir değer ifade etmediği anlamı çıkarılabilir.

"Geçen zamanlar bitmeyen bir beste/ Tarih bir nakarat sanki" (s. 85): zaman>beste (zaman>işitme). Zaman sürekli kendini tekrar edip duran kısır bir döngü gibi ele alınırken, bu kez hiç bitmeyen bir beste olarak işitsel bir duyu ile birleştirilmiştir.

4. Bilinç-Duygudurumu-Metafizik Kavramlar ve Duyular Arası Aktarımla Ortaya Çıkan Sinestezi: Duyuların yalnızca tatma, görme, koklama, işitme ve dokunmadan oluşan beş duyu ile sınırlı tutulması sinestezi algıyı açıklamada yetersiz kalabilir. "Rasyonel beş duyu modeli duyusal izlenimleri açıklamak ve betimlemek adına yetersiz bulunduğu, karmaşık duyular, çağrışımlar ve sinestezi romantik imgeleme daha uygun görülürler" (Çelik, 2018, 93). Sinestezi kelimesinin kökenindeki *aisthēsis* duyu, algı ve hislerin bütünü kapsamaktadır. Bunun içine inanç ve his yoluyla edinilen tinsel kavramlar da dâhildir. Bu bölümde duygular, tinsel kavramlar, bilinç, akıl ve mantığa dair söylemler aynı başlık altında değerlendirilecek ve bu kavramlarla ne tür sinestezi birleşimleri kurulduğu incelenecektir.

Erdem Bayazıt bilindiği gibi İslamî duyarlılığa sahip bir kültür ortamında yetişmiştir. Dâhil olduğu edebî mahfiller de yine İslamî bir

mistisizmin/metafiziğin gerilimine sahip ortamlardır. “Bir kültürdeki en temel değerler o kültürdeki en temel kavramların metaforik yapısıyla tutarlılık içindedir.” (Lakoff-Johnson, 2022, s.45). Bu anlamda Bayazıt’ın şuuru ve şuuraltını şekillendiren metafizik unsurların şiirine yansımaları kaçınılmazdır.

“Saçlarınız ıstırap denizinde bir tutam başak” (s.11): ıstırap>deniz (duygusal kavram>görme). Acı büyüklüğü bakımından denizle özdeşleştirilmiştir.

“iman güneşidir gözünüz” (s.12): iman>güneş (inanç kavramı>görme). İman, aydınlatma yönüyle güneş gibi düşünülmüştür.

“rahmet şarkısı söyler yağmurlar” (s.12): rahmet>şarkı (duygusal kavram>işitme). Halk arasında ‘rahmet’ olarak anılan yağmurun yağarken çıkardığı sesler doğrudan bir ‘rahmet şarkısı’ olarak yorumlanmıştır.

“Alnınız en soylu isyandır demir külçelere” (s.12): alın>isyandır (görme>duygusal kavram). Alın açık olan insanların dürüstlüğü, demir külçelere yani makinelere, modernizme karşı bir isyan gibi düşünülmüştür.

“Akıl bir akreptir intihara hazır” (s.19): akıl>akrep (bilişsel kavram>görme). Akıl, kendi kendini zehirleyerek öldüren bir hayvan olan akrebe benzetilerek, aklın insanı zehirleyebileceği ve intihara sürükleyebileceği ima edilmiş oluyor.

“Yalnızlığın teselli çiçekleri” (s.20): teselli>çiçek (duygusal kavram>görme). ‘Teselli’nin insanda oluşturduğu olumlu etki, çiçek sözcüğüyle ifade edilmiştir.

“Düşer ölümün gölgesi eşyaya” (s.26): ölüm>gölge (yaşamsal kavram>görme). Ölüm yaşamın kaçınılmaz bir olgusudur. Ama bazen varlığı daha yoğun hissedilir. Burada da eşyaya gölgesi düşmüştür, varlığı hissedilmektedir.

“Yakalar ölümsüzlüğün sonsuz ipini” (s.26): ölümsüzlük>ip (yaşamsal kavram>görme). Çoğu insanın ulaşmak istediği ölümsüzlük, ucuna tutunulan bir ip gibi düşünülmüştür.

“Akıllı yontan o sonsuz sesi bulur” (s.27): akıl>heykel (bilişsel kavram>görme). Akıl şekillendirilebilen bir heykele benzetilirken bir yandan da bu yontma işini bir sesin yaptığı şeklinde bir imaj oluşturulmuştur.

“Kollarını derin balkonlara dayamış bilinçleri/ustura savaşçılar” (s.31): bilinç>ustura (bilişsel kavram>görme). Bilinç, insanı ‘bilir’ yapan, iyiyi kötüden ayırmasını sağlayan bir unsurken burada kesici, zarar verici bir aletle ilişkilendirilmiştir. O halde her bilinç faydalı değildir gibi bir anlam akla gelebilir.

“Evet bir hançer ağacı gibi büyüyor içimde acı” (s.34): hançer ağacı>acı (görme>duygusal kavram). Acı büyüyen bir ağaca benzetilmiştir. Fakat bu ağaç hançerendir ve keskindir, dolayısıyla büyüdükçe daha çok keskinleşecektir.

"Ekmeğinin katığı salt özgürlük tutkusu" (s.42): ekmek katığı>özgürlük tutkusu (tatma>duygusal kavram). Özgürlük tutkusunun ekmeğe katık yapılması, bütün yokluklara rağmen özgürlükten vazgeçmeme ülküsünü ifade eder.

"Şu dar odanın katı yalnızlığında" (s.53): katı>yalnızlık (dokunma>duygusal kavram)

"Yatak ve yorganın kuru yalnızlığında" (s.53): kuru>yalnızlık (dokunma>duygusal kavram).

"Katı bir yalnızlık bu bilmelisin" (s.60): katı>yalnızlık (dokunma>duygusal kavram). Bu üç dizede de yalnızlık duygusu katılık ve kuruluk gibi dokunmaya ait kavramlarla birleştirilerek, yalnızlığın verdiği duygu yoksunluğu ve sıkıntı pekiştirilmeye çalışılmıştır.

"İnsanlar taş gibi bana yabancı" (s.71): taş/sertlik>yabancı (dokunma>duygusal kavram). Taş sertliği çağrıştırır. Burada yabancılığın; yumuşamayacak, değişmeyecek bir gerçek olduğu anlatılmak istenmiştir.

"Bir tambur bir yalnızlığı anlatıyorsa" (s.71): tambur sesi>yalnızlık (işitme>duygusal kavram). Tambur ile çıkarılan müziğin sesi, yalnızlığı anlatıyor gibi hissedilmekte ve ses ile duygu birleştirilmektedir.

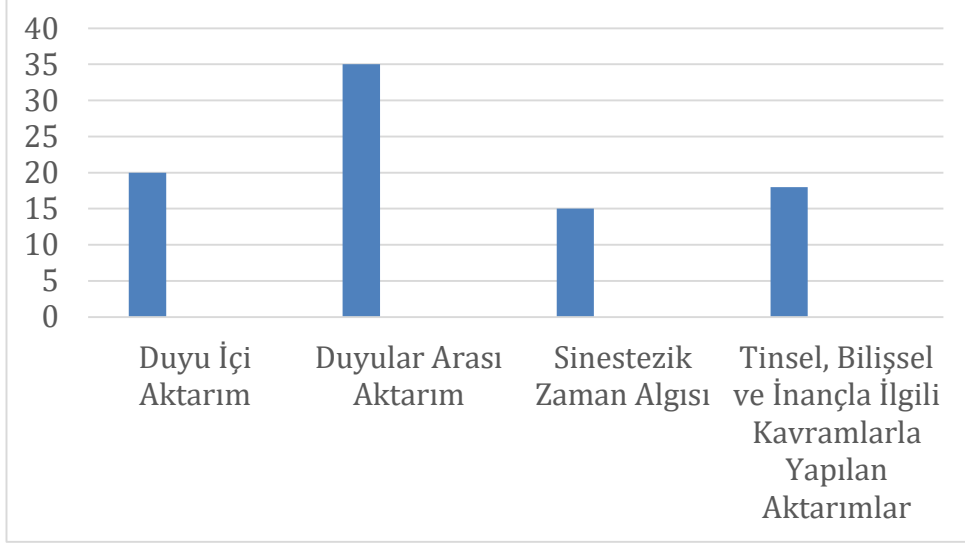
"Gümüşi bir yalnızlığı anlatmak için" (s.84): gümüş rengi>yalnızlık (renk>duygusal kavram). Bu dizede de yalnızlık 'gümüşi' sözcüğü kullanılarak bir renk aktarımı ile ifade edilirken, yalnızlığın metalik, soğuk bir duygu olduğu ifade edilmiştir.

Sonuç

Duyuların birlikte algılanması anlamına gelen sinestezi, psikolojik/psikiyatrik bir kavram olmasına rağmen sanatın da ilgi alanına girmiştir. Çünkü sanat duyularla algılanabilen dış dünyanın ve insanın hayâl, duygu, düşünce dünyasının; yine duyular aracılığıyla ortaya konmasından ibarettir. Sanatçı ise, diğer insanlardan farklı bir algıya sahip kişi olarak tanımlanır. Çoğu sanat eserinin ortaya çıkışı, bu farklı duyuş, düşünüş ve algılayış sayesinde gerçekleşir. Bu nedenle, sanatsal açıdan, sinestezi yalnızca sinestetlere özgü görülmez, pek çok sanatçının da sinestezik deneyimler yaşayabildiği; en azından bunu hayâl dünyasında kurgulayabildiği düşünülür. Buradan hareketle 'dilsel sinestezi' kavramı, duyuların birlikte algılanmasının dilde ifade bulması olarak tanımlanır. Bir varlığın, başka bir varlığın yerine kullanılması itibarıyla; sinestezi, metaforun alt başlığı olarak düşünülebilir. Zaten bu gerekçe ile, duyuların aktarımı ile oluşturulan metafora "sinestezik metafor" demektir. Metaforik söylemlerin en yoğun olduğu edebî tür şiir olduğu için, pek çok şairin şiirlerinde sinestezik unsur olup olmadığı inceleme konusu yapılmıştır.

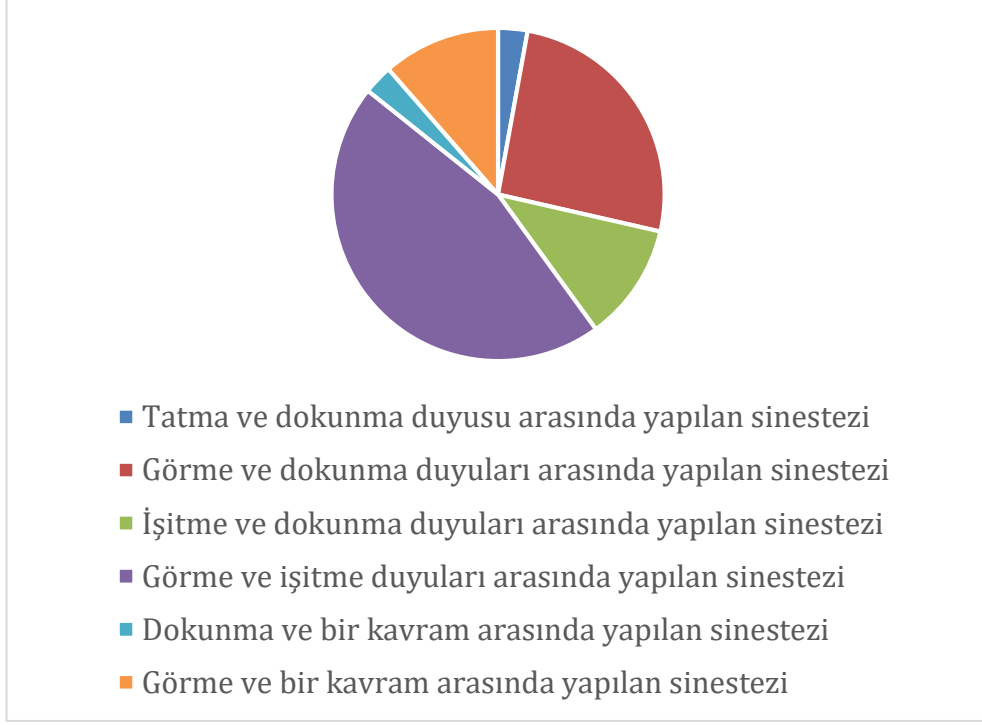
Bu çalışmada, kendine has bir duygu dünyasına sahip olan ve şiiri bir duyuş, hissediş olarak gören şair Erdem Bayazıt'ın ilk şiir kitabı *Sebeb Ey*'deki şiirlerde, sinestezik metaforlar incelenmiştir. Bazıları aynı dizede

oluşturulmakla birlikte 26 farklı yerde duyu içi sinestezi kullanıldığı ve bunların görme duyusunun kendi içindeki aktarımı ile oluşturulduğu görülmüştür. En fazla sinestezik metafor, duyular arası sinestezi şeklinde görülür.



Grafik 1 İncelenen Şiirlerdeki Sinestezi Çeşidi Oranları

35 adet metaforun yer aldığı bu başlık altında, tatmadan dokunmaya 1, dokunma ile kavram arası 1, görmeden dokunmaya 4, işitmeden dokunmaya 4, görme ve kavram arası 4, dokunmadan görmeye 5, görmeden işitmeye 5, işitmeden görmeye 11 aktarım yapılmıştır.



Grafik 2 Duyular Arası Sinestezik Metaforların Oranı

Zamanın bir olgu olarak çoğu zaman duyularla bir birliktelik içinde ele alınmasından dolayı, sinestezik zaman algısı, yalnızca şiirde değil günlük dilde de kullanılan bir birleştirme türüdür. *Sebeb Ey*'deki sinestezik zaman algısına, zaman ve görme duyusu arasında 9, zaman ve dokunma duyusu arasında 5, zaman ve işitme duyusu arasında 1 olmak üzere toplam 15 yerde rastlanmaktadır.



Grafik 3 Sinestezik Zaman Algısının Çeşitleri Arasındaki Oranlar

Sinestezinin kelime anlamı duyu, algı ve hislerin tümündeki birlikteliği ifade ettiği için, kimi araştırmacılar tarafından duygular, tinsel kavramlar, bilişsel kavramların, farklı duysal alanlarla birlikte kullanılması da sinesteziye dâhil edilmiştir. Bu başlık altında incelenen sinestezik metaforlar 18 adettir. Duygusal kavramlarla dokunma arasında 4, tatma arasında 1, görme arasında 4, işitme arasında 2, renk ile duygusal kavram arasında 1 birleştirme görülürken, inanca dair kavramlarla görme arasında 1, bilişsel kavramlarla görme arasında 3, ölüm gibi yaşamsal kavramlarla görme arasında 2 metafor kurulmuştur.



Grafik 4 Bilinç-Duygudurumu-Metafizik Kavramlar ve Duyular Arası Aktarımla Ortaya Çıkan Sinestezi Çeşitlerinin Oranları

İncelenen 31 şiirden bazılarında, sinesteziye hiç rastlanmadığı gibi, bazı şiirlerde duyu aktarımına bolca başvurulmuştur. En fazla "Sebeb Ey" şiirinde (17 adet) sinestezik metafordan yararlanılmıştır. "Birazdan Gün Doğacak" (9 yerde), "Şehrin Ölümü" (7 yerde) ve "Sürüp Gelen Çağlardan" (7 yerde) şiirleri de sinestezik metaforun yoğun kullanıldığı şiirlerdir. Bu şiirlerde lirizmin baskın olması; duyguların, duyularda farklı algılamalara yol açtığı bir göstergesidir.

Erdem Bayazıt'ın şiirlerinde en fazla aktarımı yapılan duyu, görme duyusudur. Çocukluğu tabiatla iç içe geçen şair, yaşamı boyunca da tabiatı tefekkür nazarıyla görmüştür. Yağmur, gök, ağaç, çiçek, rüzgâr gibi kavramların çeşitli duyu organlarıyla farklı boyutlarda algılanması bu açıdan dikkat çekicidir. Yine özellikle zaman ve zamana dair kavramların, ibadetle, ölümle, sonsuzlukla birleştirildiği görülmektedir. Mâverâ Dergisi'nin kurucusu olan Bayazıt'ın dergiye seçtiği bu isim bile, onun metafizik âlemle olan bağımlı açıkça göstermektedir. Bu açıdan Bayazıt'ın şiirlerinde duygular, bilince dair kavramlar ve metafizik kavramlar da duyularla harmanlanmıştır. Şiirlerde en fazla aktarımı yapılan unsurlardan biri de 'ses'tir. Bayazıt'ın şiirlerinde ses; donar, beton gibi buz tutar, helezonlar çizer, kanla çizilir, damarla çizilir, iman

tarafından çizilir, sonsuzluğa çizilir, akli yontar; sesler orman olur, zamanın idrak incisi olur, fırınlayıp pişirir. Bütün bu söylemler şairin, sese ve söze ne kadar kıymet verdiğini göstermektedir. Şair “ses”i farklı duyularla birleştirerek anlamını zenginleştirmiştir. Ses ve sözün donması, buz tutması, olaylar karşısında şairin söyleyecek söz bulamamasının farklı bir anlatımı olarak görülebilir. Aynı şekilde kanla çizilmesi, söz söylerken ne kadar zorlandığı; imanla çizilmesi, inancından güç alarak söz söyleme gücü bulabildiği; sonsuzluğa çizilmesi, kalıcı sözler söyleme şeklinde yorumlanabilir. Duyuların birleşiminden doğan bu zenginlik sayesinde okuyucu da kendi duyu algısına ve duygu dünyasına göre farklı ve zengin anlamlar yakalayabilir.

Şiir inceleme metotlarındaki çeşitlilik, şairlerin his dünyasını anlamakta farklı yollar açmaktadır. Sinestezik metaforların izi sürülerek yapılan bir incelemede ise, şairin duyularındaki yoğunluk ve bu yoğunluğun şiirine yansımaları görülmüş olur. Erdem Bayazıt’ın ilk şiir kitabı olan “Sebeb Ey”de sinestezik metaforların bolca yer aldığı, bunların yoğunlukla şairin gözlem gücünün iç dünyasında farklı anlamlar yüklediği zaman, ses ve metafizik unsurlarla birleşimiyle oluştuğu görülmüştür. Bu durum okura da duyuşsal olarak farklı bir deneyim yaşama imkânı sunmaktadır.

Kaynakça

- Bayazıt, Erdem. *Şiirler*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2021.
- Budak, Selçuk. “Sinestezi”. *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları: 2000.
- Çelik, Fulya. *Romantik ve Sembolist Şiirde Sinestezi: Edebi Metinleri Duyulardan Hareketle Bir Okuma Denemesi*. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2018.
- Çiçekli, Hatice. *Erdem Bayazıt’ın Şiirlerinde Din ve Metafizik*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2014.
- Döğüşgen, Mehmet Murat. “Sinestezi”. *Psikoloji Psikiyatri Sözlüğü*. İstanbul: Emre Yayınları, 2005.
- Durgun Akan, Kevser. *Erdem Bayazıt’ın Şiirinde Direniş ve Diriliş*. Erzincan: Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Elibol, Gülçin Cankız. Zuhul Baysal Boerescu. “Sanat ve Tasarımda Sinestezi Etkisi: Çoklu Algı Yaratmak”, *Sanat Yazıları*, 42 (2020), 119-140.
- Fırat, Engin. *Erdem Bayazıt’ın Şiirlerinde İman Epistemolojisi ve İslamcılık Mefkûresi*. Rize: Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Sosyal Bilimler

- Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2016.
- Gökçen, Gamze. *Sinestezi ve Sanat İlişkisi*. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2022.
- İnce, Özdemir. *Yazınsal Söylem Üzerine*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- Lakoff, George-Johnson, Mark. *Metaforlar/Hayat, Anlam ve Dil*. çev. Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: Minotor Kitap, 2022.
- Moore, Jeffrey. *Sinestezya*. İstanbul: A.P.R.I.L. Yayınları, 2014.
- Tolu, Orhan Ayтуğ. *Türk Şiirinde Sinestezi (1923-1960)*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2023.
- Turna, Murat. *Erdem Bayazıt Hayatı-Sanatı-Eserleri*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2004.
- TYB-Kahramanmaraş Belediyesi. *Erdem Bayazıt Kitabı*, Yayımlayan: D. Mehmet DOĞAN, Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, 2009.
- Şahin, Duran Eren. *Küçük İskender'in Şiirlerinde Sinestezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2021.
- Uslu, İlyas. *Erdem Bayazıt'ın Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Yorulmaz, Hüseyin. *Bir Neslin Ağabeyi Erdem Bayazıt*. İstanbul: Hat Yayınları, 2013.
- Zizek, Slavoj. *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Web Kaynakları

- Altıntabak, Gizem. "Sinestezi ve Sanat İlişkisi, Sinestezi: Duyuların Çağırısı". 10.06.2023. <https://www.psikolojiarsiv.com/sinestezi-duyularin-cagrisi-2/>, 11.09.2021.
- Aslan, Elif. "Algının En Renkli Hali: Sinestezi". 10.06.2023 <https://www.insancaakademi.com/oldurme-uzerine/> 03.0.2021.
- Bakırcı, Çağrı Mert. "Gerçek 'Kafa Karışıklığı': Sinestezi ve Evrim". 10.06.2023. <https://evrimagaci.org/gercek-kafa-karisikligi-sinestezi-ve-evrim-361> 02.04.2013.
- İmren, Mine. "Duyuların Gizemli Birlikteliği: Renkleri Duymak, Sesleri Tatmak". 10.06.2023 <https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/duyularin-gizemli-birlikteligi-renkleri-duymak-sesleri-tatmak> 23.0.2020.

Taybaş, Çağlayan. "Sinestezi: Sesleri Görmek, Renkleri Duymak". 10.06.2023.
<https://sinirbilim.org/sinestezi/> 22.02.2015.

Werning, Markus. Jens Fleischhauer, Hakan Beşeoğlu. The Cognitive Accessibility of Synaesthetic Metaphors, Proceedings of the Twenty-Eighth Annual Conference of the Cognitive Science Society (Bilişsel Bilimler Derneği'nin Yirmi Sekizinci Yıllık Konferansı Bildirileri), s.2365-2370, 10.06.2023. (PDF) Sinestetik Metaforların Bilişsel Erişilebilirliği (researchgate.net)



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024

Dr. Öğr. Üyesi Berk YILMAZ

Karadeniz Teknik Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
berkyilmaz@ktu.edu.tr
Trabzon/TÜRKİYE
ORCID

**FOLKLOR POSTASI DERGİSİNİN
TÜRK HALKBİLİMİ
ÇALIŞMALARINA KATKISI**

CONTRIBUTION OF FOLKLOR
POSTASI JOURNAL TO TURKISH
FOLKLORE STUDIES

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 12.01.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 02.07.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Yılmaz, Berk. "Folklor Postası Dergisinin Türk Halkbilimi Çalışmalarına Katkısı". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 10/21 (Güz 2024), 368-385.

Yılmaz, Berk. "Contribution of Folklor Postası Journal to Turkish Folklore Studies". *Hikmet-Journal of Academic Literature* 10/21 (Fall 2024), 368-385.



10.28981/hikmet.1418816

Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayınlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.



Dr. Öğr. Üyesi Berk YILMAZ

FOLKLOR POSTASI DERGİSİNİN TÜRK HALKBİLİMİ ÇALIŞMALARINA KATKISI
CONTRIBUTION OF FOLKLOR POSTASI JOURNAL TO TURKISH FOLKLORE STUDIES

ÖZ

Tarihi XIX. yüzyıla uzanan Türk halkbilimi çalışmaları, Cumhuriyet'in ilanından sonra büyük bir ilerleme kaydetmiştir. Türk halkbiliminin ilk müstakil dergisi ise 1928 yılında Türk Halk Bilgisi Derneği tarafından yayınlanan Halk Bilgisi Mecmuası'dır. Folklor yayıncılığı 1940'lı yıllardan sonra yaygınlaşmış; özellikle Folklor Postası ve Türk Folklor Araştırmaları Dergisi halkbilimi araştırmalarının bir bakıma öncüsü olmuşlardır. Bu çalışmaya konu olan Folklor Postası dergisi 1944-1946 yılları arasında 19 sayı halinde yayınlanmış; dergi, okuyucusuna hiçbir açıklamada bulunmadan yayın hayatını sonlandırmıştır. Çalışmada Folklor Postası'nda yer alan yazılara; belirli bir yörenin, bölgenin giyim kuşam, halk müziği, düğün, bayram kutlaması gibi törenler, halk dansları, eğlenceler gibi kimi folklorik unsurlarını ele almalarıyla, halk edebiyatı türlerine, halk şairlerine ve onların şiirlerine yer vermeleriyle, folkloru bir kavram olarak çeşitli özellikleriyle incelemeleriyle yaklaşılacaktır. Bu sayede derginin Türk halkbilimi araştırmalarına olan katkısı anlaşılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Halkbilimi, Türk Halkbilimi, Halkbilimi Dergileri, Folklor Postası.

ABSTRACT

The history of Turkish folklore studies dates back to the XIXth century. Studies in this field have made great progress after the proclamation of the Republic. The first independent journal publication in the field of Turkish folklore was Halk Bilgisi Mecmuası, published by the Turkish Folklore Association in 1928. Folklore publishing became widespread after the 1940s. Especially Folklore Postası and Turkish Folklore Research Journal have been the pioneers of folklore research in a way. Folklore Postası journal, which is the subject of this study, was published in 19 issues between 1944 and 1946. However, this journal ended its publication life in 1946 without making any explanation to its readers. Most of the articles in Folklore Postası deal with some folkloric elements of a particular region, such as clothing, folk music, ceremonies (such as weddings, holidays etc.), folk dances and entertainments. In this journal, folk literature poems, folk poets and their poems are frequently featured. Additionally, in this journal, folklore is examined as a concept with its various features. By examining these articles, the contribution of Folklore Postası to Turkish folklore research will be tried to be understood.

Keywords: Folklore, Turkish Folklore, Folklore Journals, Folklor Postası.

Giriş

Türkiye’de folklor araştırmalarının tarihi, XIX. yüzyıla dayanmaktadır. Ziya Paşa, İbrahim Şinasi ve Namık Kemal gibi Tanzimat Dönemi aydınlarının dilde sadeleşme üzerine yaptıkları çalışmalar; bu araştırmaların ilk örneklerini oluşturmaktadır. Ancak folklorun, bağımsız bir bilim olarak ele alınması XX. yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir (Yıldırım, 1998, 52). 1908 yılında II. Meşrutiyet’in ilanının ardından Osmanlı siyasetinde önemli bir yer edinen Türkçülük düşüncesi doğrultusunda Türk Derneği (1908), Türk Yurdu Derneği (1911) gibi dernekler kurularak folklor çalışmaları bu çerçevede ele alınmıştır.

Halka Doğru dergisinin 23 Temmuz 1913 tarihli sayısında yayımlanan, Ziya Gökalp’e ait “*Halk Medeniyeti-I, Başlangıç*” adlı makale, folklorun bilim dalı olarak konu edildiği ve “*halkiyat*” kavramının bahsedildiği ilk sistematik çalışmadır. M. Fuat Köprülü’nün 6 Şubat 1914 tarihli *İkdam* gazetesinde yayımlanan “*Yeni Bir İlim: Halkiyat ‘Folk-Lore’*” başlıklı yazısı ise, Türkiye’de “*folklor*” teriminin ilk kez kullanıldığı araştırma özelliğini taşımaktadır. Ayrıca Rıza Tevfik’in 5 Mart 1914 tarihli *Peyam* gazetesinde yayımlanan “*Folklor-Folklore*” başlıklı yazısında da folklor, “*hikmet-i avam*”ın karşılığı olarak gösterilmektedir.

Folklor konulu yazıların müstakil bir yayına sahip olması, 1927’de kurulan Anadolu Halk Bilgisi Derneği’nin çabaları sonucu gerçekleşmiştir. 1928 yılında bu dernek, adını Türk Halk Bilgisi Derneği olarak değiştirmiş ve *Halk Bilgisi Mecmuası* dergisini yayımlamıştır. İlk sayısı çıktıktan sonra kapanan bu yayın ile Türkiye’de folklor dergiciliği başlamıştır. 1932 yılında kurulan Halkevlerinin de folklor dergiciliğinde büyük katkıları olmuş; Adana, Afyon, Ankara, Antakya, Antalya, Artvin, Bafra, Balıkesir, Bilecik, Burdur, Bursa, Çorum, Denizli, Edirne, Elazığ, Erzurum, Eskişehir, Gaziantep, Isparta, İstanbul, İzmir, Kars, Kastamonu, Kayseri, Konya, Malatya, Manisa, Merzifon, Muğla, Niğde, Samsun, Sinop, Sivas, Tekirdağ, Trabzon, Urla, Yozgat ve Zonguldak gibi konumlarda dergiler yayınlamışlardır. Özellikle Ankara Halkevi’nin bünyesinde bulunan *Ülkü* dergisi, folklor araştırmalarında önemli bir yere sahip olmuş; alt yayınları olan *Millî Kültür Dergisi* ve *Halkevleri ve Halk Odaları* ile 1949 yılına kadar çıkartılmıştır¹.

Türk halk bilimi çalışmalarında, Dursun Yıldırım’ın “*dergici devre*” (1998, 65) olarak adlandırdığı 1939-1966 yılları arasında *Folklor Postası* ve *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, folklor araştırmalarının öncüsü konumunda olmuştur. *Folklor Postası*, 1944-1946 yılları arasında 19 sayı halinde yayın hayatını sürdürmüştür. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi* ise 1949-1980 yılları arasında 366 sayı halinde yayımlanmış; “*Türk Halkbilimi çalışmalarının devamını sağlayan en önemli müesseselerden birisi*” olarak kabul edilmiştir (Çobanoğlu, 2015, 55).

¹ Türkiye’de folklor yayıncılığı hakkındaki bilgiler şu kaynaklardan derlenerek yazılmıştır: Örnek, 1977, 100-101; Turan, 2005; Tan, 2006; Çobanoğlu, 2009, 1010-1011; Turan Karabulut, 2013; Doykun, 2017; Kasımoğlu, 2018; Çobanoğlu, 2023.

1. Folklor Postası Dergisi

Folklor Postası, 1944-1946 yılları arasında yayın hayatını sürdürmüş; bu süre zarfında 19 sayı yayımlamıştır². Derginin Ekim 1944 tarihli ilk sayısının kapağında “*Her ay çıkar, Türk Folklor konularını inceleyen ve yayan Folklor Dergisi*” notu bulunmaktadır. *Folklor Postası*’nın sahibi ve baş yazarı Kemal Akça’dır. Derginin ilk beş sayısının neşriyat müdürü Muzaffer Erdoğan olup altıncı sayıdan itibaren bu görevi Dr. Fethi Ferit Uğur devralmıştır. Derginin beşinci sayısından itibaren İhsan Hınçer, sekreter olarak bu kadroya eklenmiştir.

Derginin her sayısı yaklaşık 20 sayfadan oluşmaktadır. Yazılar genellikle 1-2 sayfa uzunluğunda olup bir sayfada birden fazla yazının yer aldığı sayılar da bulunmaktadır. Her sayıda, konuyla ilgili fotoğraflar veya çizimlerle desteklenen en az bir yazıya yer verilmektedir. Dış kapak sayfası, Bolu, Bursa, Çankırı, Çorum, Konya, Isparta, Toroslar gibi farklı yörelere ait kadın ve erkek giyimlerinin kıyafetlerinin fotoğraflarından oluşmaktadır. İç kapak sayfasında ise Anadolu’daki okuyucularının *Folklor Postası*’nın sayılarına ulaşamadıkları takdirde derginin yetkililerine bildirmelerini isteyen bir duyuru bulunmaktadır. Ayrıca derginin iç kapağında içerik oluşturma hususunda okuyuculardan fotoğraf, resim, yazı ve çeşitli malzemeler istendiği bir not yer almaktadır:

“Karilerimiz bize Anadolunun ve Trakyanın millî âdet ve kıyafetlerine ait fotoğraflar ve resimler gönderirlerse, bunları kapak ve iç sayfalarımızda seve seve neşr edeceğiz. Gönderecekleri materyal ve yazılar da tahrir heyetimizin tetkikinden geçtikten sonra, eğer, hakikî bir kıymet taşıyorlarsa, imzanın meşhur olup olmadığına bakılmadan sayfalarımızda neşredilecektir. Biz, şöhret değil, kıymet arıyor ve bu suretle de memlekete yararlı olmaya çalışıyoruz” (Folklor Postası, 1945a, 2).

Folklor Postası’nın başlıca yazarları; 32 yazı ile Kemal Akça, 13 yazı ile Mehmet Halit Bayrı, 10 yazı ile Mahmut Ragıp Gazimihal, 9 yazı ile İhsan Hınçer ve Faruk Sümer, 8 yazı ile Vahit Lütfi Salcı, 7 yazı ile İhsan Şener, 6 yazı ile Dr. Fethi Ferit Uğur ve M. Fahrettin Kırzioğlu’dur. Dergide, belirli isimlere ait köşe yazılarının yanı sıra yazı dizileri, bölümler ve tefrikalar da yer almaktadır³. Bu tefrikaların en uzununu, Kemal Akça’ya ait “*Dağların Delisi*”

² Samet Doykun, yüksek lisans tez çalışmasında derginin ilk 18 sayısının indeksini yayımlamıştır (2017, 98-107). Derginin tüm sayılarının indeksi için bk. <http://www.halkbilimi.com/dergi-sayi/folklor-postasi> (Erişim tarihi: 11. 01. 2024)

³ Kemal Akça’nın folklordaki kadroları ve çalışma metotlarını ele aldığı iki bölümlük yazısının detaylarına bu çalışmanın “*Folklor Kavramı Hakkında Bilgi Veren ve Folklorun Edebiyat, Tarih ve Sosyoloji ile İlişkisini Konu Edinen Yazılar*” başlıklı bölümünde yer verilmektedir. Prof. Dr. Süheyl Ünver’in kaleme aldığı “*Ressam Hüsnü Yusuf Bey’in Akşehirde Tarih ve Folklor Tetkikleri*” ve Rıza Yetişen’in hazırladığı “*Anadolu Folklor Gezilerinden Notlar*” başlıklı derleme gezilerinden notlar içeren yazı dizilerinin, İhsan Şener’in Kemaliye/ Eğin’in çeşitli özelliklerine farklı başlıklar altında yer verdiği yazıların, Mahmut Ragıp Gazimihal’in Konya’daki halk musikisini, burada yetişen saz sanatçıları konu edindiği dört bölümlük yazı dizisinin ve Anadolu’daki kaşık, zeybek, seğmen oyunlarını anlattığı beş bölümlük yazı dizisinin, Kemal Çilingiroğlu’nun Kars ve Erzurum’daki halk oyunları hakkında bilgi verdiği iki bölümlük yazısının, Ahmet Özcan’ın belirli mevsimler etrafında teşekkül eden gelenekleri konu edinen üç bölümlük dizisinin ve Erol Şeker’in

başlıklı roman olup derginin 2 ve 18 numaralı sayıları arasında, 16 bölüm halinde yayımlanmıştır⁴.

Bu çalışmada *Folklor Postası* dergisinin Türk halkbilimi araştırmalarına katkılarını anlayabilmek amacıyla dergideki yazılar; “*Belirli Bir Yörenin Folklorik Unsurlarını Konu Edinen Yazılar*”, “*Halk Edebiyatı Şairlerini ve Ürünlerini Konu Edinen Yazılar*” ve “*Folklor Kavramı Hakkında Bilgi Veren ve Folklorun Edebiyat, Tarih ve Sosyoloji ile İlişisini Konu Edinen Yazılar*” başlıklarına ayrılarak incelenecektir⁵.

1.1. Belirli Bir Yörenin Folklorik Unsurlarını Konu Edinen Yazılar

Folklor Postası'nın 12 numaralı sayısı olan “*Konya Lisesi Mezunlar Cemiyeti Özel Sayısı*” dışındaki tüm sayılarında çeşitli yörelerin halk müziği, halk dansları, düğün vb. törenler, eğlenceler, giyim kuşam vb. çeşitli geleneklerine ait folklorik malzemelerin bulunduğu yazılar yer almaktadır. Ayrıca dergide folklor malzemesi derleme amacıyla farklı yörelere yapılan gezilerden elde edilen bilgileri ve örnekleri içeren iki yazı dizisi de bulunmaktadır. Bu yazı dizileri Prof. Dr. Süheyl Ünver ve Rıza Yetişen'e aittir.

Prof. Dr. Süheyl Ünver (1945a, 10-12; 1945b, 7-8; 1945c, 6) hocası Ali Rıza Bey'den, ressam Hüsnü Yusuf Bey'in H. 1274/ M. 1858 yılında Karamürsel, İshaklı, İznik, Bursa, Akşehir ve Konya'yı kapsayan gezisinin yazılı olduğu hatıratını devralmış; bu notlarda yazan derlemeleri “*Ressam Hüsnü Yusuf Bey'in Akşehirde Tarih ve Folklor Tetkikleri*” başlığı ile *Folklor Postası* için yeniden düzenlemiştir. Hüsnü Yusuf Bey'in derlemeleri; sistematik bir düzen içermemektedir. Derlemeler arasında İshaklı kasabasının kuruluşunda Ahmet Zemci adıyla bilinen “kutsi” bir kişinin etrafında teşekkül eden bir efsane, Akşehir'den keramet gösteren kişilere, bu kişilerin buradaki mezar ve türbelerine dair tarihî-folklorik kimi malzemeler ve Karamürsel'de saygıyla anılan “*Ümit/ Ümmet Dede*” isimli bir zat hakkındaki çeşitli efsaneler bulunmakta; ayrıca İshaklı'daki Ahmet Zemci Türbesi'nin uzaktan ve yakından görünümünü içeren iki çizimi ile Akşehir'de inşa edilmiş, ismi belirtilmeyen, açık ve direkli bir türbenin çizimi de yer almaktadır. Hüsnü Yusuf Bey'in notları, bilimsel bir çerçevede oluşturulmuş derleme faaliyetinin sonucundan

Akşehir'de “*sıra yareni*” geleneğini ele aldığı iki bölümlük yazısının detaylarına ise çalışmanın “*Belirli Bir Yörenin Folklorik Unsurlarını Konu Edinen Yazılar*” bölümünde bulmak mümkündür. Derginin “*Seçme Halk Şairleri*”, “*Az Duyulmuş Atasözleri*”, “*Halk Dilinden Fıkralar*”, “*Birkaç Mani/ Maniler/ Yurd Köşelerinden: Derme Maniler*” isimli köşelerinden, Mehmet Şakir Ülkütaşır'ın ve Hasan Ali Yücel'in destan konulu yazı dizilerinden, Vahit Lütfü Salcı'nın şair Behçet'in destanlarını yayınladığı iki bölümlük yazısına ve Mehmet Önder'in Konya'dan derlediği bilmecelere; çalışmanın “*Halk Edebiyatı Şairlerini ve Ürünlerini Konu Edinen Yazılar*” başlıklı bölümde ayrıntılı bir şekilde yer verilmektedir.

⁴ Derginin 12 numaralı sayısının “*Konya Lisesi Mezunlar Cemiyeti Özel Sayısı*” olması sebebiyle söz konusu sayıda “*Dağların Delisi*”ne yer verilmemiştir. Derginin 18 numaralı sayısında, Dağların Delisi'nin son satırına “*devamı var*” şeklinde bir not düşülmüşse de bu tefrika yarım kalmıştır.

⁵ Çalışmadaki başlıkların dizilimi, *Folklor Postası*'nın bütün sayıları göz önünde bulundurulduğunda söz konusu başlığa dahil olacak yazıların dergideki dağılımına göre yapılmıştır. Dergide; belirli bir yörenin, bölgenin vb. folklorik unsurlarını ele alan yazıların sayısının, diğer konulardan daha fazla olması sebebiyle bu çalışmada da incelenen ilk başlık “*Belirli Bir Yörenin Folklorik Unsurlarını Konu Edinen Yazılar*” olmuştur.

ziyade bir gezi yazısının bölümlerini andırmaktadır; ancak bu notlar, kendi dönemi içerisinde dikkate değer bir çalışmadır.

Rıza Yetişen (1945, 9-10; 1946a, 7; 1946b, 7; 1946c, 10-14; 1946d, 11-13; 1946e, 8-9, 19; 1946f, 10-11; 1946g, 14) Milli Eğitim Bakanlığı'nın 1937 yılında düzenlediği; Sivas, Elazığ, Erzurum, Gümüşhane, Rize ve Trabzon illerini kapsayan folklor gezisine dair notları, derlenen türkülerden örnekleri ve bu yörelerin halk oyunları hakkındaki bilgileri "*Anadolu Folklor Gezilerinden Notlar*" isimli yazı dizisinde kaleme almıştır. Bu yazı dizisinin ilk bölümünde Anadolu'nun pek çok yerinde bilinen bir kaval ezgisinin çıkış hikayesi anlatılmış; ikinci bölümünde ise söz konusu gezinin planlanması, gezinin katılımcıları, hangi yöreden kaç tane ezginin ve türkünün kayıt altına alındığı gibi bilgiler verilmiştir. Yazı dizisinin üçüncü bölümü tavşan, kurt, tilki gibi hayvanlara dair halk inanışlarına ayrılmıştır. Dördüncü bölümde ise Sivas'ın müzik geleneği ele alınmış; yörenin yetiştirdiği âşıklar, Karacaoğlan ve Âşık Veysel'den derlenen türküler, Kızılırmak ve Zileli Eşkıya Müdür türkülerinin hikayeleri, ekin biçerken ve deste kaldırırken söylenen mısralar konu edilmiştir. Beşinci, altıncı, yedinci ve sekizinci bölümlerde sırasıyla; Sivas, Erzincan, Gümüşhane ve Erzurum illerinin yöresel müziği ve buralardan derlenen ağıtlar, türküler, ezgiler, halk dansları, spor oyunları ve yörenin geleneksel giyim-kuşam unsurları hakkında bilgi verilmiştir. Rıza Yetişen bu yazılarda, Muzaffer Sarısözen'in elinde bağlamasıyla görüldüğü bir fotoğrafına (1946c, 10), Muzaffer Sarısözen'in Sivas'ta bir halay ekibiyle bir arada olduğu, konservatuvar arşivinden alınan bir fotoğrafına (1946d, 11) ve Gümüşhane'de derlenen "*Kürdün kızı*" oyununun figürlerinin (1946f, 10) gösterildiği fotoğraflara da yer vermiştir.

Toplumların duygularının, düşüncelerinin, duyarlılıklarının ve "estetik yaratıcılığı"nın (Özarıslan, 2016, 111) bir ürünü olan halk müziği, 1930'lu yıllardan sonra sistematik bir biçimde araştırılmaya başlanmış; geleneklerinden beslenen modern bir Türk müziği oluşturulmak istenmiştir. *Folklor Postası* da farklı yörelerden derlenen halk müziği unsurlarını içeren yazılara sıklıkla yer vererek bu çalışmalara katkıda bulunmuştur. Bu yazılarda Bursa'da Uludağ çevresindeki halk çalgılarını; Güney Anadolu, Orta Anadolu, Konya, İstanbul, Kasımpaşa, Kemaliye/Eğir gibi farklı bölgelerden derlenen türküler ve buralardaki müzik geleneğini bulmak mümkündür. Konuyla ilgili olarak Ali Rıza Yalın'ın "*Uludağ'da Halk Çalgıları ve Zurna*" (1944, 10), Faruk Sümer'in "*Halk Türküleri*" (1944a, 12) ve "*Bir Halk Türküsü Veriyoruz: Yürük Kızı Türküsü*" (1944b, 13), İhsan Şener'in "*Kemaliye (Eğir) Mâni ve Türküleri*" (1944, 12), anonim iki halk türküsünü içeren "*Bir Halk Türküsü Veriyoruz*" (Folklor Postası, 1945a, 14), Aşık Durali'nin "*Aşık Duraliden: Konya Türküsü*" (1945b, 9), Remzi Barenten'in "*Bir Halk Türküsü Veriyoruz: İnce Mehmet*" (1945, 7), Kemal Akça'nın "*Celâleddin Ezinenin Bir Yazısı Üzerine: Amerika Cazı-Türk ve Halk Musikisi Hakkında Bir Tartışma*" (1945b, 3) ve "*Türkülerin Doğuşu: Necip Türküsünün Hikâyesi*" (1946a, 13-15), Mahmut Ragıp Gazimihal'in dört bölümlük "*Halk Musikisi: Konyalı Halk Musikicileri*" (1945a, 5), "*Halk Musikisi: Konyalı Halk Musikicileri-II*" (1945b, 3), "*Halk Edebiyat ve Musikisi: Konyalı Halk Sazcıları-III*" (1946a, 3-6) ve "*Konya Halk Sazcıları-IV*"

(1946c, 7-8), Nuri Sami Koral'ın "Halk Musikisi: Orta Anadolu Türküleri-Allı Ferik Türküsü" (1946, 13-15) başlıklı yazıları bulunmaktadır. Söz konusu yazıların bir kısmı, ilgili fotoğraflarla ve çizimlerle birlikte yayımlanmıştır. Ali Rıza Yalçın'ın yazısında Uludağ'da faaliyet gösteren bir musiki takımı ve zurnanın iç aksamının çizimleri (1944, 10), Remzi Barenten'in yazısında İnce Mehmet türküsünün (1945, 7) ve Nuri Sami Koral'ın yazısında ise Allı Ferik türküsünün notaları (1946, 13) yer almaktadır.

Halk kültürünün en önemli görsel yaratımlarından biri olan halk dansları/ oyunları ile ilgili araştırmalar, Halkevlerinin kurulmasının ardından bilimsel bir mahiyet kazanmıştır. Bu dönemde halk dansları/oyunlarının görsel ve işitsel olarak kayıt altına alınmasına önem verilmiştir. Alevi semahları, zeybekler, seğmenler, Kars ve Erzurum'a ait halk dansları, farklı yörelerde oynanan kaşık oyunları gibi halk dansları/ oyunları konulu yazılar da *Folklor Postası*'nda geniş bir yer tutmakta, fotoğraflarıyla birlikte sunulmaktadır. Vahit Lütfi Salcı'nın "Varlık'ta Çıkan Bir Yazı Üzerine: Anadolu Türk Halk Oyunlarından Alevî Sema'ları" (1945a, 5-6), Kemal Çilingiroğlu'nun "Kuzey Doğu Anadolu Halk Oyunları I: Kars" (1945a, 10-11) ve "Kuzey Doğu Anadolu Halk Oyunları II: Erzurum" (1945b, 13) başlıklı yazılarında halk dansları/oyunları hakkında bilgi verilmektedir. Derginin on birinci sayısından itibaren Mahmut Ragıp Gazimihal'in "Millî Oyunlarımız" başlıklı yazı dizisi yayımlanmaya başlamıştır. Söz konusu sayıdaki "Millî Oyunlarımız- Kaşık Oyunları" (1945c, 3-5) yazısı, bu dizinin ilk bölümü olup ardından "Millî Oyunlarımız -Yüzyıllar Boyunca Zeybekler" (1945d, 5-6), "Millî Oyunlarımız-Seğmenler ve Oyunları" (1946b, 3-4), "Millî Oyunlarımız- Zeybeklerin Sonu" (1946d, 5-7) ve "Millî Oyunlarımız- Kaşık Oyunları" (1946e, 6-8) isimli yazıları gelmektedir. Bu yazılarda Kars'ta oynanan "tamzara bar"ı kümesinin (1945a, 10) ve seğmenlerin (1945e, 3) birer fotoğrafı da bulunmaktadır. Derginin sekizinci sayısında ise yukarıda sayılan yazılardan farklı mahiyette bir eleştiri bulunmaktadır. Şemsi Belli, "Millî Oyunlarımız ve Doğuda Çıkan Bir Yazı" başlıklı yazısında (1945, 9-10), Doğu dergisinde halk oyunlarına dair küçümseyici bir üslup kullanan, ismi belirtilmeyen, bir yazara cevap vermiş; söz konusu yazını eleştirmiştir.

Geleneksel halk bilgisinde eğlenme işlevinin yanı sıra birlik beraberlik duygusunu pekiştiren düğünler, kına geceleri, eğlenceler ve çeşitli törenler; *Folklor Postası*'nda Anadolu'nun farklı yörelerinden derlenen örneklerle anılmaktadır. Bu yazılarda Duraliler Köyü (Antalya), Orhangazi (Bursa), Kemaliye/ Eğin gibi bölgelerdeki uygulamalar ve Anadolu'da yaygın bir tören olan "küççe düğünü" hakkında bilgi verilmekte; Konya'da "oturak âlemi" adı verilen belirli bir bölgeyle anılan eğlence biçimleri konu edilmektedir. Kemal Akça'nın "Halk Sosiyetesi İncelemeleri: Küççe Düğünü" (1944b, 9), İhsan Şener'in "Eğin'de Düğün Adetleri" (1945, 12) ve "Memleket Davaları-3: Oturak Âlemi Nedir?" (1945, 10), Kemal Yoldaş'ın "Duraliler Köyünde Düğün" (1945, 13), Mehmet Önder'in "Derlemeler: Düğün Terimleri" (1945c, 17), M. Enver Beşe'nin "Anadolu Düğünleri: Orhangazi Köylerinde Düğün" (1946, 16) başlıklı yazılarında bu türden konular ele alınmaktadır.

Bedeni dış etkilerden koruma ihtiyacından doğmuş olan giyim; tarihsel süreç içerisinde inanç, iklim, ekonomi gibi etmenlerle şekillenerek toplumların ulusal kültürünün bir yansıması özelliğini kazanmıştır. *Folklor Postası* da bu doğrultuda Anadolu'nun geleneksel giyim-kuşam unsurlarını "memleketin ruhunu, benliğini, cesaret ve cengâverliğini ve ananesini göstermek bakımından" (Uğur, 1944, 5) kıymetli bulmakta ve kayıt altına alınmalarına özen göstermektedir. Dış kapağında çeşitli yörelerin kadınlarının ve erkeklerinin giyimlerini içeren fotoğrafları kullanan dergide konuyla ilgili; Dr. Fethi Ferit Uğur'un "Orta Anadolu'da Erkek Milli Kıyafetleri" (1944, 5) ve "Konya'nın Milli Kadın Kıyafetleri" (1945, 4), Ali Rıza Yalçın'ın "Uludağ'da: Türkmen Obaları ve Kadın Giyimleri" (1946, 3) başlıklı yazıları bulunmaktadır. Bu yazılarda, Orta Anadolu'da, özellikle Konya'da, erkeklere ve kadınlara ait kıyafetleri, Uludağ'daki Türkmen obalarının kadınlarının giyimleri ele alınmakta; konuyla ilgili fotoğraflara da yer verilmektedir.

Folklor Postası'nda yukarıda adı geçen yörelerin yanı sıra "Anadolu geleneği" olarak nitelendirilmiş geleneklere dair yazılar da bulunmaktadır. Sıraç Aydın'ın "Bir Anadolu Geleneği: Tekecik-Koçkatımı" (1945, 8-10), Nurettin Gökçen'in "Bir Anadolu Geleneği: Niğde'nin (Cumaları) Pazarları" (1945, 16), Ahmet Özcan'ın "Bir Köy Geleneği: Savaş" (1945a, 17), "Bir Anadolu Geleneği: Çamlık" (1945b, 17) ve "Bir Anadolu Geleneği: Ekin Sonu" (1945c, 16), Ali Fuad Şener'in "Bir Anadolu Geleneği: Kına Gecesi" (1946, 16), Erol Şeker'in "Bir Anadolu Geleneği: Akşehir'de Sıra Yareni" (1946a, 15-17) ve "Bir Anadolu Geleneği: Akşehir'de Sıra Yareni-2" (1946b, 17) başlıklı yazıları bulunmaktadır. Bu yazılarda söz konusu geleneklerin ortaya çıkışları ve bu geleneklere bağlı olarak yapılan uygulamaların özellikleri hakkında bilgiler verilmekte olup yazarların kullandığı dil ve üslup dikkat çekicidir. Selcen Gürçayır Teke'nin belirttiği üzere derlemelerin yapıldığı esnada ilk kez karşılaşılan bir gelenek veya uygulama, derlemeci için şaşırtıcı olabilmekte ve "-miş dili" ile ifade edilebilmektedir (2016, 109). *Folklor Postası* yazarları ise bu gelenekleri kendileri de o an o uygulamanın içerisindeymiş gibi anlatmakta ve konuya ilişkin hatıralarından bahsetmektedir; böylelikle okuyucuya zengin bir anlatım sunularak o geleneğin benimsenmesi amaçlanmaktadır. Ayrıca bu anlatım, derginin yazar kadrosundaki bahsi geçen isimlerin, o dönemin önemli bir tartışma konusu olan "halktan kopuk aydın"lardan olmadığını da düşündürmektedir.

Folklor Postası'nın belirli yörelerin folklorik unsurlarını ele aldığı yazılarında geniş bir okuyucu kitlesine hitap edilmek için yalın bir dil ve üslup kullanılmakta; özellikle halk müziği, halk dansları, eğlence biçimleri, geleneksel kıyafetler gibi fotoğraflarla sergilenmeye müsait olan konulara daha büyük bir yer ayrılmaktadır. Bu yazılarda geleneksel olanın kıymetli olduğu vurgulanmakta; Anadolu kültürünün zenginliğin ve yöresel çeşitliliklerinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Söz konusu yörelerin geleneksel değerleri, yaşayış biçimleri, müzikleri, dansları, törenleri, eğlenceleri, giyim kuşamları vb. özelliklerine detaylı bir biçimde yer verilmesi; Atatürk döneminde sürdürülen kültür politikalarının üzerinde önemle

durduğu, milli kültürün geliştirilmesi ve “aydın-halk” arasındaki kopukluğun giderilmesi amaçlarına da hizmet etmektedir.

1.2. Halk Edebiyatı Şairlerini ve Ürünlerini Konu Edinen Yazılar

Folklor Postası'nın ilk sayısının ilk yazısı, Hasan Ali Yücel'in kaleme aldığı “*Halk Edebiyatının Kıymeti*”dir (1944, 1-2). Bu yazıda halk edebiyatı “sade, fakat özlü bir edebiyat” (Yücel, 1944: 1) olarak tanımlanmakta; “Türkün dış âlem telâkkisini, ruh ve mükemmel insan telâkkisini, hayatı görüşünü” (Yücel, 1944: 1) halk edebiyatının yansıttığı belirtilmektedir. Halk edebiyatı ürünlerinin, okuyucunda milli bir kimlik oluşturmada büyük bir yeri olduğunu savunan bu yazı, derginin poetikası mahiyetindedir.

Derginin “*Seçme Halk Şiirleri*”⁶, “*Az Duyulmuş Atasözleri*”⁷, “*Halk Dilinden Fıkralar*”⁸, “*Birkaç Mani/ Maniler/ Derme Maniler*”⁹ başlıklı köşelerde halk edebiyatı türlerine ait örnekleri bulmak mümkündür. Derginin ikinci sayısından itibaren sırasıyla Aşık Nigari, Mansur, Deli Şerif, Figanî, Aşık Mahtumî, Viranî, Gezlevili Aşık Ömer, Aşık Sürûrî, Aşık İkrarî, Sabri, Baybağanlı Aşık Kul Mustafa, Aşık Durali, Zileli Aşık Hacı Tâlibî, Behçet, Aşık Hikmetî, Aşık Hınçerî, Gelibolulu Aşık Demir, Nesimî, Karahüyükü Aşık Ali, Aşık Canibî, Poskoflu Yusuf Zülâlî, Tıflî, Aşık Şem’î, Pir Sultan Abdal, Aşık Niyazi, Aşık Gevherî, Edip Harabî ve Yunus Emre gibi isimlerin hayatı hakkındaki bilgilere, edebî kimliklerine ve şiirlerine yer veren yazılar mevcuttur.

Destan, *Folklor Postası*'nda en geniş ölçüde yer verilen halk edebiyatı ürünü olup dergide destan türünün özelliklerine ve kimi şairlerin destan örneklerine yer veren yazılar bulunmaktadır. Bu örnekler, özellikle tarihi ve toplumsal hadiselerle temas eden destanlardan alınmaktadır. Mehmet Şakir Ülkütaşır iki bölümlük “*Halk Edebiyatından Örnekler: Destanlar*” (1945b, 4, 14; 1945c, 4) başlıklı yazı dizisinde destanların nazım şekilleri, yazılış sebepleri ve isimlendirilmeleri üzerine bilgi vererek Kayserili Âşık Abdi'nin “*Kıtlık Destanı*”nın ve Niğde'nin Bor ilçesinin Kömürhisar Köyü'nden Abdullah'ın “*Niğde Destanı*”nın metinlerini yayımlamaktadır. Hasan Ali Yücel, iki bölümlük “*Halk Edebiyatından Örnekler: Türk Destanları*” (1945a, 4; 1945b, 3-4) yazısında İslamiyet öncesi ve sonrası dönemlerinin Türk destanları hakkında bilgi vermektedir. Ayrıca dergide Ahmet Kutsi Tecer'in, daha önce Ülkü dergisinde yayınlanmış olan “*Konya Destanı*” isimli manzumesine (1945, 5), Aşık Nigarî'nin “*Sıtma Destanı*”na (Folklor Postası, 1945b, 12), hayatı hakkında fazla bir bilgi bulunmayan Behçet isimli bir şairin “*Konsulto Destanı*” ve

⁶ Bu şiirleri toplayan kişinin Hayrünnesa Damgacı olduğu; derginin 7 numaralı sayısından itibaren belirtilmektedir. Derginin 9 numaralı sayısının “*İçindekiler*” bölümünde yazarın adı “*H. Damgacı*” olarak belirtilmekte ancak ilgili köşede adı “*Fahrünnesa Damgacı*” olarak geçmektedir. Bu farklılığın bir baskı hatası olduğu düşünülmektedir.

⁷ Bu atasözlerini toplayan kişinin Mehmet Önder olduğu; derginin 11 numaralı sayısından itibaren belirtilmektedir.

⁸ Derginin 4 ve 5 numaralı sayılarında “*Sağdıç*” mahlaslı bir yazarın ismiyle yayınlanan bu köşede, evlilik konulu 5 adet fıkra yer almaktadır.

⁹ Derginin 4 ve 5 numaralı sayılarında “*Birkaç Mani*”, “*Maniler*” gibi başlıklarla yayınlanan bu köşenin ismi; 15 numaralı sayıdan itibaren “*Yurd Köşelerinden: Derme Maniler*” olarak değiştirilerek Fehime Umurhan imzasıyla yayınlanmıştır.

"Çingenenin Miras Destanı"na (Salcı, 1945b, 7-8; Salcı, 1945c, 12), Poskoflu Yusuf Zülâli'nin "Kars'ın Kurtuluş Destanı"na (Fındıkoğlu, 1945b, 7), Aşık Şem'i'nin "Konya Destanı"na (Folklor Postası, 1945e, 8-9), şairi bilinmeyen "Penbe Hanım Destanı"na (Salcı, 1946, 14-15), Figanî'nin "Yemek Destanı"na (Akça, 1946b, 11-12), "Seferberlik Destanı"na (Akça, 1946c, 11-12) ve Faruk Sümer'in "Halk Edebiyatı: Bozkır Destanı" (1946, 15-17) başlıklı yazısına yer verilmiştir.

Masal, bilmece gibi sözlü edebiyat ürünlerinden yapılan derlemeler, *Folklor Postası*'nda bulunmaktadır. "Sultan ile Çiftçi" (Folklor Postası, 1945a, 17-18; Folklor Postası, 1945b, 18-19), "Tandırdaki Herif Gibi" (Folklor Postası, 1945c, 18-19), "İnsan Ne Eder Kendine Eder" (Folklor Postası, 1945d, 18-19) başlıkları altında dergide yer alan bu masalların derleyeni ve derlendikleri bölge hakkında bilgi verilmemektedir. Ancak "Sultan ile Çiftçi" masalının metninde; hikâyenin Anadolu Selçukluları devrinde, yaşlı bir Türkmen erkeğinin etrafında şekillendiği yazılı olup Konya ve Toros gibi yer adları anılmaktadır. Dergide bilmece türü ile ilgili yazılar ise Mehmet Önder'e aittir. Bu yazılarda Konya'dan derlenen bilmece ve bu bölgedeki bilmece toplantılarının düzenlenme biçimleri ele alınmaktadır (1945a, 14; 1945b, 15).

Halk edebiyatı şairlerinin hayatları hakkında biyografik veriler ve onların şiirlerinden örnekler sunan derginin yukarıda bahsi geçen yazıları; küçük bir çevrede tanınan halk şairlerinin kayıt altına alınması ve daha geniş kitlelere şiirlerini duyurmaları açısından önem taşımaktadır. Zileli Aşık Hacı Tâlibî, Behçet gibi şairlerin bazı şiirlerine ilk kez bu dergide yer verilmesi; *Folklor Postası*'na bir tür arşiv özelliği katmaktadır.

1.3. Folklor Kavramı Hakkında Bilgi Veren ve Folklorun Edebiyat, Tarih ve Sosyoloji ile İlişisini Konu Edinen Yazılar

Folklor Postası'nda folkloru; kadro ve metot, edebiyat, törenler, sosyoloji ve tarih yönünden ele alan yazılara, derginin hemen hemen her sayısında rastlanılmaktadır. Bu yazılarda folklorun; toplumların tarihî ve kültürel bağları, sosyolojik yapıları, sanatları ve edebiyatları ile kurduğu ilişki incelenmektedir. Kemal Akça, folklor konusunu akademik bir çerçevede ele almakta; "Folklor ve Türk Folklor'ünün Karakteri" (1944a, 3-4), "Türk Folklor Dâvası" (1944c, 3), "Folklor Kadro ve Metodu I-II" (1945a, 7; 1945c, 9) ve "Folklorun Tarih ve Sosyal Yaşayışımız Karşısında Alaka ve Etkisi" (1945d, 2) başlıklı yazıları bulunmaktadır. Yazar folklorun kapsamını, "bir milletin halk kütlesini teşkil eden zümrenin hars, kültür, san'at, geyim, geçim, dil, musiki, edebiyat ve bunu ilgilleyen bütün diğer konular" (Akça, 1944a, 3) olarak belirlemektedir. Buna göre Türk folklor kadrosu, "teknik, etnoğrafya, sosyoloji, sosyal ve sanat tarihi, medeniyet ve kültür tarihi, halk edebiyat ve estetiğine malzeme verme bakımından"; tarih ve coğrafya, edebiyat, sosyal hayat gibi bölümlere ayrılmaktadır (Akça, 1945a, 7).

Folklor Postası'nın yayın hayatını sürdürdüğü tarihlerde folklorla fayda sağlayan kurumların başında gelen Halkevleri; bünyelerindeki derleme faaliyetleri ve folklor araştırmalarının mahiyeti yönünden, Kemal

Samancıgil'in "Birkaç Folklor Malzemesi" (Samancıgil, 1944, 6) ve Mehmet Halit Bayrı'nın "Türk Folkloru ve Halkevleri" (Bayrı, 1945, 3) başlıklı yazılarında eleştirilmektedir. Kuruluş sebepleri arasında "memleketin tarih ve halk kültürü zenginliğinin ortaya çıkması" (Arık, 1947, 113) düşüncesi bulunan Halkevleri; bünyelerindeki "Dil, Tarih ve Edebiyat", "Müze ve Tarih", "Güzel Sanatlar" şubeleri aracılığıyla halk müziği, halk edebiyatı ve halk dansları gibi alanlarda faaliyet göstermişlerdir. Ancak Halkevleri, folklorla "mesafeli" (Gürçayır Teke, 2016, 103) yaklaşımları ve çalışmalarının akademik çerçevenin dışında kalması (Öztürkmen, 2006, 116) gibi sebeplerle eleştirilmişlerdir. Kemal Samancıgil, halkevi dergilerinin ninni, masal gibi halk edebiyatı malzemelerini toplayıp fıkra, mahalli hikaye, efsane, kıyafet gibi "dünün yarına intikal edecek bazı mühim vesikaları" (1944, 6) derlemelerine dahil etmemelerini bir eksiklik olarak görmektedir. Yazar, gelecek kuşaklara hizmet etmek adına bir kıyafet müzesi açılmasını önermekte; didaktik yapıları sebebiyle mahalli efsanelerin, hikayelerin ve fıkraların kayıt altına alınması gerektiğini belirtmektedir. Mehmet Halit Bayrı, Halkevlerinin Türk folkloruna hizmetlerinden övgüyle bahsetmekte; ancak bu kuruluşlardaki dil ve edebiyat şubelerinin yoğun iş yükleri sebebiyle folklor çalışmalarına yeterince vakit ayıramadıklarından şikayetçi olmaktadır. Folklorun "başlı başına ihtisas isteyen bir iş" (Bayrı, 1945, 3) olduğunu savunan yazar; Halkevlerinde müstakil bir folklor şubesi kurulması gerektiğini dile getirmektedir. Bu yazılarda Halkevlerine yöneltilen eleştiriler yapıcı nitelikte olup yönetilen çalışmaların daha iyi bir noktaya gelmesi için önerilerde bulunmaktadır.

Folklorun bilim, tarih, sosyoloji, sanat, edebiyat ve kültürle kurduğu ilişkiler; Prof. Dr. Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu'nun "Folklorun Sanat, Edebiyat ve Bilgi Kaynağı Olarak Değeri" (1945a, 5-6, 19), Mehmet Şakir Ülkütaşır'ın "Folklorda Törenler" (1945a, 8-9) ve Prof. Dr. Süheyl Ünver'in "Folklor ve Telkin" (1946, 9) başlıklı yazılarında incelenmektedir. Prof. Dr. Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, 1920-1945 yılları arasında "halka doğru" hareketinin başarıya ulaştığını, özellikle halk edebiyatı ürünlerine, hece ölçüsüne, halk türkülerine ve yöresel kıyafetlere olan ilgiyi arttırdığından bahsetmekte; ancak "folklorik unsurlardan ilham alınarak yaratılacak, tekniği yüksek melodiler, bedîî ve edebî eserler, ilmî araştırmalar ve tarihimiz üzerinde yapılmış felsefi tahlillerle" yeni ürünler ortaya konulmadığı takdirde bu ilginin kalıcı olmayacağına dair endişelerini öne sürmektedir (1945a, 5-6, 19). Mehmet Şakir Ülkütaşır, folklordaki dini törenlerle ve halk arasında yaşayan cenaze merasimleri, ağıtlar, mevlütler, evliya ziyaretleri, düğünler vb. törenlerle ilgili malzemelerin "tarih ve sosyoloji gibi bilgiler için değerli birer belge, kaynak mahiyetinde" (1945a, 9) olduğunu ve konuya ilişkin sistematik çalışmaların yapılması gerektiğini belirtmektedir. Prof. Dr. Süheyl Ünver ise, bilimin ve medeniyetin folklordan doğduğunu bildirmekte; fen, ilim ve folklorun birbirlerinden ayrılmadan bir bütün halinde incelenmesinin önemini açıklamaktadır (1946, 9).

Folklor Postası'nın bahsi geçen yazılarında, dergide ele alınan diğer konu başlıklarından farklı olarak akademik bir üslubun öne çıktığı ve folklorun ne olduğunun okuyucuya öğretilmesi amacının taşındığı görülmektedir. Prof.

Dr. Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, Prof. Dr. Süheyl Ünver, Mehmet Şakir Ülkütaşır ve Kemal Akça gibi isimlerin yazılarında, folklor kavramının tanımını ve sınırlılıklarını açıklanmakta; Kemal Samancıgil ve Mehmet Halit Bayrı ise Halkevlerinin çalışmalarına dair eleştiriler yöneltmektedir. Dergi bu yönüyle o dönemin folklor araştırmalarının başarıya ulaşmasına katkıda bulunmaktadır.

Sonuç

1944-1946 yılları arasında 19 sayılık bir yayın hayatı sürdüren *Folklor Postası*, folklor yayıncılığının öncüsü konumundaki dergilerden biridir. Kendi beyanlarıyla “*Türk folklor konularını incelemek*” amacını taşıyan derginin çalışmalarını; belirli yörelerin ve belirli konu başlıklarının etrafında şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Dergide folkloru, kadro ve metot, edebiyat, törenler, sosyoloji ve tarih yönünden ele alan yazılar bulunmakla birlikte; çeşitli yörelerin giyim kuşam, halk müziği, düğün vb. törenler, halk dansları, eğlenceler gibi çeşitli geleneklerine ait folklorik malzemelerin bulunduğu yazılara da sıklıkla yer verilmektedir. Bu yazılar içerisinde halk müziği ve halk dansları/ oyunları önemli bir yer tutmaktadır.

Erzincan, Erzurum, Gümüşhane, Güney Anadolu Bölgesi, İstanbul, Kasımpaşa, Kemaliye/Eğir, Konya, Orta Anadolu Bölgesi ve Sivas gibi farklı yörelerin halk çalgılarına, türkülerine, türkülerinin doğuş hikayelerine ve yerel sanatçılara *Folklor Postası*’nda sıklıkla yer verilmektedir. Özellikle Mahmut Ragıp Gazimihal’in Konya’nın halk müziği geleneğine ve şehrin yetiştirdiği sanatçılara yer verdiği dört bölümlük yazısı, konuyla ilgili ayrıntılı bilgiler içermekte; belirli bir dönemin müzisyenlerini ve saz sanatçılarını, doğum ve ölüm yerleri/ tarihleri ile anarak onları kayıt altına almaktadır. Alevi semahları, zeybekler, seğmenler, Erzincan, Erzurum, Gümüşhane, Kars ve Sivas’a ait halk dansları, farklı yörelerde oynanan kaşık oyunları gibi halk dansları/ oyunları konulu yazılar *Folklor Postası*’nda geniş bir yer tutmaktadır. Bu yazıların bir kısmında bahsi geçen halk danslarının figürlerini ve dans ekibinin kıyafetlerini gösteren fotoğraflar da yer almaktadır. Derginin bu konuya ilişkin fotoğraflara yayınlaması; görsel malzemeye ulaşmanın kısıtlı olduğu 1940’lı yıllar için önem taşımaktadır.

Halk şairlerine ve onların şiirlerine *Folklor Postası*’nda geniş bir yer ayrılmaktadır. Dergi; Yunus Emre, Pir Sultan Abdal gibi isimleri yaşadıkları çağların ötesine geçen önemli şairlerin yanı sıra dar bir çevrede tanınan halk şairlerini de okuyucularına sunmaktadır. İsimlerini memleketlerinde ve yakın çevrelerinde duyurabilen, yazılı basında kendilerine nadiren bulabilen veya bu imkana hiç ulaşamayan Deli Şerif, Karahüyükü Aşık Ali gibi şairler; derginin onları konu edinen yazıları sayesinde etki alanlarını genişletmişlerdir. Bunun yanı sıra şiirleri zamanla kaybolmuş, çeşitli sebeplerle bir araya getirilememiş Zileli Aşık Hacı Tâlibî, Behçet gibi kimi şairlerin başka kaynaklarda yer almayan şiirlerine de *Folklor Postası*’nda yer verilmiştir.

Folklor Postası’nda sıkça yer verilen konular arasında, 1940’lı yıllarda gerçekleştirilen folklor çalışmalarının içeriği ve yöntemleri de bulunmaktadır.

Folklor kavramının açıklandığı ve çeşitli sanat/ bilim dallarıyla olan ilgilerinin incelendiği bu yazılarda; o dönemin folklor çalışmalarında eksik bulunan kimi yönler dile getirilmektedir. Kemal Samancıgil, Mehmet Halit Bayrı ve Mehmet Şakir Ülkütaşır gibi isimler; özellikle Halkevleri tarafından yürütülen folklor çalışmalarını çeşitli yönlerden eleştirmekte ve bu çalışmaların geliştirilmesi için önerilerde bulunmaktadır. Dergi bu özelliği ile, okuyucusuna farklı yörelerin folklorik özelliklerini tanıtmaktan veya halk edebiyatı şairlerini ve ürünlerini sunmaktan daha fazlasını amaçladığını; eleştirel ve sorgulayıcı bakış açılarını yayımlamaktan çekinmediğini göstermektedir.

Folklor Postası, Türkiye’de halk bilimi çalışmalarının “dergici devre” denilen döneminde önemli bir yer tutmuştur. Dergi, folklor yayıncılığının müstakil bir hal aldığı ilk örneklerden biri olmakla birlikte; uzun soluklu bir etki yaratamamıştır. *Folklor Postası*’nın kısa süren yayın hayatı, bu durumun başlıca sebeplerinden biridir. Ancak ele alınan konuların özellikle Konya ve yakın çevresine ait olup Trakya, Karadeniz, Ege, Güneydoğu bölgelerine neredeyse hiç yer verilmemesi; derginin ulusal ölçekte önemli bir konuma ulaşmasına engel olmuştur. *Folklor Postası*’nın bir diğer önemli eksiği ise halk hukuku, halk inanışları, halk takvimi, halk meteorolojisi, halk hekimliği, halk veterinerliği gibi geleneksel halk bilgisi konularına neredeyse hiç yer verilmemesi; geleneksel giyim kuşam ile ilgili yazıların ve fotoğrafların bulunup el sanatları, mimari, yeme içme, halk teknolojisi gibi maddî kültür unsurlarına değinilmemesidir. Yine de dönemin ekonomik koşulları, yayıncılıktaki dağıtım ağının kısıtlı oluşu gibi sebepler göz önünde bulundurulduğunda; *Folklor Postası*’nın yazılı malzemenin yanında fotoğraf, çizim, nota gibi görsel unsurları da yayınlayarak elindeki imkanları mümkün olduğunca iyi değerlendirdiğini de eklemek gereklidir. Sonuç olarak bu dergi, döneminin halk müziği sanatçılarına, halk şairlerine ve onların eserlerine geniş ölçüde yer vermekte olup döneminin folklor bakış açısını yansıtarak Türk halk bilimi araştırmaları tarihinde yerini almaktadır.

Kaynakça

- Akça, Kemal. “Folklor ve Türk Folklor’ünün Karakteri”. *Folklor Postası*, 1/ (1944a), 3-4.
- Akça, Kemal. “Halk Sosiyetesi İncelemeleri: Küççe Dügünü”. *Folklor Postası*, 2/ (1944b), 9.
- Akça, Kemal. “Türk Folklor Dâvası”. *Folklor Postası*, 3/ (1944c), 3.
- Akça, Kemal. “Folklor Kadro ve Metodu-1”. *Folklor Postası*, 8/ (1945a), 7.
- Akça, Kemal. “Celâleddin Ezinenin Bir Yazısı Üzerine: Amerika Cazı-Türk ve Halk Musikisi Hakkında Bir Tartışma”. *Folklor Postası*, 9/ (1945b), 3.
- Akça, Kemal. “Folklor Kadro ve Metodu -2”. *Folklor Postası*, 10/ (1945c), 9.
- Akça, Kemal. “Folklorun Tarih ve Sosyal Yaşayışımız Karşısında Alaka ve Etkisi”. *Folklor Postası*, 11/ (1945d), 2.

- Akça, Kemal. "Türkülerin Doğuşu: Necip Türküsünün Hikâyesi". *Folklor Postası*, 15/ (1946a), 13-15.
- Akça, Kemal. "Figani'nin Yemek Destanı". *Folklor Postası*, 18/ (1946b), 11-12.
- Akça, Kemal. "Bir Destan Üzerine: Seferberlik Destanı". *Folklor Postası*, 19/ (1946c), 11-12.
- Arık, Remzi Oğuz. *Halkevlerinde Müze, Tarih ve Folklor Çalışmaları Kılavuzu*. Ankara: C.H.P. Halkevleri Yayınlarından Kılavuz Kitapları XXI, 1947.
- Aydın, Sıraç. "Bir Anadolu Geleneği: Tekecik-Koçkatımı". *Folklor Postası*, 7/ (1945), 8-10.
- Barenten, Remzi. "Bir Halk Türküsü Veriyoruz: İnce Mehmet". *Folklor Postası*, 7 (1945), 7.
- Bayrı, Mehmet Halit. "Türk Folkloru ve Halkevleri". *Folklor Postası*, 7/ (1945), 3.
- Belli, Şemsi. "Millî Oyunlarımız ve Doğuda Çıkan Bir Yazı". *Folklor Postası*, 8/ (1945), 9-10.
- Beşe, M. Enver. "Anadolu Düğünleri: Orhangazi Köylerinde Düğün". *Folklor Postası*, 10/ (1946), 16.
- Çobanoğlu, Özkul. "Atatürk Dönemi Türk Halkbilimi Çalışmaları Tarihçesi Üzerine Genel Bir Değerlendirme". *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü- Atatürk Dönemi (1920-1938)*. ed. Osman Horata vd., 1001-1016, Ankara: AKM Yayınları, C. 3, 2009.
- Çobanoğlu, Özkul. *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2015.
- Çobanoğlu, Özkul. "Cumhuriyetimizin Yüzüncü Yılında Türk Halk Bilimi Çalışmalarının Genel Bir Değerlendirmesi". *Türk Dili*, 72/ 862 (2023), 41-77.
- https://tdk.gov.tr/wp-content/uploads/2023/10/Ozkul-Cobanoglu-_O_-CUMHURİYETİMİZİN-YUZUNCU-YILINDA-TURK-HALK-_37-1.pdf
Erişim tarihi: 11. 01. 2024
- Çilingiroğlu, Kemal. "Kuzey Doğu Anadolu Halk Oyunları I: Kars". *Folklor Postası*, 5/ (1945a), 10-11.
- Çilingiroğlu, Kemal. "Kuzey Doğu Anadolu Halk Oyunları II: Erzurum". *Folklor Postası*, 7/ (1945b), s. 13.
- Doykun, Samet. *Türkiye'de Folklor Dergiciliği (Kronolojik İndeks)*. Aksaray: Aksaray Üniversitesi SBE, Yüksek Lisans Tezi, 2017.
- Fındıkoğlu, Ziyaeddin Fahri. "Folklorun Sanat, Edebiyat ve Bilgi Kaynağı Olarak Değeri". *Folklor Postası*, 8/ (1945a), 5-6, 19.
- Fındıkoğlu, Ziyaeddin Fahri. "Halk Şairleri: Poskoflu Yusuf Zülâli'nin Kars'ın Kurtuluş Destanı". *Folklor Postası*, 11/ (1945b), 7.

- Folklor Postası*. "Folklor Postası'nın Okuyucularından Bir Ricası". 4/ (1945a), 4.
- Folklor Postası*. "Bir Halk Türküsü Veriyoruz". 4/ (1945a), 14.
- Folklor Postası*. "Sultan ile Çiftçi". 4/ (1945a), 17-18.
- Folklor Postası*. "Aşık Duraliden: Konya Türküsü". 5/ (1945b), 9.
- Folklor Postası*. "Sıtma Seferberliği Üzerine". 5/ (1945b), 12.
- Folklor Postası*. "Sultan ile Çiftçi". 5/ (1945b), 18-19.
- Folklor Postası*. "Tandırdaki Herif Gibi". 6/ (1945c), 18-19.
- Folklor Postası*. "İnsan Ne Eder Kendine Eder". 7/ (1945d), 18-19.
- Folklor Postası*. "Konya Destanı". 12/ (1945e), 8-9.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. "Halk Musikisi: Konyalı Halk Musikicileri". *Folklor Postası*, 9/ (1945a), 5.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. "Halk Musikisi: Konyalı Halk Musikicileri-II". *Folklor Postası*, 10/ (1945b), 3.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. "Milli Oyunlarımız- Kaşık Oyunları". *Folklor Postası*, 11/ (1945c), 3-5.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. "Milli Oyunlarımız -Yüzyıllar Boyunca Zeybekler". *Folklor Postası*, 13/ (1945d), 5-6.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. "Halk Edebiyat ve Musikisi: Konyalı Halk Sazcıları-III". *Folklor Postası*, 15/ (1946a), 3-6.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. "Milli Oyunlarımız- Seğmenler ve Oyunları". *Folklor Postası*, 16/ (1946b), 3-4.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. "Konya Halk Sazcıları-IV". *Folklor Postası*, 17/ (1946c), 7-8.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. "Milli Oyunlarımız- Zeybeklerin Sonu". *Folklor Postası*, 18/ (1946d), 5-7.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. "Milli Oyunlarımız- Kaşık Oyunları". *Folklor Postası*, 19/ (1946e), 6-8.
- Gökçen, Nurettin. "Bir Anadolu Geleneği: Niğde'nin (Cumaları) Pazarları". *Folklor Postası*, 8/ (1945), 16.
- Görkem, İsmail. *Baha Said Bey: Türkiye'de Alevî-Bektaşî, Ahi ve Nusayrî Zümreleri*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Gürçayır Teke, Selcan. 2016. *Türk Halk Biliminde Derleme Çalışmalar, Tartışmalar*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Hınçer, İhsan. "Memleket Davaları-3: Oturak Âlemi Nedir?". *Folklor Postası*, 8/ (1945), 10.

- Kasımoğlu, Seval. "Türkiye'de Folklor Araştırmaları". *Turnalar*, 20/ 71 (Temmuz-Ağustos-Eylül 2018), 28-44.
- Koral, Nuri Sami. "Halk Musikisi: Orta Anadolu Türküleri-Allı Ferik Türküsü". *Folklor Postası*, 14/ (1946), 13-15.
- Önder, Mehmet. "Derlemeler: Konya Bilmeceleri-I". *Folklor Postası*, 8/ (1945a), 14.
- Önder, Mehmet. "Derlemeler: Konya Bilmeceleri-II". *Folklor Postası*, 9/ (1945b), 15.
- Önder, Mehmet. "Derlemeler: Düğün Terimleri". *Folklor Postası*, 10/ (1945c), 17.
- Örnek, Sedat Veyis. *Türk Halkbilimi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977.
- Özarslan, Metin. "Türk Halk Müziği veya Geleneksel Türk Müziği". *Türk Dili, Kültürü ve Tarihi* (içinde). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2016.
- Özcan, Ahmet. "Bir Köy Geleneği: Saya". *Folklor Postası*, 5/ (1945a), 17.
- Özcan, Ahmet. "Bir Anadolu Geleneği: Çamlık". *Folklor Postası*, 9/ (1945b), 17.
- Özcan, Ahmet. "Bir Anadolu Geleneği: Ekin Sonu". *Folklor Postası*, 15/ (1945c), 16.
- Öztürkmen, Arzu. *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Salcı, Vahit Lütfi. "Varlık'ta Çıkan Bir Yazı Üzerine: Anadolu Türk Halk Oyunlarından Alevî Sema'ları". *Folklor Postası*, 5/ (1945a), 5-6.
- Salcı, Vahit Lütfi. "Behçet'in Destanları". *Folklor Postası*, 6/ (1945b), 7-8.
- Salcı, Vahit Lütfi. "Behçet'in Destanları-II". *Folklor Postası*, 8/ (1945c), 12.
- Salcı, Vahit Lütfi. "Penbe Hanım Destanı". *Folklor Postası*, 17/ (1946), 14-15.
- Samancıgil, Kemal. "Birkaç Folklor Malzemesi". *Folklor Postası*, 2/ (1944), 6.
- Sümer, Faruk. "Halk Türküleri". *Folklor Postası*, 1/ (1944a), 12.
- Sümer, Faruk. "Bir Halk Türküsü Veriyoruz: Yürük Kızı Türküsü". *Folklor Postası*, 3/ (1944b), 13.
- Sümer, Faruk. "Halk Edebiyatı: Bozkır Destanı". *Folklor Postası*, 19/ (1946), 15-17.
- Şeker, Erol. "Bir Anadolu Geleneği: Akşehir'de Sıra Yareni". *Folklor Postası*, 18/ (1946a), 15-17.
- Şeker, Erol. "Bir Anadolu Geleneği: Akşehir'de Sıra Yareni-2". *Folklor Postası*, 19/ (1946b), 17.

- Şener, Ali Fuad. "Bir Anadolu Geleneği: Kına Gecesi". *Folklor Postası*, 14/ (1946), 16.
- Şener, İhsan. "Kemaliye (Eğın) Mâni ve Türküleri". *Folklor Postası*, 3/ (1944), 12.
- Şener, İhsan. "Eğın'de Düğün Adetleri". *Folklor Postası*, 4/ (1945), 12.
- Tan, Nail. *Kuruluşunun 80. Yılı Dolayısıyla Türk Halk Bilgisi Derneği*. Ankara: BRC Basım, 2006.
- Tecer, Ahmet Kutsi. "Konya Destanı". *Folklor Postası*, 4/ (1945), 5.
- Turan, Ayşe. *Halk Bilgisi Haberleri Dergisi (İndeks ve Seçme Yazılar)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2005.
- Turan Karabulut, Ayşe. "Türk Halk Bilgisi Derneği Tarafından Yayımlanan Halk Bilgisi Haberleri Dergisi Hakkında Kısa Bir Değerlendirme". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED)*, 50/ (2013), 143-149.
- Uğur, Ferit Fethi. "Orta Anadolu'da Erkek Milli Kıyafetleri". *Folklor Postası*, 1/ (1944), 5.
- Uğur, Ferit Fethi. "Konya'nın Milli Kadın Kıyafetleri". *Folklor Postası*, 4/ (1945), 4.
- URL-1: "Folklor Postası" <http://www.halkbilimi.com/dergi-sayi/folklor-postasi>
Erişim tarihi: 11. 01. 2024
- Ülkütaşır, Mehmet Şakir. "Folklorda Törenler". *Folklor Postası*, 8/ (1945a), 8-9.
- Ülkütaşır, Mehmet Şakir. "Halk Edebiyatından Örnekler: Destanlar". *Folklor Postası*, 5/ (1945b), 4.
- Ülkütaşır, Mehmet Şakir. "Halk Edebiyatından Örnekler: Destanlar-II". *Folklor Postası*, 6/ (1945c), 4.
- Ünver, Süheyl. "Rahmetli Ressam Hüsnü Yusuf Bey'in Anadolu'da Folklor Tetkikleri Hakkında ve İshaklı Kasabası Türk Efsanesi". *Folklor Postası*, 9/ (1945a), 10-12.
- Ünver, Süheyl. "Türk Efsaneleri: Ressam Hüsnü Yusuf Bey'in Akşehir'de Tarih ve Folklor Tetkikleri - 2". *Folklor Postası*, 10/ (1945b), 7-8.
- Ünver, Süheyl. "Türk Efsaneleri: Ümid Dede Efsanesi". *Folklor Postası*, 11/ (1945c), 6.
- Ünver, Süheyl. "Folklor ve Telkin". *Folklor Postası*, 15/ (1946), 9.
- Yalgın, Ali Rıza. "Uludağ'da Halk Çalgıları ve Zurna". *Folklor Postası*, 1/ (1944), 10.
- Yalgın, Ali Rıza. "Uludağ'da: Türkmen Obaları ve Kadın Giyimleri". *Folklor Postası*, 17/ (1946), 3.

- Yetişen, Rıza. "Anadolu Folklor Gezilerinden Notlar". *Folklor Postası*, 11/ (1945), 9-10.
- Yetişen, Rıza. "Anadolu Folklor Gezileri-II". *Folklor Postası*, 13/ (1946a), 7.
- Yetişen, Rıza. "Gezilerden Notlar: Anadolu Folklor Gezileri-III". *Folklor Postası*, 14/ (1946b), 7.
- Yetişen, Rıza. "Gezilerden Notlar: Anadolu Folklor Gezileri-IV". *Folklor Postası*, 15/ (1946c), 10-14.
- Yetişen, Rıza. "Gezilerden Notlar: Anadolu Folklor Gezileri-V". *Folklor Postası*, 16/ (1946d), 11-13.
- Yetişen, Rıza. "Gezilerden Notlar: Anadolu Folklor Gezileri-VI". *Folklor Postası*, 17/ (1946e), 8-9.
- Yetişen, Rıza. "Gezilerden Notlar: Anadolu Folklor Gezileri- 'Gümüştane'". *Folklor Postası*, 18/ (1946f), 10-11.
- Yetişen, Rıza. "Gezilerden Notlar: Anadolu Folklor Gezileri: Erzurum". *Folklor Postası*, 19/ (1946g), 14.
- Yıldırım, Dursun. "Türk Folklor Araştırmalarının Problemleri". *Türk Bitiği-Araştırma/İnceleme Yazıları* (içinde). Ankara: Akçağ Yayınları, 1998.
- Yoldaş, Kemal. "Duraliler Köyünde Düşün". *Folklor Postası*, 4/ (1945), 13.
- Yücel, Hasan Ali. "Halk Edebiyatının Kıymeti". *Folklor Postası*, 1/ (1944), 1-2.
- Yücel, Hasan Ali. "Halk Edebiyatından Örnekler: Türk Destanları". *Folklor Postası*, 7/ (1945a), 4.
- Yücel, Hasan Ali. "Halk Edebiyatından Örnekler: Türk Destanları-II". *Folklor Postası*, 8/ (1945b), 3-4.



Dr. Öğr. Üyesi Erdem AKIN

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Hacı Bektaş Veli Araştırma ve Uygulama Enstitüsü
erdemakin19@gmail.com
Nevşehir/TÜRKİYE
ORCID

**EKOLOJİK BİLGİNİN KEŞFİ:
BULUNUŞUNDAN
YAYIMLANIŞINA DİVÂNÜ
LUGÂTİ'T-TÜRK'TE İNSAN-
DOĞA İLİŞKİSİ**

THE DISCOVERY OF ECOLOGICAL
KNOWLEDGE: THE HUMAN-NATURE
RELATIONSHIP IN DİVÂNÜ
LUGÂTİT-TÜRK FROM ITS
DISCOVERY TO ITS PUBLICATION

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 01.07.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 24.10.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Akın, Erdem. "Ekolojik Bilginin Keşfi: Bulunuşundan Yayımlanışına Dîvânu Lugâti't-Türk'te İnsan-Doğa İlişkisi". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 10/21 (Güz 2024), 386-408.

Akın, Erdem. "The Discovery of Ecological Knowledge: the Human-Nature Relationship in Dîvânu Lugâtit-Türk From its Discovery to its Publication". *Hikmet-Journal of Academic Literature* 10/21 (Fall 2024), 386-408.



10.28981/hikmet.1508757



Dr. Öğr. Üyesi Erdem AKIN

EKOLOJİK BİLGİNİN KEŞFİ: BULUNUŞUNDAN YAYIMLANIŞINA DİVÂNU LUGÂTİ'T-TÜRK'TE İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ

THE DISCOVERY OF ECOLOGICAL KNOWLEDGE: THE HUMAN-NATURE RELATIONSHIP IN DİVÂNU LUGÂTİT-TÜRK FROM ITS DISCOVERY TO ITS PUBLICATION

ÖZ

Türk düşünce yapısında bitki ve bitki türlerinin doğada kendiliğinden yetişmeleri, sürekli yenilenmeleriyle kutsallık atfedilmesinin yanı sıra insanoğlunun doğayla olan mücadelesinde beslenme, hayatta kalma, tedavi gibi birincil derecedeki ihtiyaçlarda ekolojik bilginin merkezinde yer aldığı görülür. Bu noktada ekolojik dünya ile geleneksel dünya görüşünün karşılıklı etkileşim içerisinde olduğu ve insanlık tarihi boyunca birbirini etkilediği ve etkileyeceği insan-doğa ilişkisi, Türklerin yaşadığı coğrafya hakkında bilgiler sunan Türk kültür tarihinin temel kaynaklarından Kâşgarlı'nın sözlüğünden elde edilir.

Bu çalışmada, insan-doğa etkileşiminin merkezinde yer alan "Dîvânu Lugâti't-Türk'te ekolojik bilgi hazinesini yansıtan, bitkilerin nitelikleri ve kullanım alanları ele alınmıştır. Ekolojik bilgi yaklaşımına bağlı olarak çalışmada, Türklerin ana yurt olarak kabul ettikleri coğrafyada nasıl bir insan-doğa etkileşiminin yaşandığının panoraması ortaya konulmuş, bu etkileşiminin halk yaşamında nasıl bir tesire sahip olduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Ekolojik bilginin keşfi sürecinde, Ali Emiri'nin bilgisi, sonucunda Dîvânu Lugâti't-Türk'ün bulunuşu ve tıpkı basım yayım süreçleri, bir anlamda halk botanikinin merkezinde olduğu ekolojik bilginin yeniden keşfidir. Ali Emiri'nin izinde, bir başvuru kaynağı olarak Dîvânu Lugâti't-Türk'ün yayımlatma girişimleri, halk tarafından uzun yıllar boyunca deneyimlenmiş ve doğrulanmış kuşaktan kuşağa aktarılan ve kültürel bağlamda geliştirilen geleneksel dünya görüşünü şekillendiren ekolojik bilginin keşfini ve bu bilgiye başvurulmasını mümkün kılmıştır. Dolayısıyla Dîvânu Lugâti't-Türk'ün bulunuşunu geleneksel bilgi hazinelerine kapı aralayan büyük bir keşif olarak görerek eseri halk botanikliği çerçevesinde detaylı olarak ele almak önemli durmaktadır.

Anahtar Kelimeler: "Dîvânu Lugâti't-Türk", Kaşgarlı Mahmud, Türk Dünyası Coğrafyası, İnsan-Doğa etkileşimi, Halk Botanikliği

ABSTRACT

In the Turkish thought structure, plants and plant species are attributed sacredness due to their spontaneous growth and continuous renewal in nature, as well as being at the center of primary needs such as nutrition, survival and treatment in the struggle of human beings with nature. At this point, the human-nature relationship, in which the ecological world and the traditional worldview are in mutual interaction and have affected and will affect each other throughout human history, is obtained from the dictionary of Kâshgarlı, one of the main sources of Turkish cultural history which provides information about the geography where Turks live.

In this study, the qualities and uses of plants reflecting the treasure of ecological knowledge in "Dîvânu Lugâti't-Türk", which is at the center of human-nature interaction, are discussed. Based on this approach, the study reveals the panorama of the human-nature interaction in the geography that Turks accepted as their homeland. It was tried to determine how this interaction had an impact on the lives of the people. In the process of the discovery of ecological knowledge, the discovery of Dîvânu Lugâti't-Türk as a result of the knowledge of Ali Emiri, and the process of publishing the same edition, in a sense, is the rediscovery of ecological knowledge in which folk botany is at the center. In Ali Emiri's footsteps, the attempts to publish Dîvânu Lugâti't-Türk as a reference source made possible the discovery and recourse to ecological knowledge that shaped the traditional worldview that had been experienced and verified by the people for many years, passed down from generation to generation, and developed in a cultural context. Therefore, it is important to consider the discovery of Dîvânu Lugâti't-Türk as a great discovery that opened the door to the treasures of traditional knowledge and to examine the work in detail within the framework of folk botany.

Keywords: "Dîvânu Lugâti't-Türk", Kaşgarlı Mahmud, Geography of the Turkish World, Human-Nature interaction, Folk Botany.

Giriş

Ekolojik bilgi, insan ile doğa arasındaki etkileşimleri anlamak ve sürdürülebilir bir çevre yönetimi geliştirmek için hayati öneme sahiptir. Bu bağlamda, tarihi metinler, özellikle Orta Asya Türklerinin kültürel ve ekolojik bilgilerini anlamada değerli kaynaklar sunar. Türk dilinin zenginliğini ve dil yapısını Araplara tanıtmayı amaçlayan Dîvânu Lugâti’t-Türk, 1072-1074 yılları arasında Kaşgarlı Mahmud tarafından yazılmış ve Türkçe'nin ilk sözlüğü olma özelliğini taşır. Kaşgarlı Mahmud'un, eseri oluştururken sadece dil bilgisi unsurlarını değil, aynı zamanda dönemin sosyal, kültürel ve ekolojik yapısını da belgelediği görülür. Türklerin doğa ile kurduğu kadim ilişkiyi derinlemesine yansıtan, adeta bir ekolojik hazine olan Dîvânu Lugâti’t-Türk, doğanın özünü anlamış bir milletin çevresel duyarlılığını ve bilincini gözler önüne serer. İçerisinde yer alan kelimeler, Türklerin tabiatı nasıl gözlemlediğini, hayvanların ve bitkilerin yaşam döngülerini nasıl anladığını, iklim koşullarını ve coğrafyanın özelliklerini nasıl içselleştirdiğini yansıtır. Her bir sözcük, Türklerin doğa ile olan derin bağını ve halk bilgeliğini tarih boyunca taşıyan kıymetli bir mirastır.

Kaşgarlı Mahmud, Türklerin doğayla olan etkileşimini betimlerken Türklerin doğayı nasıl gözlemlediklerini, doğayla nasıl bir uyum içinde yaşadıklarını ve bu bilgileri kültürel miraslarına nasıl entegre ettiklerini kelime ve tanımlarıyla gözler önüne serer. Eserde, Türklerin yaşadıkları coğrafyada bulunan bitki ve hayvan türleri hakkında kapsamlı bilgiler bulunur. Örneğin, 'tegin' kelimesi dağ keçisini, 'yug' kelimesi ise bir tür yaban koyununu ifade eder. Bu tür bilgiler, Türklerin hayvanları avlama, yetiştirme ve kullanma konusundaki bilgilerini ortaya koyar. Ayrıca hayvan yetiştiriciliğinin yanı sıra çalışmanın merkezini oluşturan botanik çerçevesinde çam ağacı anlamına gelen 'cu' kelimesi ve otlak ve mera anlamında 'tereg' kelimesi örnek olarak verilebilir. Bu bitkisel terimler, Türklerin bitki örtüsüne dair bilgilerini ve otlakların kullanımına dair uygulamalarını gösterir. İklim ve coğrafi özellikler açısından Dîvânu Lugâti’t-Türk, Türklerin yaşadığı bölgenin iklimi ve coğrafi özellikleri hakkında da bilgi sunar. 'Kış' ve 'yaz' gibi mevsimsel terimler, iklimin günlük yaşamdaki önemini ve etkilerini yansıtırken 'çöl' ve 'su' gibi kelimeler ise su kaynaklarının ve kurak bölgelerin Türkler için önemini gösterir.

Dîvânu Lugâti’t-Türk'te, doğa unsurları ile ilgili birçok sembolik ve metaforik kullanım da söz konusudur. Bu sembolik dil, doğanın Türk kültüründeki yerini ve önemini anlamak için önemli ipuçları sunar. Örneğin, 'börü' kelimesi kurt anlamına gelirken aynı zamanda cesaret ve liderlik gibi nitelikleri sembolize eder. Bu tür sembolik ilişkiler, Türklerin doğaya dair derin bir anlayış ve saygı geliştirdiğini gösterir. Bir toplumun kültürünü derinlemesine çözümleyebilmek için yarattığı yazılı ve sözlü ürünlerine bakılması gerektiği düşüncesinden hareketle; halk meteorolojisi, mimarisi, ekonomisi, zoolojisi, hekimliği, biyolojisi, hukuku gibi halkbilimi kadrolarının yanı sıra ekolojik bilgi çerçevesinde halk botaniğine de odaklanmak bir gerekliliktir. Bu sebeple Türklerin yaşam tarzlarını ve kültürel anlayışlarını

anlamak için zengin bir kaynak sunan Kâşgarlı’nın “Dîvânu Lugâti’t-Türk” adlı sözlüğünü, ekolojik bilgi bağlamında incelemek ve değerlendirmek önem teşkil eder.

Ekolojik çevre ile onu çevreleyen insan; bütünsellik, bağlılık, karşılıklı etkileşim halinde aynı ekosferi paylaştığı için iç içe bir yapıya sahiptir. İnsan toplulukları, doğayla ilişkilerini ve etkileşimlerini, canlıların yaşamsal küresi olan ekosferde bitki, hayvan, taş ve toprakla iletişim içinde şekillendirir (Kayır, 1995, 199-200). Ekolojik çevreden yola çıkarak uzun bir zaman diliminde oluşan ve insanın doğayla kurduğu ilişki neticesinde kazandığı tecrübeleri ifade eden geleneksel ekolojik bilgi (GEB), kültürel aktarım yöntemleriyle nesilden nesle aktarılan bir bilgeliktir. Bu bilgi, ekosistemin bir parçası olan varlıklar hakkında insanların edindiği bilgi, inanç ve kullanım pratiklerinin birikimini yansıtır. Doğanın döngülerini, çevresel unsurlarla uyumlu yaşamayı ve sürdürülebilir kaynak kullanımını kapsayan bu birikim, toplumların çevreyle olan etkileşimlerinde rehberlik eder. GEB, aynı zamanda bir kültürel miras olarak, halkın doğaya dair gözlemlerini, inanç sistemlerini ve günlük hayatta uyguladığı yöntemleri içerir. Bu bilgi, doğanın sürekliliğini sağlama amacını taşır ve toplulukların yaşadıkları coğrafya ile derin bir bağ kurmalarını sağlar (Yolcu vd., 2023).

Bu kapsamda ekolojik yapının bir parçasını oluşturan halk botaniği; bir bölgenin ya da yörenin halkı tarafından çevresindeki bitkilerden yararlanma bilgisini ve biçimlerini inceleyen bir alandır (Yolcu, 2018, 66). Gelenek olarak nitelendirilen bir yaşam biçimi inşa eden toplulukların buldukları çevrenin etkisiyle tabiatı ve tabiatta bulunan bitkileri adlandırmaları, sınıflandırmaları ve bunlardan yararlanmaları çeşitli şekillerde olmuştur. İnsanoğlu var olduğu süreçten itibaren doğayla teması neticesinde çevresindeki bitkilerden hayatta kalmak için gıda başta olmak üzere tedavi, giysi, eşya yapımı, boyar madde, çeşitli türlerde ihtiyaçlarını karşılamak için faydalanmıştır. Bitkiler, bu temel ihtiyaçların yanı sıra düşünce yapılarını ve gelenekleri aktaran edebiyat örneklerinde tema ve benzetme sanatı dolayımında sıklıkla kullanılmıştır. Dolayısıyla, bitkiler, ekolojik bilgi sisteminin önemli bir parçasını oluşturan ve toplumun geleneksel dünya görüşünü yansıtan halk botaniği kadrosunun sınırlarını aşarak halk ekonomisi, zoolojisi, hekimliği, gastronomisi, gibi kadroların kesişiminde bir araştırma alanını oluşturmuştur.

11. yüzyıl Türk dünyasının ayrıntılı bir panoramasını yansıtan Kâşgarlı Mahmud, Türk boylarının yaşadıkları ülkeleri, şehirleri, köyleri, dağları, yamaçları, çölleri, akarsuları, nehirleri, gölleri aktararak bölgenin coğrafi özelliklerini, iklimini, bitki örtüsü ve hayvan çeşitliliği varlığını ortaya koymuştur. Dîvânu Lugâti’t-Türk incelendiğinde, Türk boylarının yaşadıkları coğrafyada doğanın vazgeçilmez kaynaklarından olan bitkilerden işlevsel olarak faydalandıkları ve tabiat merkezli geleneksel dünya görüşlerini, yaşama biçimlerini, inanç ve uygulamalarını şekillendirdikleri görülür. Türk topluluklarının inanç sisteminde doğada kendiliğinden bulunan ve insanlar tarafından da ekilerek çoğaltılan bitkilerin Tanrı’nın bir armağanı olarak

atfedildiği, Kâşgarlı Mahmud'un sözlüğünde de "Tenğri ot öndürdi (Tanrı bitki bitirdi)" (1985a, 225); "Büyük bir dağ, büyük bir ağaç gibi gözlerine ulu görünen her şeye 'Tenğri' derler." (1985c, 377) ifadeleriyle ortaya konur.

Eserin Türkistan coğrafyasının ekolojik bilgisini aktarması sebebiyle ekolojik değerinin yanı sıra Türkçe bitki adlarının verilmesiyle etnobotanik açıdan tarihi bir belge niteliği söz konusudur. Bitkilerin söz varlığı, kullanım alanları ve özellikleriyle zengin bilgiler sunan sözlük, Kâşgarlı'nın kaydettiği bilgiler doğrultusunda, Türklerin yaşadığı coğrafyanın bitki çeşitliliğinin sözlüğün kaleme alındığı dönemde insan yaşamına hangi hususlarda, ne şekilde etkiye sahip olduğunu ortaya koyabilmek; günümüzle kıyaslayabilmek, değişim ve dönüşümleri görebilmek açısından işlevseldir. Bu sebeple Besim Atalay, Seçkin Erdi ve Serap Tuğba Yurtsever, Ahmet B. Ercilasun ve Ziyat Akkoyunlu tarafından yayınlanmış sözlük çalışmalarının dokümantasyon analizi yapılmış, Dîvânu Lugâti't-Türk'teki halk botaniğinin Türk kültüründeki yeri belirlenilerek ekolojik bilgi bağlamında halk yaşamındaki tesiri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Dîvânu Lugâti't-Türk'te Halk Botaniği

Ekolojik bilgi çerçevesinde bitkiler, ilkçağlardan günümüze beslenmeden hastalıkların tedavi edilmesine, giyim-kuşamdan boyar madde kullanımına kadar başvurulan kaynaklardan birisidir. Bitki çeşitliliğinin hâkim olduğu tabiatın insan ve hayvanlar; yüzyıllardır süren gözlem ve tecrübeleri doğrultusunda bitkileri yenilebilen, yenilemeyen, şifalı, zehirli gibi ayırıştırarak yararlanmışlardır. Bitkiler, madde olarak yararlanmanın yanı sıra insan yaşamının merkezinde yer aldığı için güzelliği betimlemede, atasözü, deyim ve kalıplaşmış ifadelerde kullanılarak halk diline sirayet etmiştir. Tüm bu sebeplerle canlı yaşamının merkezinde yer alan bitkiler, ele alınan coğrafi konum ekseninde kullanım alanları ve niteliklerine göre araştırmacılar tarafından bir bölgenin ya da yörenin florasını ve kültürel arka planını ortaya koyabilmek adına bilimsel çalışmaların odağında olmuştur.

Tarihsel süreçte 11. yüzyıl Türk dünyasının coğrafi konumunun özellikleri, sınırı, iklimi ve tabiatına dair özellikler hususunda zihnimizde panoramik bir resim çizebilmemiz Kâşgarlı'nın tarihe tanıklık eden sözlüğü ile sağlanır. Sözlüğün kaydedildiği dönemde Türklerin tarımsal faaliyetlerle birlikte bitkilerin ekiminin yaygın bir şekilde yapılabildiği bitkilerden faydalandığı görülür. Sözlükte yer alan bitki türlerinin tespiti, kullanım alanları ve özelliklerinin sınıflandırılarak ortaya konulması hem coğrafyanın bitki örtüsü çeşitliliğinin hem de canlı varlıkların yaşamındaki rolünün belirlenmesinde yardımcı olur.

Bitkiler üzerine kapsamlı çalışmalarıyla tanınan Baytop (2007), yabanî bitkileri kullanım özelliklerine göre, gıda olarak kullanılan bitkiler, ilaç olarak kullanılan bitkiler, zehirli bitkiler, boyar madde olarak kullanılan bitkiler, süs bitkileri olmak üzere beş ana başlık altında toplar. Dîvânu Lugâti't-Türk'te yer alan bitkiler ise gıda olarak kullanılanlar, ilaç olarak kullanılanlar, boyar madde olarak kullanılanlar, nesne-eşya yapımında kullanılanlar olarak ele

alınmış ve insan-doğa etkileşiminin sınırları bu çerçevede çizilmeye çalışılmıştır. İnsanların temel ihtiyaçlarından olan beslenme ve sağlık konusunda bitkilerin işlevselliği, Ali Emiri’nin literatüre kazandırdığı Karşgarlı’nın mirasında da görülür. Yaygın kullanıma sahip olan “gıda olarak kullanılan bitkiler” kendi içerisinde; pişirilerek yenen, çiğ olarak yenen, yemeklerde kullanılan, içeceklerde kullanılan ve kurutulduktan sonra kullanılanlar olmak üzere sınıflandırılmıştır. Bir diğer yaygın kullanıma sahip olduğu görülen “ilaç olarak kullanılan bitkiler” ise; tıbbî tedavi yöntemiyle kullanılan bitkiler”, “tedavi edici özelliği olup kullanım alanlarının bilinmediği bitkiler”, “sihirselsel-büyüsel tedavi yöntemiyle kullanılan bitkiler” ve “halk baytarlığında bitkilerin kullanımı” olmak üzere dört alt başlık altında sınıflandırılarak ele alınmıştır.

Gastronomi Odağında İnsan-Doğa İlişkisi

Türk topluluklarının beslenme alışkanlıklarını etkileyen unsurlar arasında; coğrafi konum ve yeryüzü şekilleri; savaş, göç ve ticaret gibi çeşitli olaylarda iletişimle beraber gelen kültürel etkileşim ve tarihi süreç içerisinde kabul edilen dinler bulunur. Köklü bir tarihe sahip Türk boyları arasında bitkilerin kullanımının birbirilerinden farklılık göstermesinde kültürel kimlikleriyle birlikte söz konusu unsurlar belirleyici olmuştur. Türkler ana yurt olarak kabul ettikleri Orta Asya’nın geniş bozkırlarında uzun bir tarihi süreçte konargöçer bir yaşam tarzını benimseyerek temel gıdalarını hayvan eti ve ürünlerinden oluşturmuşlardır (Kafesoğlu, 1987, 106). 11. yüzyılda büyük çoğunluğu yerleşik yaşam tarzına geçtiğinde hayvancılıkla birlikte tarımla meşgul oldukları ve besin maddelerinin büyük kısmını da bu yoldan elde ettikleri bilinmektedir. Bitkilerden elde ettikleri besin maddeleri arasında en önemlilerini ise tahıllar oluşturur (Genç, 1997, 133). Dîvânü Lugâti’-Türk’te 11. yüzyılda Türk boylarının besin maddeleri, yemekleri ve içecekleri hakkında değerli bilgiler bulunur. Hayvanlardan ve bitkilerden besin ihtiyacını sağlayan Türklerin yaşamlarında muhtelif çeşitliliğe sahip yiyecek ve içeceklere önem verdikleri görülür. Onların gıda olarak kullandıkları bitkiler, bunların yiyecek ve içecek olarak hazırlanmasında kullanımı ve özellikleri Türklerin mutfak ve yemek kültürünü bilmemizde önemlidir.

Tahıllar, Türklerin yerleşik yaşam tarzına geçmeleriyle bölgenin sert iklim yapısına uygun olan bitkilerden elde ettikleri besin maddeleri arasında çoğunluğu oluşturur. Çeşitli türde bulunan tahıllardan ise, buğday, darı, pirinç ve arpa en önemlileri arasında yer alır (Genç, 1997, 133). Ekim dikim işlemlerinde verimli ürün alabilmek için ziraî faaliyetlerin belirli zaman aralıklarında gerçekleştirilmesinin gerekliliği ortadadır. Ürün miktarının fazla olduğu durumlarda ise daha fazla insan gücüne ihtiyaç duyulur. Bu hususta da sözlükte, harmanda (Atalay 1985a, 451-452, Ercilasun-Akkoyunlu 2015, Erdi ve Yurtsever, 2015) ve tahılları öğütmeden (1985a, 187) çuvala koymaya (1985a, 268) kadar imece olarak adlandırılan yardımlaşmanın sağlandığı görülür. Böylelikle yardımlaşma beraberinde birlik ve beraberlik duygusu pekiştirilir. Türk toplumunda da eski dönemlerden itibaren tahılları kullanarak elde ettikleri un ile ilgili sözlükte çok fazla bilginin yer alması,

maddî kültür unsuru olarak unun halk yaşamında ne kadar önem taşıdığını yansıtır. Söz konusu bilgilere unun kepeğinden ayrılması (1985a, 221), çuvala un koyulması ya da dağarcığa un basılması, buğday ve arpa unu gibi şeyler karıştırılarak yapılan “awzuri” adlı (1985a, 145)¹ yiyecek örnek verilebilir. Bu kapsamda sözlükte, ügür: darı (1985a, 54), yağ ügürü: susam (1985a, 54), uruğ: tane. tohuma "urug" (1985a, 63) en dikkat çekici kültür unsurlarıdır.²

Arpa (1985a, 123), Türk kavimlerinin yayıldığı bölge veya çevrelerde sıklıkla görülen çok dayanıklı bir bitki olup az rutubetli, çok sıcak ve soğuk yerlerde de yetişebilmekte ve dağ başlarına, yüksek yerlere de ekilebilmektedir. Bu sebeple, “arpa kültürü” Türklerin yemeklerinde, hayvan yemlerinde, ölçü biriminde, zaman ölçüsünde (Ögel, 2000, 143-159) kullanılarak kullanım alanı kullanım sıklığıyla orantılı olarak genişletilmiştir. Sözlükte de arpanın yemeklerde, un yapımında ve hayvan yemi olarak kullanıldığı görülür. Arpagan, arpaya benzer bir bitkidir; başağı varsa da evini yoktur (1985a, 140).³ Susam, küngü: susam yağına “küç yağı” denir. Çigilce, kücü otunun tohumuna da büyüklüğünden dolayı “inçek küçi” denir. Tarığ, bütün Türklerce “buğday” anlamında kullanılırken yalnız Oğuzlarca “darı” anlamında kullanılır (1985c, 40).

Sebzeler ise Türklerin halk botaniğinde önemli olsa da bozkır kültür ekolojisinde tahıllara oranla nitelik ve nicelik olarak daha az gözükmektedir. Sözlükte çok sayıda yemek çeşidi bulunmasına rağmen bitki esaslı olanlardan sebzelere hiç tesadüf edilmemiş olması dikkat çekmektedir. Bu durumun yanı sıra sözlükte sebze çeşidinin az sayıda bulunması, o dönemde Türklerin yaşamında sebze ve sebze içerikli yemeklerin tüketiminin yaygın olmadığını göstermektedir. Sebzeyle karşı ilginin çok fazla olmadığını belirten Kafesoğlu’nun (1987, 106) düşüncesini, Kâşgarlı’nın sözlüğünde sınırlı sayıda verilen sebze ve sebze içerikli bir yemek çeşidinin bulunmamasından dolayı desteklemek mümkün gözükmektedir. Sözlükte mevcut olan sebze türleri; basar, dağ sarımsağı (1985a, 360), bütüğe, patlıcan (1985a, 446), dünüşge, "sülüklü pancar" denilen sebze ve kençekçe (1985a, 490) olarak dikkat çekmektedir.⁴ Turma: turp. havuca sarıg turma, "sarı turp" demektir. Uglı, Kâşgar’da yetişir beyaz ve tatlı bir havuç (1985a, 128) anlamına gelir.

Çiğ olarak yenen bitkiler kapsamında meyveler, halk botanikinin önemli bir çalışma alanıdır.⁵ Kâşgarlı’nın sözlüğünde, yiğitleri ıslatu /yıgaç

¹ Dîvânu Lugâti’-Türk eserinde (1985a, 1985b, 1985c,) tekrara düşmemek adına yıl ve sayfa gösterimi baz alınmıştır. Ayrıca sözlüğün ekolojik bağlamda sözcük niteliği ve niceliği açısından çok zengin bir eser olmasına karşın makalenin hacim kaygısı gereği insan-doğa ilişkisini en iyi yansıttığı düşünülen sınırlı sayıda sözcüğe yer verilmiştir.

² Divanü Lügati’-Türk’teki yiyecek içecek adları hakkında detaylı bilgi için bk. Çetin, 2005; İleri, 2007; Dinçer, 2009.

³ Bugday. (1985c, 165); Kawık: kepek (1985a, 221); Kepek: dağ kepeği, kavuk (1985c, 165); Konak darısı: Konak darısı (1985a, 167); Konak: Çavdar (1985a, 384); Pirinç (Erdi ve Yurtsever, 2005, 170); Sökti: Kepek (1985a, 416).

⁴ Kabak: yaş iken yemek yapılan bir sebze (1985a, 382). Küvij turma: Tadı bozulan, tadı kaçan turp (1985a, 366). Soğun/Sovan: Soğan (1985a, 409).

⁵ Türk meyve yetiştiriciliği hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Tryjarski, 2016.

yemiş ırgatu / kolan keyik awlatu / bedhrem kılıp awnalım (Gençleri çalıştırarak, meyve toplatarak, kolan ve geyik avlatarak bayram yapıp avunalım) (1985a, 263) sözleri ile “yemiş” olarak adlandırılan meyve toplamının halk arasında iletişim ve iş birliğini sağlamaya aracı olduğu aktarılmaktadır. İsimleri verilen meyve türlerinden yola çıkarak ifade etmek gerekirse, Orta Asya’nın sert bozkır iklim koşullarına ve coğrafi yapısına uygun meyvelerin varlığı dikkat çeker. Söz konusu meyveler; alma, elma (1985a, 130), amşuy, sarı erik (1985a, 115), Armut (1985a, 95) artuç, ardıç (1985a, 312; 424) şeklindedir.⁶

Halk mutfağı, halk botaniği ve halk zoolojisi kesişiminde yemeklik bitkiler, insan-doğa etkileşiminin mutfak sanatını şekillendirir. Her canlının yaşadığı toplumun dinî, kültürel, sosyal ve coğrafi özellikleriyle doğrudan ilişkili şekilde fiziksel, bilişsel, cinsel, psikolojik, ekonomik ve kültürel üretim ve tüketim sisteminin içinde varlığını sürdürebilmek ve enerjisini koruyabilmek için beslenmek zorunda (Öğüt Eker, 2018, 171) olduğu bir gerçektir. Dolayısıyla yaşam mücadelesinde yemek, besin olarak işleve sahip olmanın yanı sıra ortak sofralarda birleşen bireyleri, bir iletişim ve etikleşim ortamı oluşturarak yakınlaştırır. Böylelikle yemek temelinde bireyler arasında aidiyet ve sosyal grup olma özelliği yüklenerek sosyal yapı aracılığıyla kimlik duygusu oluşturulur (Stoeltje, 2005, 162).

Türklerin yemek kültürüne de sirayet etmiş şekilde Orta Asya’nın toprak ve iklim yapısına uygun olan ve halk yaşamında önemli bir yere sahip olan buğday, arpa, yulaf, çavdar gibi tahıllara Kâşgarlı’nın sözlüğünde de rastlanılır. Genel itibarıyla yemek ve ekmek yapımında buğday başta olmak üzere arpa, darı, yulaf gibi tahılların kullanıldığına tanık olunur. Awzuru, buğday ve arpa unu gibi şeyler karıştırılarak yapılan yemek, karışık yemek (1985a, 145) iken buxsıt bir diğer yemek adıdır. Kagut, kavut, darı unu yağla, şekerle karıştırılır, yeni doğuran kadınlara yemek olarak verilir (1985a, 405; 1985c, 163). Bir tür tatlı olarak hazırlanan bu yemeğin özellikle yeni doğum yapan kadınlara verilmesi şifa kaynağı olarak düşünülebilir.⁷

⁶ Awujgun: Deri sepilenen palamut ağacı meyvesi (1985a, 157), awya: Ayva. (1985a, 114).Bargan: Mersin ağacının yemişi (1985a, 438). Büken: Karpuz, Hind kavunu (1985a, 399). Dava: İlgin ağacı meyvesidir. Boyacılar kullanır (1985c, 237). Erük: şeftali, kayısı, erik gibi meyvelere verilen genel bir addir. Araları bir sıfatla ayrılır: Kagun: Kavun (1985a, 500). Kat: Muğaylan dikeninin meyvesi. Afılgı katı: bir deniz ağacının meyvesidir sıkılarak yoğurda katılır. Sonra renk vermek için tutmaça katılır. Yemek, Kıpçak, Kay, Tatar, Çomil dillerinde herhangi bir ağacın meyvesine de “kat” denir (1985c, 146-147). Kımız almıla: Ekşi elma; kımız benzediği için (1985a, 366). Kinizgek kagun: Tazeliği gidip keçeleşmiş olan kavun" (1985b, 290). Meşiç üzüm - kara üzüm (1985a, 360). Senkeç: Fındık küçüklüğünde bir çeşit elma; tatlıdır, ak ve kırmızı çeşitleri vardır (1985a, 455). Şuglu: Tilki üzümü (1985a, 431). Tülüg erük: şeftali; sarıg erük: kayısı, zerdali; kara erük: erik. Üzüm: üzüm (1985a, 75). Yafışgu: Kızılçık veya güren denilen dağ yemişi. Yunuşga dâhi denir (1985c, 48). Yawa/yava: kulgan dikenini ve Hint ayvası (1985a, 83-84). (endemik değil). Yigde/yikte: İğde (1985a, 31).

⁷ Kara étmek: Bir çeşit ekmektir. Bu şöyle yapılır: Et pişesiye kadar kaynatılır, sonra üzerine un, yağ ve şeker konur, karıştırılarak kaynatılır, sonra yenir (1985a, 222). Kömeç: Küllerin içine gömülerek pişirilen yassı ekmek (Erdi ve Yurtsever, 2005, 16). Mün: Yağma ülkesinde “men keldür” derler ve şehriye çorbası getirirler. (1985a, 340). Soğut: Pirinç, et ve baharatla

İçeceklerde kullanılan bitkiler, mutfak kültüründe yemenin yanında önemli bir araştırma alanı olan içmenin kapsamına girer. Türk mutfağının zenginliği, yemek türlerinde olduğu gibi içecek türlerinde de kendini gösterir. Türklerde hayvansal ve bitkisel olmak üzere iki gruba ayrılan içecek türlerinde yemeklerde olduğu gibi ekonomik ve sosyo-kültürel yapıyla birlikte kabul ettikleri dinlerin tesiri de belirleyici olmaktadır. Türk kültürünün hayvansal ürünlerden millî Türk içkisi olarak kabul edilen kımız, ayran, ayran rakısı, süt yer almaktadır (Ögel, 1978, 3-29). Bitki içerikli içecekler arasında ise, buğday ve darıdan yapılan çeşitli içkiler, boza, üzümünden şarap ve meyvelerden yapılan şerbetler bulunur (Kafesoğlu, 1987, 106).

Kâşgarlı'nın sözlüğünde bitkisel içeceklerin söz varlığına bakıldığında Orta Asya'nın coğrafi yapısına ve iklim koşullarına uygun bitkilerden yararlanılarak hazırlanan içeceklerin çeşitliliği görülmektedir. Buğday, arpa, üzüm başta olmak üzere çeşitli meyvelerden oluşturulan içecekler şu şekildedir. Begni/bekni, Buğday, darı, arpa gibi şeylerden yapılan bozadır (Kâşgarlı,1985a: 434). Buğday içkisi, ugut, kendinden içki yapılan bir çeşit hamur adıdır. Birçok ilaçlar bir araya toplanarak ıslatılır, arpa unu ile karıştırılır; meydana gelen hamur fındık büyüklüğünde kesilerek toparlaklar haline konur ve kurutulur. Sonra arpa ile buğday pişirilir, hamur iyice ezilir, fındık tanesi büyüklüğünde olan her yuvarlak üzerine pişmiş buğday dökülür. Bu buğdayla hamur temiz bir şeye sarılarak olgunlaşması için üç gün bir yere bırakılır, üçüncü gün küpe doldurulur, daha iyi olgunlaşması için on gün de küpte bırakılır. On gün sonra üzerine su dökülür, süzülerek bir içki elde edilir (1985a, 50).⁸

Kurutma, Türklerde doğadan elde edilen gıdaların uzun ömürlü olması için kullanılan bir tekniktir. Bitkiler kapsamında Türk kültüründe sebze, meyve ya da türlü otların kurutulması kış hazırlıkları yapılması, bozkır yaşam

doldurulmuş bağırsak yemeği, bumar dolması (1985a, 356). Suma: ıslanmış buğday kurutulmuş öğütülür; Onunla bulamaç, ekmek gibi şeyler yapılır. Şerbet hamuru yapılan ıslatılmış arpa için de böyle denir (1985c, 234-235).

"Bir çeşit şehriye çorbası. Su, kar, buz gibi şeylerle soğutulur. Sonra, içerisinde baharat konur, soğukluk yerinde yenir" (237-238). Suruş: Buğday başaklarındaki taneler sertleşmeden önce, başak alevde ütülür, sonra düğülerek yenir; firik, ütme (1985a, 368). Tutmaç: Türklerin tanınmış bir yemeği. Bu yemek, Zülkarneyn'in yaptığı azıklardandır; şöyle yapılmıştır: Zülkameyn, karanlıktan çıktıktan sonra azıkları azalmış; Zülkarneyn'e aklıktan yanıkmişlar, ona "bizni tutma aç" (bizi aç tutma), "yolumuzu aç, biz yurtlarımıza gidelim" gibi sözler söylemişler. Zülkarneyn, bilginlerle konuşmuş, bu yemeği çıkarmışlar. İşbu yemek, bedeni kuvvetlendirir, yüze kırmızılık verir, kolaylıkla sinirilmez. Tutmaç, yendikten sonra suyundan da içilir. Türkler bu yemeği gördükten sonra "tutmaç" demişler. Aslı "tutma aç"tır. İki birden atılmıştır; "kendini aciktırma, böylece yemek yaparak ye'." Demektir (1985a, 452-453). Tübün: Bir parça yemek, buğday kesmiği (1985a, 400). Uwa: Bir yemek adıdır: Pirinç pişirildikten sonra soğuk suya konur; sonra suyu süzülerek içerisine şeker atılır, soğuk olmak üzere yenir (1985a, 52). Ügre: Tutmaca benzer şehriye çorbası; tutmaç daha sulu olur (1985a, 127).

⁸ Çagmur/çagmur: Şalgam (1985a, 457; Erdi ve Yurtsever, 2005, 217) Süçik: Şarap. Sözlükte "süçik suvsıdı, üzüm açığıdı" (şarap sulandı, üzüm ekşidi) sözü ile yer almaktadır (1985a, 282). Uxak: Kayısı sıkılarak elde edilen suyu. Bundan şerbet yapılır (1985a, 122). Çağır: Atalay bu sözcüğü "çakır, şarap; şıra" (1985a, 363), Erdi ve Yurtsever "meyve suyu" (217), Ercilasun ve Akkoyunlu "meyve ve sebze suyu" (156) olarak birbirlerinden farklı tanımlama yapmışlardır.

tarzının bir sürekliliği olarak düşünülebilir. Kış mevsiminde yenilebilir bitki türlerinin azalması ve yaz mevsiminde tüketilebilecekten fazlasının bulunması hem tasarruf hem de bir zorunluluk olarak kurutma yönteminin uygulanmasını gerektirmiştir. Kâşgarlı'nın sözlüğünde yer alan kurutulmuş bitkiler arasında sebze ve meyve bulunmamaktadır. Kurutulan bitkiler genel olarak otlar olup bunlar yemeklerde kullanılan baharatları oluşturur. Ardhuta, hamam otu; arut ot: Bir yıl önceden artan kuru ot (1985a, 50); bibli, karabiber, dârifülfül (1985a, 430); kıç: hardal (1985c, 238).⁹

Kaşgarlı'nın insan-doğa ilişkisine kazandırdığı bir diğer önemli miras ise yabanî otlar ve bunların kullanımudur. Eser genel olarak incelendiğinde yabanî otların çiğ olarak, pişirilerek tüketilmesine ya da yemeklerde kullanımına tanık olunur. Bunların haricinde isimlerinin verilip kullanım özelliklerine dair herhangi bir bilgi sunulmayan ot türleri de söz konusudur. Aluçın, yenilen, boğumlu bir ot (1985a, 138), anğız, anız, buğday ve buğdaya benzer şeyler biçildikten sonra tarlada kalan biçilmiş kökler (1985a, 93). Boğun; boğum, kamış boğumu, parmak boğumu (1985a: 398) anlamındadır.¹⁰ Sözlükte yer alan sebze-meyve adlarının çeşitliliği, Türklerin bunlardan yararlanma biçimlerindeki çeşitliliği de kapsayacak şekilde Türklerin tarım bilgisi, beslenme alışkanlıkları ve doğal kaynakları kullanma biçimleri hakkında önemli ipuçları vermektedir (İleri, 2007).

İnsan-doğa ilişkisinde Türk inanç yapısında kutsal ağaç, evren ağacı, hayat ağacı adlandırmaları bulunan ağaç simgeselliğini kozmolojik olarak kökten göğe doğru yükselmektedir. Evrenin yer altı, yeryüzü ve yerüstü olmak

⁹ Ordu: ordu tal: Hamam otu (1985a, 124). Ot yem: Karabiber, kimyon gibi tohum ve baharat (1985c, 5). Saman: saman (1985a, 415). Sipüt: Karabiber ve kimyon gibi yemeğe katılan bir ot. Kâşgarlı ca (1985a, 356). Sunu: Çörek otu (1985c, 238). Yarpuz: Güzel kokulu bir ot, kır nanesi (1985c, 39). Yem: Baharat (1985c, 5). Zargunçmud: Güzel kokulu bir çeşit fesleğen (1985a, 17; (Erdi ve Yurtsever, 2005, 17).

¹⁰ Boy: Yenilen bir ottur. Oğuzca (1985c, 141). Çikin: üzüm bağlarında biten başaklı bir ottur, hayvanlara verilir (1985a, 414). Çor ot: sarılgan bitki (1985c, 121-122). Egürgen: taneleri olan bir bitkidir. Bunu Karluk Türkmenleri yerler (1985a, 158). İngiliz: Kebapla yenir, sarımsağa benzer bir dağ otu (1985a, 115). Kamış (1985b, 468).

Kayaçuk: Güzel kokulu bir dağ otudur. Turfa yaprağına veya zağfırana denildiğini zannedirim (1985c, 177). Kekre: Develerin yediği acı bir ot (1985a, 422). Kenpe: Bir ot adı. (1985a, 416). Kovalak otu. Bundan hasır yapılır (1985c, 23). Kumlak: Kıpçak illerinde yetişir, yaprağı fasulye yaprağına benzer sarmaşık gibi bir ot (1985a, 475). Pamuk: Pamuk (1985a, 380). Püstüli: "Kara pazı" denilen, yenilen bir ot (1985a, 451). Sargan: Çorak yerlerde biten bir ot. Bu otun bittiği yere "sargan yer" denir (1985a, 438). Sarkaç: Yaban hindibasına benzer bir ottur (1985a, 454). Surkuç: yerde yaban hindibasına benzer Bir (1985b, 271). yıdığ ot: Kâşgarlı dilince "üzerklik otu" anlamındadır. Uç ve Baragan dillerinde eldrük, Oğuzcada yüzerlik (1985c, 12). Şamuşa: Yenilen bir çeşit ot, poy otu (1985a, 445). Şaw: Çöğen gibi bir ottur; Uç'ta biter, bununla elbise temizlenir (1985c, 155). Tiken: Diken (1985a, 400). Turku: İpek (1985a, 427). Ulyan: Bir bitkinin köküdür; kökü güzeldir, yenir (1985a, 121). yapçan: Yavşan otu (1985c, 37). yapurgak: Abacın yaprağı (1985c, 51). Yapuşgak: Dikenli bir ot. Fındık kadar olur, Özeri tüylüdür. Atların ve başka hayvanların kuyruklarına yapışır; pıtrak. Her söylenen işe karışan kimseye de böyle denir (1985c, 51). Yiz: Çığ otu, sele sazi, göçebeler bundan çadır örtüsü yaparlar* kamıştan daha ince ve yumuşaktır (1985c, 143). Yügürgün: Darı gibi kırmızı taneleri bulunan bir bitkidir bunu Türkmenler yer (1985c, 54). Zerenze: yaban mersini, yahut "durbadak" denilen bir ottur. Tohumuna "zerenze uruğı" denir (1985a, 449).

üzere üç bölgesini birbirine bağlamaktadır. Bu ağacın köklerini yeraltına, dallarını göğe saldığına inanılmaktadır (Eliade, 1999, 302-303). Orta Asya ve Sibiryaya topluluklarında varlığın ağaçtan geldiğı tasavvuru, bitkinin kutsallığını yansıtmaktadır (Roux, 2005, 342). Bu düşünce ekseninde, ağacın sıklıkla Dîvânu Lugâti’t-Türk’te ulu, yüce olarak vurgulanması ve sağaltmada kullanılması, Türk mitik düşüncesinin İslamiyet’in kabul edilmiş olduğı 11. yüzyılda da devam ettiğini göstermektedir. Adaklık, üzüm bağlarında çardak ayakları yapmak için kullanılan ağaçtır (1985a, 149). Adhız, ağaç kabuğı (1985a: 365), arubat, demirhindi (1985a, 138)¹¹ ve kokulu bir ağaç, sandal ağacı (1985a, 436) olan çından¹² eserde sıkça yer alan bitkilerdendir.

Sağaltma Odağında İnsan-Doğa İlişkisi

Sağlık konusu, bir organizma olarak insan ve hayvanların temel ihtiyaçlarından birini oluşturduğı için halk, sağlıklı bir yaşam tarzını korumak ve devam ettirmek için iyileştirici gücüne inandığı bitkilerden yararlanmışır. Bitkilerin mutfak kültürünün yanı sıra halk hekimliğinde de yoğun olarak kullanılması, botanik biliminin alanını genişletmiştir. Yoder, halk hekimliğini, “doğal halk tıbbı” ve “dinsel-büyüsel uygulamalar” şeklinde iki gruba ayırarak doğal halk tıbbının kökeninde doğada bulunan bitkilerin ve maddelerin olduğunu belirtir. Dinsel-büyüsel içeriğe sahip uygulamaların temelinde ise dinin ve büyüünün yer aldığını ifade eder (1975, 25-27). Yoder’in bahsettiğı sağlık sisteminin 11. yüzyılda kaleme alınan Dîvânu Lugâti’t-Türk’te yer aldığı üzere, İslamiyet öncesi döneme kadar uzandığı görülür.

Newman, bitkilerin iyileştirici özellikleri üzerinde durarak halkın bitkilerden tıbbî olarak yararlanma biçim ve uygulamalarını dört ayrı sınıfa ayırmaktadır: Sağaltıcı değeri olan ortodoks tıpta kullanılacak olan bitki materyallerinin kullanımı, kullanıldığı amaç için işe yaramaz olan ve uygulandığı durum için iyileştirici madde olarak olası bir değeri bulunmayan

¹¹ Bulguna: İlgin ağacına benzer, gevrek, kırmızı bir ağaçtır; develer yer; “malguna” dahi denir (1985a, 492). Çawju: Dalı, budağı, meyvesi kırmızı bir ağaç olup, dağlarda biter, meyvesi acıdır (1985a, 422). Çünü/Şünü (1985a, 388; 1985a, 390)/ Çarun (1985a, 414): çınar ağacı. Kağıl: Üzüm asmaları bağlanan yaş söğüt dalı (1985a, 409). Karakan: Dağ ağaçlarından bir çeşit ağaç (1985a: 448). Kasuk: Ağaç kabuğı. Asli “kas”dır (1985a: 382). Kaynağacı/ Kadhıng/ kayıng: kayın ağacı (1985a: 32). Keyik söğüt: Yaban söğüdü. Her şey iki sınıfıdır; birisi evcildir. İkincisi vahşidir. Vahşi için “keyik” denir (1985c: 168). Kowşat: Koğuş ağacı (198ba: 338). Küwij: Söğüt gibi içi çürüyen, içi kovalan her ağaç (1985a: 366). Qawaq: kavak (Erdi ve Yurtsever, 2005, 44). Söğüt (Erdi ve Yurtsever, 2005: 43). Söğüt sülinge, kadhıng kasınga “öğüde tazelik, kayına katılık” (Söğüde tazelik, kayın ağacına katılık yarasır). Bu sav, aslına çeken her şey için söylenir (1985a: 356). Tıt: Çam fıstığı ağacı; dağlarda biter (1985c: 120). Uç: Türklerin kalem yaptıkları bir ağaçtır; dağlarda yetişir; kirman, baston gibi aletler yapılır (1985a: 35).

¹² Kâşgarlı’nın sözlüğünde “çından” olarak geçen sözcük, Eski yazıtlardan Orhun Abidelerinde (BKT G11 ve BKT G12) satırlarında “Babası (?) Lisün Tay-Sengün kumandasında beş yüz kişi geldi. Kokuluk.... Altın (ve) gümüş bol miktarda getirdi. Cenaze mumlari getirip dikiverdiler sandal ağacı getirip....” (Tekin, 2010, 69) sözleriyle Bilge Kağan oğlu Teñri Kağan tarafından yuğ merasimine getirilen hediyeler arasında sayılmaktadır. Aydın, Türk toplumlarında önemli önemli ağaç türlerinden olan çından veya sandal ağacının özellikleri göz önüne alındığında eski yazıtlarda uçucu yağın hastalıkların iyileştirilmesinde ya da yuğ merasimlerinde tütsü yakmada kullanılmış olabileceğini ifade etmektedir (2011, 28). Sözlükte “çından”, renk belirtmede kullanılmasının yanı sıra miskle yoğurulup koku saçma özelliğiyle dikkat çeker.

bitkiler, yarı büyümlü bir bağlamda kullanılan bitkiler, tamamen büyümlü muamele, teşvikler, muska, büyümlü formül ve takılar (1945, 349-350). Dîvânü Lugâti’t-Türk’te, bitkilerin halk hekimliğinde kullanım alanları ve uygulanan pratikler incelendiğinde; sihirsel-büyüsel pratikle bitkilerin kullanımı, tedavi edici özelliği olan bitkilerin kullanımı, tedavi edici özelliği olup kullanım alanlarının bilinmediği, halk baytarlığında bitkilerin kullanımı dikkat çeker. Kâşgarlı’nın sözlüğüne bakıldığında, toplumun çaresiz kaldığı ya da temel olarak ihtiyaç duyduğu durumlarda şifalı bitkilerle tedavinin uygulanması bireyin kendisi tarafından ya da “otacı” (1985a, 34), “emci” (1985a, 38), “yalwıcı” (1985, 33), “kam, kâhin, şaman” (1985, 157), “yatçı” (1985, 307) adı verilen kişiler tarafından yapıldığı görülmektedir.

Türk kültür coğrafyasında insanlar, tarihî süreçlerde ekonomik, tıbbî bilginin yetersizliği, bulunan coğrafya konumu gibi muhtelif sebeplerle çaresiz kaldıkları durumlarda tecrübeleri doğrultusunda edindikleri bilgilerle iyileştirici özelliği olduğu düşünen bitkilerin doğrudan rahatsızlığın olduğu bölgeye temas ettirilerek/sürülerek ya da yenilerek vücuda sirayet etmesiyle ilaç etkisi yaratacağı düşüncesini edinmişlerdir. Bu inanç ve uygulamanın varlığı Dîvânü Lugâti’t-Türk’te yaygın olarak yer alır. Örneğin çaxşu: “Filiz herç” denilen bir ottur; göz ağrısı için kullanılır (1985a, 423).

Çurnı, Türk hekimlerinin yaptıkları sürgünlük ilâcı (1985a: 435). Eğir: Karın ağrısını sağıltmak için kullanılan bir köktür. Şu atasözünde de geçmektedir: “Eğir bolsa er ölmes (Bir adamın yanında bu ilaçtan bulunursa ölmez”. Çünkü karın ağrısına tutulan adam onu yerse kurutur. Bu atasözü, ihtiyaç baş göstermeden önce hazırlamanın gerekli olduğunu bildirmek için söylenir (1985a, 53-54). Işgun: Şerbeti çiçek hastalığı için iyi gelen, çiçeği kırmızı bir ot (1985a, 109).¹³ Dîvânü Lugâti’t-Türk’te, bazı bitkilerin tedavi edici özelliğe sahip oldukları hususunda bilgi verilse de bu bitkilerin tedavide nasıl kullanıldığı hakkında bir paylaşım söz konusu değildir. Eserde iyileştirici özelliğe sahip bitkileri bir bütün olarak görmek önemlidir. Awga.ç yuda.sı: susam yaprakları gibi yaprağı olan bir ağaçtır; tedavide kullanılır (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2016, 198). Büziinç: sapı ve yaprakları kırmızı bir bitkidir. Bağda yetişir ve ilaç olarak yenir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2016, 499). İrwi: Hindistan’dan gelir ve hastalara verilir (1985a, 128).¹⁴

¹³ İlrük: Safra ve balgamı söktüren bir ot (üzerlik) tohumu. Uç dilince (1985a, 105). Keküş: Şişlik için sürülen bir ilâçtır; aksırgan otu (1985a, 407). Ötrüm: Müshil, insanın içini sürdüren ilaç (1985a, 106).

Sıgun: Yaban sığırı. Kökü insana benzeyen bir ot olup erkeklik kuvveti kalmayanların kullandıkları bu ota “sıgun oti” derler. Bu otun erkeği ve dişisi olur; erkeği erkeğe, dişisi kadına verilir (1985a, 409). Süt ötrüm: mercimeğe benzer, ishal veren bir ot” (1985a, 107). Xasnı: Çocukları semirtmek için, bir kese içerisine konularak ağızlarına verilen bir devadır, Hindistan’dan gelir (1985a, 435). Yakrıkan: Fındık büyüklüğünde kırmızı meyvesi olan bir bitkidir; yel dudakları yardığı zaman yapıştırılırsa yarıklar iyi olur (1985c, 56).

¹⁴ Tagna yawa: kasnı ağacının püsesi olup yoğurtla karıştırılır, tutmaca katılır; bir devadır; tutmaca renk verir. (1985a, 434). Tawgaç/tawgaç yudası: susara çiçeğinin (urfağının) yaprağına benzer yaprakları bulunan bir ağaçtır; ilaç için kullanılır (Kâşgarlı,1985a: 454). Toy otı: ilâç yapılan bir ot (1985c, 141). Yalâwaç: ilaç olarak kullanılan bir bitki(Erdi ve Yurtsever, 2005, 27).

Sihirsel-büyüsel uygulamalar ise Türk inanç ve düşünce sisteminde yaşamın simgesi olarak tasavvur edilen bitkilerin büyü gücü olduğuna inanılarak tedavi etmede kullanılan birtakım ritüel-törenlere konu olmuştur. Bitkilere böyle bir kutsallık atfedilmesinde doğada kendiliğinden büyümeleri, canlı varlıkların yaşamlarını devam ettirmelerini sağlayan fotosentezi gerçekleştirmeleri, kendilerini yenileyebilmeleri, besin kaynağı oluşturmaları gibi birçok durumun tesiri bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Dîvânu Lugâti’t-Türk’te bazı bitkilerin ritüel-törenler esnasında kullanıldığına tanık olunmaktadır. Halk arasında bitkiler aracılığıyla sağlanan tedavi yöntemleri arasında insan vücuduna temas ettirilerek iyileştirmenin yanı sıra ruhun iyileştirilmesine dair pratikler de yaygınlıkla yapılmaktadır. Türk kültüründe nazardan korunmak için sıklıkla uygulanan bir yöntem olan üzerlik otunun yakılması yer almaktadır. Üzerlik tohumları ateşe atılarak çıkan duman nazar değmiş ya da nazardan korunmak isteyen kişiye tekerleme söylenerek koklatılır (Boratav, 1994, 105).

Bu sihirsel-büyüsel uygulamalar neticesinde Türk toplumlarda sıklıkla görülen ve Dîvânu Lugâti’t-Türk’te de karşılaştığımız kötü niteliğe sahip olağanüstü varlıkları kovma ya da onlara karşı korunmaya dair pratiklerin uygulandığına tanık olunur. Eserde ön plana çıkan bir diğer kültürel miras, uğursuz ve kötü niyetli bakışlara sahip olduğu düşünülen kişilerin nazarından korunmak ya da onu gidermek için yapılan uygulamalardır. Egıt/igıt: Nazardan ve cin çarpmasından korunmak için çocukların yüzüne sürülen bir ilaçtır. Bu ilaç safran ve benzer şeylerle karıştırılarak yapılır (1985a, 51). Kâşgarlı “ısrık” kelimesini, çocukları perilere ve göz dokunmasına karşı efsunlamak için ilaç yapıldığı zaman söylenir; çocuğun yüzüne tütsü verilerek “ısrık ısrık” denir ki “ey peri ısırılmış olasin” demektir sözleri ile açıklarken bitki adı belirtilmese de kötü ruhlara ya da nazara karşı tütsü yapıldığını da ifade eder (1985a, 99).

Üzerlik ve öd ağacı, cin çarpması olarak adlandırılan “Kovuç/kovuz” durumunda böyle olan adamın yüzüne soğuk su serpilir, sonra “kovuç kovuç” denir ve üzerlik ve öd ağacı ile tütsülenir. Bu ‘kaç kaç’ demek olsa gerekir” (1985c, 163). Türk inanç sisteminde sıklıkla tütsülemelede karşılaştığımız öd ağacı, sabır ve aleovera olarak da bilinmektedir. Bu ağaç türü, halk tıbbında özellikle cilt tedavisinde kullanılmıştır. Bu bilgiler ışığında tomurcukla çoğalan bitkiler arasında yer alan öd ağacının Hindistan’dan getirilen ağaçlar arasında yer alması muhtemel görünmesinin yanı sıra her iki toplumda da kutsallık atfedilmesi dikkat çekicidir.¹⁵

Yukarıda verilen bitkilerin sihirsel-büyüsel uygulamalar neticesinde Türk toplumlarda sıklıkla karşılaşılan ve Dîvânu Lugâti’t-Türk’te de

¹⁵ Buga: Hint’ten getirilen bir ilaç. Bunun sarısına “sarığ buga”, bozuna “boz buga” denir (1985c, 224). Kumlak: Kıpçak illerinde yetişir, yaprağı fasulye yaprağına benzer sarmaşık gibi bir ot. Denizde bulunan bir gemiye alınacak olursa fırtına kopar, dalgalar çıkar, gemi sallanır, içindekiler batacak gibi olur. Aynı zamanda bu bitki balla karıştırılarak şarap yapılır (1985a, 475). Kâşgarlı bu sözleriyle söz konusu bitkinin gemiye alınmasıyla uğursuzluk yaşanacağı düşüncesini aktardığı muhtemel görünmektedir.

karşılaştığımız kötü niteliğe sahip olağanüstü varlıkları kovma ya da onlara karşı korunmaya dair pratikler, uğursuz ve kötü niyetli bakışlara sahip olduğu düşünülen kişilerin nazarından korunmak ya da onu gidermek için uygulandığı görülür. Halk baytarlığında insan-doğa ilişkisi, prehistorik dönemlerde insanların temel düşünce ve eylemlerinde ihtiyaçlar hiyerarşisi içinde ilk sırada yer alan besin kaynaklarını nasıl ve nereden karşılayabilecekleri üzerinde kuruluyken paleolitik dönemde, avcılık ve toplayıcılığa; neolitik dönemde ise, avcılığın yerini hayvanların evcilleştirilmesi ve toplayıcılığın yerini de yabanî bitkilerin evcilleştirilmesi almasıyla üretime dayalı ekonomik faaliyet gerçekleştirilmeye başlanmıştır (Soylu, 1978, 91). Böylece işlevsel teori (Malinowski, 1992) çerçevesinde geliştirilen temel ihtiyaçlardan beslenme, ulaşım ve korunma gibi ihtiyaçlara tepki olarak halk kültüründe hayvanların evcilleştirilmesi, korunmalarının sağlanması ve hastalıklarının önlenmesi amacıyla çeşitli uygulamalara başvurulmuştur.

Orta Asya Bozkır kültürüne sahip toplumlarda temel besin olarak bitki ve hayvanlardan yararlandıklarını Kâşgarlı'nın sözlükte verdiği örnek ve tanımlamalarla görülür. Yaşamlarının birçok alanında hayvanlara ihtiyaç duyan Türk topluluklarının hayvan sağlığına verdiği önem, Dîvânu Lugâti't-Türk'te de verilen bilgiler doğrultusunda ortaya konur. "Anğduz otu" adı verilen bir bitkinin iyileştirici özelliği hakkında şu bilgiler verilir: Bitkinin kökü kazılarak çıkarılır ve karnı ağrıyan at bununla tedavi edilir. Şu atasözünde geçer: "anğduz bolsa at ölmes. anlamı şudur: andız otu yanında bulunsa at karın ağrısından ölmez". Çünkü o atın gırtlığından verilir ve at iyileşir. Seyahate çıkana tedbirli olsun diye söylenir (1985a, 115; Ercilasun ve Akkoyunlu, 2015, 56).

Sözlükte hayvanları semizleştiren bitkiler hakkında da "kelep", "çiwingin" ve "arpa" kelimeleri açıklanarak şu şekilde bilgi sunulmaktadır: Kelep, Türk yaylalarında yetişen ve hayvanları çabuk semizleştiren ufak bir ottur (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2016, 152). Çiwingin ot: hayvanları semirten ota da çiwingin ot denir. Çiwingin aş, şişmanlatan doyurucu yemektir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2016, 192). Eserde "arpa" kelimesi hakkında bilgi verilirken sözlü kültürde sıklıkla kullanılan "at aşumas, arkasız alp çerig sıyumas (arpasız at koşamaz, arkasız yiğit asker bozamaz" atasözü örneğiyle atların arpa ile güç aldıkları düşüncesi bulunmaktadır. Türkler, konargöçer yaşam tarzından itibaren doğayla iç içe yaşadıkları için deneyimleri neticesinde zararlı olabilecek bitkilerden uzak kalmaya çalışmışlardır. Şifalı bitkiler varlığı açısından zengin olan Dîvânu Lugâti't-Türk'te, zehirli ya da zararlı denilebilecek bitki sayısı çok azdır, fakat bunların sınırlı olmasına rağmen belirtilmiş olması sözlüğü değerli kılmaktadır. Bujin: "Çöpleme" denilen ağılı bir ot (1985a, 398). Kara ot: Hindistan'dan gelir. Ağılı bir bitkidir, bıldırcın otu (1985c, 222). Mandar: Ağaçlara sarılan bir bitkinin adıdır; çok kere ağaçları kurutur; bu, sarmaşıktır (1985a: 457).

Halk Sanatında İnsan-Doğa İlişkisi

İnsan-doğa etkileşiminde doğanın sanata ilham vermesinin yanında sanat malzemesi olarak kullanıldığı da görülür. İnsanoğlu, var olduğu süreçten itibaren renklere karşı her zaman bir ilgi duymuştur. Yemeklerin, içeceklerin, kullandıkları eşyaların da renkli görünümüne sahip olması için bitkilerden başlangıçta kendi imkânları doğrultusunda yararlanmışlardır. Sanayinin gelişmesiyle birlikte gıda, tekstil ürünlerin yapımında özellikle doğada hazır bulunan ve çok zengin bir renk çeşitliliği gösteren bitkilerin kullanımı daha da artmıştır. Bitkisel boya, bitkilerin yaprak, çiçek, kozalak, gövde kabukları ve kökleri gibi çeşitli kısımlarının, kimyasal bir işlem uygulanmadan veya en az kimyasal işlem sonucunda elde edilen boyadır (Mert vd., 1992, 14). Dîvânü Lugâti't-Türk'te boya yapımında kullanılan bitkiler ve özellikleri Awilku, kırmızı meyveleri olan, meyvesinin suyu tutmaca katılan, göz ağrısına ilaç yapılan ve elbise boyanan bir ağaçtır (1985a, 489). Dava, Ilgın ağacı meyvesidir ve boyacılar kullanır (1985c, 237). Kowşa, koğuş ağacı dalı olup cilalamada kullanılır (1985c, 287).¹⁶ Bitkisel boyaların gıda ön planda olmak üzere tekstil ve diğer ürünlerin boyanmasında kullanıldığına tanık olunur.

İnsan-Doğa İlişkisinin İşlevselliği: Eşya ve Nesne Yapımı

İnsanlık tarihinde eşya ve nesne yapımı, insan-doğa ilişkisinin en temel ve işlevsel unsurlarından biridir. İnsanın hayatta kalma mücadelesinden başlayarak kültürel birikimlerinin ve estetik değerlerinin gelişmesine kadar geniş bir çerçevede değerlendirilebilecek eşya ve nesne yapımı, insanın doğayla kurduğu bağın somutlaşmış bir göstergesi olarak kültürde önemli bir yer tutar. İnsanın doğayı dönüştürme yetisi, ona hem hayatta kalma gücü hem de kültürel bir kimlik kazandırmıştır. Doğadaki ham maddelerin işlenerek birer eşya ve nesneye dönüşmesi süreci, insanın zekâsını, yaratıcılığını ve doğayla uyum içinde olma becerisini gözler önüne serer. Ağaçtan yapılmış bir kaşık, deriden üretilmiş bir ayakkabı ya da kil ile şekillendirilmiş bir çömlek, doğanın insana sunduğu malzemelerin işlevsel ve estetik bir boyut kazandığı nesnelere örnektir. Bu nesnelere yapımında kullanılan teknikler, sadece bireyin hayatta kalma ihtiyacını karşılamakla kalmaz; aynı zamanda kültürel belleğin, geleneklerin ve estetik değerlerin de taşıyıcısı olur.

Ağaçtan yararlanılarak eşya ve nesne yapımında adaqlıq, üzüm bağlarında çardak yapmak için kullanılan ağaçtır (Erdi ve Yurtsever, 2005, 131) Çanak, tuzluk ve tuzluğa benzer ağaçtan oyulmuş kaptır (1985a, 381). Çançu ise şehriye hamuru açılan oklavadır (1985a, 417).¹⁷ İpek kullanımı da

¹⁶ Tagna yawa: kasnı ağacının püsesi olup yoğurtla karıştırılır, tutmaca katılır; tutmaca renk veren dikenli bir bitkidir (1985a, 434; 1985c, 26-27).

¹⁷ Çömçe: Kepçe. Oğuzca (1985a, 417). Kadhık: Ağaçtan oyulmuş nesne (1985a, 382). Kamıç: Kepçe (1985a, 359). Kayın ağacından yay, kamçı, değnek gibi şeyler yapılır (1985a, 343). Körke: Ağaçtan yapılmış tabak. Kençekçe (1985a, 430). Oluk: ağaç kütüğünden yemlik gibi oyularak içerisinde sıra soğutulan, hayvan sulanan yalak (1985a, 67). Sarnıç: ağaçtan oyulmuş kap (1985a, 455). Sawdıç: Ağaç dallarından örülerek içerisine meyve ve buna benzer şeyler konulan nesnenin adı; sepet, sele (1985a, 455). Sengek: içilen testi, ağaçtan oyulan su kabı. Oğuzca (1985c, 367). Sıruqluk yığâç: Çadır direği olarak kullanılmak için hazırlanmış ağaç 51 (Erdi ve Yurtsever, 2005, 51; 1985a: 505). Togâqlıq (tugâqlık) yığâç: Süzgeç yapmak için ayrılmış ağaç parçası 51 (Erdi ve

eşya ve nesne yapımında öne çıkar. Barçın kedhiben, ipek elbise (1985c: 156). Bıçış, büyüklerin konukluğuna, düğününe, davetine gidenlere verilen ipekli kumaştır (1985a, 366). Butar, “Berdi” denilen hasırın dokumasında arış olarak kullanılan pamuk iplerdir (1985a, 360). Eşkürti ise ipekli, nakışlı Çin kumaşdır (1985a, 145).¹⁸

Ekolojik Bilginin Yeniden Keşfi: İnsan-Doğa İlişkisi

Dünya yüzeyinin karaların, denizlerin, yükseltelerin, iklimin, bitki örtüsünün, yüzey sularının kendine has oluşturduğu biçim ve doku; hayvan ve bitki türlerinin yaşama ve çoğalma yollarını bulmalarını ekolojik ortamları sağlamaktadır. Bunlar, sadece faydacı değil, ekolojik yönelimi kavramsal algılayışta halk yaşamının ana çizgisini oluşturmaktadır (James, 2013, 271-272). James’in ifade ettiği ekolojik ortamın yaşamımızın bir çizgisini oluşturması, kronolojik bir sistemle birbirini izlemesiyle mümkün olabilir. Çünkü insan ve doğa etkileşimi, tarihî süreçte toplumsal belleğin yaşanmışlıkları temeline dayalı olarak önce somut ardından soyut kullanımla yer edinir. İnsan yaşadığı doğanın tabii bir parçasını oluşturduğu için doğanın sağladığı imkânlar, toplumların içinde buldukları çevrede iktisadî, siyasî, dinî, iletişim, sosyal ve kültürel yapılarının gelişip şekillenmesinde önemli bir etkiye sahiptir. Bu durumda bir bölgenin tabii doğasının ya da çevresinin bilinmesiyle o bölgede yaşayan toplumlara daha kolay tanımak ve çözümlenmek mümkün olmaktadır.

Ekolojinin teorik arkaplanı ve kavram çerçevesi ele alındığı alanyazında birçok ekolojik yaklaşımın olduğu görülmektedir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği ile çevre sorunları arasındaki derin bağları inceleyen ekolojik feminizmde, ekolojik krizlerle kadınların toplum içerisindeki konumları ilişkilendirilir ve doğa-kadın arasındaki sembolik ilişkilerle aktarılır (Erbil, 2018). Bir diğer önemli yaklaşım olan ekoeleştirici ise insanın doğayla kurduğu ilişkiyi ve bu ilişkinin yansımalarını inceleyen bir yaklaşım olarak çevrenin temsil edilmesini, ekolojik meselelerin işlenişini araştırır. İnsan merkezli bakış açısı eleştirilerek doğanın aktif bir özne olduğu vurgulanır. Doğaya atfedilen anlamlar, insan ve doğa arasındaki etkileşimler, çatışmalar ve uyum incelenir. Doğayla daha derin bir bağ kurmayı öne çıkaran bu yaklaşımda doğa insanın varoluşuyla iç içe geçmiş, onun kaderini etkileyen unsurlar hâline gelir (Oppermann, 2012; Garrard, 2016: 19).

Literatürde dikkatleri üzerine çeken derin ekoloji yaklaşımının öncü ismi Aldo Leopold, doğayla insan arasındaki derin ve karmaşık ilişkiyi

Yurtsever, 2005, 51; 1985a, 505). Yerküç: Kılıç gibi tahtadan yapılmış uzunca enli bir ağaç parçasıdır; fırındaki ekmeği çevirmek için kullanılır. (1985a, 452). Yığaç bıçğu: ağaç kesmeye yarayan balta (Erdi ve Yurtsever, 2005, 67).

¹⁸ İpekten çadır yapıldığı şu sözlerle ifade edilmektedir: Kurvı çuvaç kuraldıTuğum tikip uruldu / Süs i otun oruldu / Kaçuk kaçır ol tutar "Hanın yuvarlak çadırı kuruldu; tuğ dikilip nöbet davulu vuruldu; düşman askeri ot gibi biçildi; nereye kaçarsa o tutar". (Hanın çadırı kurulduğunda bu çadır ipekten yapılır (1985a, 195). Kaçaç: İpekli bir Çin kumaşı (1985b, 285). Sarım: ibrik, testi gibi şeylerden içilecek olan nesnenin süzülmesi için bu kapların ağzına gerilen ipek kumaş parçası (1985a: 397). Torqu: ipek (Erdi ve Yurtsever, 2005, 18). Yolak barçın: çizgili ipek kumaş" (1985c: 17).

anlamlandırmaya çalışan, çevre felsefesinin önemli düşünürlerinden birisidir. Leopold, eko-merkezci bakış açısıyla doğanın insanın hizmetinde olan bir araç değil, kendi başına değeri ve hakları olan bir varlık olduğunu savunur. Özellikle "Toprak Etiği" (A Land Ethic) adlı denemesi, bu anlayışın en çarpıcı ifadesidir ve çevre etiği alanında bir mihenk taşıdır. Leopold'un yaklaşımı, insanın doğayla olan ilişkisini yeniden tanımlar. Ona göre, insan doğayla eşit düzeyde bir varoluşa sahiptir. Doğanın her bir unsuru; toprak, su, hava, bitkiler ve hayvanlar kendi içsel değeriyle var olur ve saygıyı hak eder. "Toprak Etiği", bu anlayışı derinleştirerek, insanın etik sorumluluklarının sadece diğer insanlara değil, tüm canlılara ve ekosistemlere karşı da olduğunu vurgular. Bu yaklaşım, doğayı bir topluluk olarak görerek insanı bu topluluğun bir üyesi olarak konumlandırır. Derin ekoloji düşüncesinin gelişiminde bir diğer önemli isim olan Arne Naess, doğanın içsel değerinin insanınki kadar önemli olduğunu savunarak insan yaşamının ve kültürlerin gelişimini ve insan-doğa dengesinin korunumunu öne çıkarır (Garrard, 2016: 43; Ertürk, 2018).

Kindall'ın (1997) folklorun insanın doğayla kurduğu ilişkileri açıklamada bir anahtar olduğu ve sürdürülebilirliğin en değerli kaynaklarından biri olabileceği görüşünden hareketle çalışmanın da odak noktasını oluşturan geleneksel ekolojik bilgi, uzun yıllardan sonra elde edilen ve insanın çevresiyle temasına dair deneyimlerle oluşmuş bilgi ve inançlar toplamını ifade eder (Yolcu ve Aça, 2019: 861). Geleneksel ekolojik bilgi çerçevesinde kültürel unsurlardan hareketle doğanın korumu ön plana çıkarken (Berkes, 1999) ekolojik bilginin yeniden keşfi sürecinde, Türklerin doğayla kurdukları derin ve köklü ilişkinin izlerini taşıyan sözlü ve yazılı kaynakların ortaya çıkarılması büyük bir önem taşımaktadır. Bu kadim kaynaklar, geçmişten günümüze kadar Türk kültüründe doğayla uyumlu yaşam anlayışını aktarmış ve kültürel bellekte önemli bir yer edinmiştir. Bu bağlamda, ekolojik bilginin yeniden gün yüzüne çıkarılması, aynı zamanda kültürel bellekte yer edinmiş ekolojik tasarımların tekrar halk yaşamına katılması anlamına gelir. Bu bilgi, eskiye dayanan doğayla uyumlu yaşam biçimlerini modern topluma kazandırarak çevresel farkındalık ve sürdürülebilir yaşam pratiklerini yeniden canlandırma potansiyeline sahiptir.

İnsan-doğa etkileşimi çerçevesinde ekolojik bilginin yeniden keşfi, Türklerin yurt edindikleri ve yerleşik hayatı benimsedikleri her yerde tabiat ile iç içe oluşunu bütüncül olarak ifade eden ağırlıklı olarak bitkiler oluşturduğu pastoral yapıların (Karaca Tağızade, 2008) işlendiği sözlü ve yazılı kaynakların - Dîvânü Lugâti't-Türk'ün keşfedilmesinde olduğu gibi - halk yaşamında tekrar dolaşıma girmesi ile mümkün olmaktadır. Söz konusu yapıya dair Roux (2015, 54), Türklerin ormandan bozkıra yaptıkları göçlerle tarihlerinin en büyük devrimini yaşayarak ve yaşam tarzlarını değiştirerek avcı ve toplayıcı bir uygarlık yapısından yetiştiriciliğe, rengiği kültüründen de at kültürüne bir geçiş yapıldığını ifade eder. Adji (2002, 121-123) ise Altay Türkleri özelinde bozkır ikliminin güç şartları karşısında Türklerin Hindistan'da, Orta Asya'da, Ural'da ve Kadim Altay'da edindikleri bilgi ve tecrübelerle bozkırı zengin otlak, verimli yerlere dönüştürdüklerini aktarır. Buna karşın Bacon (1965), Orta Asya'nın aslında tarıma elverişli bir bölge

olduğunu vurgular. Dolayısıyla sert iklime karşın Türklerin geleneksel ekolojik çerçevesinde ürün çeşitliliği kısıtlamasına karşın tarımsal faaliyetlerde zengin bir kültür geliştirdiği söylenebilir. Böylece göçerevlik dahilinde tarımsal faaliyetler, bitki kültürünün şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.

Kâşgarlı’nın Türklerin yirmi boydan oluştuğunu ifade ederek isimlerini sıraladığı Türk boyları¹⁹, Orta Asya’nın bitki coğrafyasında Orta Tanrı Dağı ve Pamir’den Büyük Kingan Dağlarına kadar bozkırdan oluşan geniş bir alanı kapsamaktadır. Asya kıtasının iç kısımlarını kapsayan ve soğuk çöller, çölstepleri ve yüksek dağ steplerini içermektedir. Bu bölge, Tanrı Dağlarının merkezi ve Issık Gölü havzasını kapsayan Orta Tanrı Dağları, Altay, Aladağ, Tanrı Dağları, Gobi’yi içine alan Dzungaro- Tanrı Dağları, Moğalistan ve Tibet olmak üzere dört alt floristik gruptan oluşmaktadır (Kılınç ve Kutbay, 2007, 174-176).

11. yüzyılda Türk boylarının önemli bir bölümünün yerleşik yaşama geçtiklerini, bitkilerden yararlanmaya devam ettiklerini ve diğer taraftan da bölgenin iklim özelliklerine uygun olarak rençberlik-tarım yapmaya başladıklarını tarihî bir kaynak olan Dîvânü Lugâti’t-Türk’ten anlaşılmaktadır. Kâşgarlı’nın aktardığı bilgiler doğrultusunda yapılan halk botaniği sınıflandırmasında Türk boylarının çeşitli bitki dünyasından özellikle bölgenin sert iklim yapısına uygun olarak yetiştirdikleri buğday arpa, yulaf, çavdar gibi tahıl ürünleriyle karşılaşmaktadır. Bu tahıl ürünlerinin gıda olarak türlü yemek, içecek, un, ekmek yapımında ve hayvanların beslenmesinde tüketilmesi; ekonomik ve kültürel yönlerden yaşamlarına dikkate değer katkı sunduğunu yansıtmaktadır. Tahıl ürünlerinden somut olarak yararlanılmasının yanında topluma birlik ve beraberlikle iş paylaşımını kazandırmıştır. Tahılların ekimi ve biçiminin verimli ürün alabilmek için belli sürede gerçekleştirilmesi gerektiği için birden fazla insan gücüne ihtiyaç duyulmaktadır. Bu hususta da sözlükte harman (1985a, 451-452) tahılları öğütme (1985a, 187) çuvala koyma (1985a, 268) gibi birçok iş alanında yardımlaşmayla beraber iletişim sağlanmıştır.

Türklerin yaşadığı coğrafi sınırlarının İpek Yolu olarak adlandırılan bölgede bulunması ekonomik ve siyasi açıdan önemli hale getirmiştir (Gumilev, 61, 2011; Roux, 2015, 125). İpek Yolu aracılığıyla ekonomik, siyasî, iletişimin ve kültürel etkileşimin sağlandığını Kâşgarlı’nın seyyah titizliğiyle kaleme aldığı sözlüğünde de görülmektedir. Bölgeye adını da veren ipeğin “barcın”, “sarım”, “çikin”, “lohtay” gibi terimlerle tanımlanan tekstil ürünlerinin sözlükte çok sık kullanımına tanık olunmaktadır. İpeğin yetiştirilmesine benzer olan pamuğun özellikleri ve kullanım alanlarına dair bilgilerin de sıklıkla işlenmesi, halk yaşamındaki değerini kanıtlamaktadır.

¹⁹ Kâşgarlı Türk boylarının birbirileriyle olan sınırlarını şu şekilde çizmektedir: Bizans –Rum ülkesine en yakın boy “Peçenek”lerdir; sonra “Kıpçak”, Oğuz, Yemek, Başgurt, Basmıl, Kay, Yabaku, Tatar, Kırgız gelmektedir. Kırgızlar Çin’e yakındırlar. Bu boyların hepsi Rum ülkesi yanından doğuya şu şekilde uzanır: Çiğil, Tohsi, Yağma, Uğrak, Çaruk, Çomul, Uygur, Tanğut, Hitay’dır. Bundan sonra Tawgaç gelir; orası Maçin’dir. Bu boylar, güney ile kuzey arasındadırlar (1985a, 28).

İpek Yolu’nun Doğu ve Batı arasındaki ticari alışverişle birlikte kültürel etkileşim sağladığını sözlükte bölgenin iklim ya da coğrafi yapısına uygun olmayan bitki türlerinden anlaşılmaktadır. Bu durumu Kâşgarlı’nın kendisi “kara ot” (1985c, 222); “buga” (1985c, 224) gibi bitki türlerini açıklarken ifade eder. Sözlükte at başta olmak üzere çok sayıda hayvan sayılmakta fakat otçul nitelendirilen ya da bitkilerin varlığına gereksinim duyanlardan arı, ayığ (ayı), bogra (deve aygırı), botuk (deve yavrusu), buzagu (buzağı), çekün (da tavşanı yavrusu), çepiş (altı aylık keçi yavrusu), eçkü (keçi), ingan (dişi deve), ıvık (geyik), ingek (inek), irk (dört yaşına girmek üzere olan koyun), keçi, ingek (inek), irk (dört yaşına girmek üzere olan koyun), keyik (geyik), koç, koy (koyun) gibi türler bulunmaktadır. Bu türlü hayvanların sert iklime sahip Orta Asya bozkırlarında yaşamlarını sürdürmeleri mümkün olup her birinin sözlüğün yazıldığı çağda insanların yaşamına besin kaynağı, eşya üretimi, ulaşım, yük taşıma gibi farklı işlevleri sağlayabilmeleri ekolojik çevrede bulunan ve hayvan yemlerinin hepsine “ot” (1985a, 35) adı verilen türlü bitkilerin bulunmasıyla ilişkilidir.

Sözlükte flora ve fauna etkileşiminin açık bir örneği at yetiştiriciliği üzerinedir. Ata samanla kepeğin karıştırılarak “aşbar” (1985a, 123-124) adlı yem ve arpa verilmektedir. At beslemede arpanın önemini; arpasız at aşumas, arkasız alp çerig sıyumas (arpasız at koşamaz, arkasız yiğit asker bozamaz (1985a, 123-124) yaygın kullanıma sahip atasözü örneğiyle anlaşılır. Bitkilerle ilişkili ata dair atasözü ve deyimlerin verilmesi, atların don, vücut yapısı, yürüyüş şekilleri ile ilgili terimleri açıklaması Türk dünyasında önem teşkil ettiğini yansıtmaktadır. Fauna ve flora ilişkisi bakımından sözlük incelendiğinde de atlara bitkilerden oluşturularak hayvan yemi hazırlanmasına dair örnekler verilmesi, bozkır kültürünün hâkim olduğunu ve o dönemde insanların da iklim ve coğrafi koşullarına uygun olarak doğadan yararlandıklarını kanıtlamaktadır. Sözlükte sıklıkla karşılaşılan develerin yük taşımada kullanılması (1985c, 67), “atanlığ er” iğdiş edilmiş devesi olan kimse” (1985a, 148), “torumluğ er” iki yaşındaki deve yavrusuna sahip olan adam” (1985a, 498) gibi deveyle ilişkili tanımlamaların yapılması gibi hususlar yaşamlarında önem taşıdığını yansıtmaktadır. Bu durum develerin yedikleri bitkilerin “kekre” (1985a, 422), “bulguna” (1985a, 492) şeklinde adlandırılmasını sağlamıştır.

Chomsky (2001, 37), felsefi dilbilgisinin amacının bir ruhbilim kuramı geliştirmek olduğunu belirterek bu kuramın beden organlarınca üretilip algılandığını, temeldeki derin yapının ise dilsel biçimlerin soyut yapılmasıyla “zihne sunulduğunu” öne sürer. Sözlükte yaygın olarak karşılaştığımız bitkiler; somut olarak kullanımlarını yanı sıra insan, doğa ve dil etkileşiminin neticesinde insanoğlunun yaşamında değer oluşturduğunun göstergesi olarak zihinlerinde soyut olarak bir ivme kazanmıştır. Bu durum, benzetme, atasözü, deyim, sembolik ifade etme biçimlerinde görülür. Örneğin “butak” sözcüğü tanımlandıktan sonra kim ayıp iştür kulak/ay ewi artuç butak (Kim der ki ay evinin (hâle’nin) ardıç dalı olduğunu işitmiş olsun) (1985a, 377) ifadesiyle ardıç yer almaktadır. Sözlükte kızların güzelliği betimlenirken de ardıç ağacına benzetilmelerini şu şekilde görmekteyiz: ardı seni kız bodı anı

tal/yaylır anıñ artuçı burnı takı kıwal (kız seni yordu, onun boyu dal gibi iki yana ardıç gibi salınır. At betimlenirken çından at (gül renkli at) (1985a, 436) şeklinde rengi güle benzetilmiştir. Toplumun yaşanmışlıkları temeline dayalı olarak oluşturulan bitki içerikli atasözü örneklerine ise şu şekilde tesadüf edilmiştir: atası açığ almıla yese oğlının tışı kamar (babası ekşi elma yese oğlunun dişi kamaşı) (1985a, 377); çoşşak üze ot bolmas, çakrak bile uwut bolmas (dağ çaşağında ot, dazda ut olmaz) (1985a, 469). Yaş ot köymes, yalafar ölmes (yaş ot yanmaz, elçi ölmez) (1985c, 47-48). Sözlükte verilen bu örnekler çoğaltılabilir, fakat dikkat edilmesi gereken husus, halk yaşamında önem teşkil eden bitkilerin zihindekileri aktarmada da işlevlendirilmesidir. Dolayısıyla söz konusu bitkilerin soyut anlamlarıyla kullanımlarının halk arasında yaygınlık kazanması diğer bir ifadeyle söz varlığının halk arasında işlerlik kazanması, anlamın aktarılmasının yanı sıra aktarıma esas olan bitki özelinde geleneksel ekolojik bilginin keşfedilmesine de zemin hazırlayacaktır.

Sonuç

Dîvânu Lugâti’t-Türk, sadece bir dil sözlüğü olmaktan öte, Türklerin ekolojik bilgilerini, ekoloji ile ilişkilerini, ekoloji odaklı geleneksel öğretilerini ve ekolojiye dair uygulamalarını anlamak için zengin bir kaynak sunar. Ali Emiri’nin bilgisi sonucunda günümüze ulaşan Kaşgarlı Mahmud’un bu eseri, tarih boyunca Türklerin doğayla nasıl etkileşime girdiğini ve bu etkileşimi nasıl anlamlandırdığını ortaya koyar. Dîvânu Lugâti’t-Türk’te verilen bilgiler doğrultusunda halkın bitkiler üzerine edinmiş oldukları tecrübeleri ve bilgi birikimini kapsayan geleneksel bilgi bağlamında Türklerin doğayla olan mücadelelerinde beslenme, hayatta kalma, tedavi gibi birincil derecedeki ihtiyaçlarında bitki ve bitki türlerini yaşamlarının merkezine aldıkları görülür. Bu husus da ekolojik dünya ile geleneksel dünya görüşünün karşılıklı etkileşim içerisinde olduğu ve insanlık tarihi boyunca birbirini etkilediği ve etkileyeceği insan-doğa ilişkisinde görünen bir durumdur.

Dîvânu Lugâti’t-Türk’te Türklerin yaşadığı coğrafyanın ekolojik bilgisini yansıtan bitkilerin kullanım alanları ve özellikleri dikkate alındığında gıda olarak kullanılan, halk hekimliğinde kullanılan, boyar maddesi olarak kullanılan ve nesne-eşya yapımında kullanılan bitkiler şeklinde bir sınıflandırmaya yapılabilir. Sözlükte kaydedilen bilgiler doğrultusunda halk botanikinin toplumun geleneksel dünya görüşünü aktarmada halk ekonomisi, zoolojisi, hekimliği, gastronomi, edebiyat, dil gibi disiplinler arası bir alana kaynaklık ettiği gözlemlenmiştir. Çalışma sonucunda gıda olarak kullanılan bitkilerin kullanım alanlarının daha geniş olduğu tespit edilmiştir. Sözlüğün yazıldığı çağda bitkilerden sadece somut olarak değil soyut olarak da istifade etmişlerdir. Buna hem iyileştirici güce sahip olduklarını düşündüren kötü ruhları kovma ya da onlardan korunmada hem de dilin sembolik anlatımında rastlanmıştır. Bitkiler aracılığıyla uygulanan pratiklerin bir kısmında, Türk mitolojisinin arka planında yer edinen düşüncelerin devam ettirildiği saptanmıştır. Bu durum ise Türk inanç sisteminin doğa ile bir bütünlük arz etmesinin bir sonucudur. Dolayısıyla Dîvânu Lugâti’t-Türk gibi Türk kültürünün temel kaynaklarından hareketle Türklerin doğaya dair geleneksel

bilgilerinin ve ekolojik farkındalıklarının gün yüzüne çıkarılması, kültürel süreklilik ve kuşaklararasılık çerçevesinde sürdürülebilir çevre yönetimlerine ekolojik yaklaşımlara kaynaklık edeceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Adji, Murat. *Kıpçaklar (Türklerin ve Büyük Bozkırın Kadim Tarihi)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2002.
- Aksan, Doğan. *Türk Halk Edebiyatında Ekoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Atalay, Besim. *Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi I*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1985a.
- Atalay, Besim. *Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi II*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1985b.
- Atalay, Besim. *Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi III*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1985c.
- Aydın, Erhan. "Eski Türk Yazıtlarındaki Çıntan İgaç 'Sandal Ağacı' Üzerine", *Bilig*, 56, (2011), 25-32.
- Bacon, Elizabeth E. *Esir Orta Asya*. İstanbul: Tercüman, 1965.
- Bartold, Vladimir. *Orta Asya*. İstanbul: Selenge Yayınları, 2010.
- Bartold, Vladimir. *Orta Asya Türk Tarihi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.
- Baytop, Asuman. *Türkiye'de Botanik Araştırmaları*. Ankara: TÜBİTAK Yayınları, 2004.
- Baytop, Turhan. *Türkçe Bitki Adları Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2007.
- Berkes, Fikret. *Sacred Ecology*. USA: Taylor & Francis, 1999.
- Bolay, Süleyman Hayri. *Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Atlaskitap, 2018.
- Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1994.
- Chomsky, Noam. *Dil ve Zihin*. Ankara: Ayraç Yayınevi, 2001.
- Çetin, Engin. "Divanü Lûgati't-Türk'teki Yiyecek İçecek Adları ve Bu Adların Türkiye Türkçesindeki Görünümleri", *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(2), (2005), 185-200.
- Dinçer, Aslıhan. "Divânü Lûgati't-Türk'teki Yemek Adları Üzerine". 2. *Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Bilgi Şöleni Bildirileri- Kaşgarlı Mahmud ve Dönemi*. 141-152. Ankara: 2019.
- Eliade, Mircea. *Şamanizm*. Ankara: İmge Kitabevi, 1999.
- Erbil, Pervin. *Kadının, Doğanın ve Erkeğin Düzeni*, Emet Değirmenci (Ed.) Avustralya: Henrich Böll Stiftung Derneği, 2018.

- Ercilasun, Ahmet B. ve Akkoyunlu, Ziyat. *Kâşgarlı Mahmud Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2015.
- Erdi, Seçkin ve Yurtsever, Serap Tuğba. *Kâşgarlı Mahmûd Dîvânü Lugât'it-Türk*. Çev.. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2005.
- Ergin, Muharrem. *Dîvânü Lugât'it-Türk Tercümesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1986.
- Ertürk, Hasan. *Çevre Politikası*. Bursa: Ekin Yayınları, 2018.
- Garrard, Greg. *Ekoeleştirme, Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*. İstanbul: Kolektif Kitap, 2016.
- Genç, Reşat. *Kâşgarlı Mahmud'a Göre XI. Yüzyılda Türk Dünyası*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1997.
- Gumilev, Lev Nikolayeviç. *Eski Türkler*. İstanbul: Selenge Yayınları, 2011.
- İleri, Canan. "Divanü Lügat-it Türk'te Geçen Meyve-Sebze Adları ve Türklerin Bunlardan Yararlanma Biçimleri", *Türk Dili*, XCIII 669, (2007), 542-572.
- James, Wendy. *Törenselle Hayvan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2013.
- Kafesoğlu, İbrahim. *Türk Bozkır Kültürü*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1987.
- Karaca Tağızade, Nesrin. "Dîvânü Lugât'it-Türk'te Bir Değer Olarak Pastoral Yapı ve Unsurlar". *Uluslararası Kaşgarlı Mahmud Sempozyumu: Bildiri Metinleri*. 17-19. Rize: 2008.
- Kaşgarlı Mahmud. *Dîvânü Lugât'it-Türk*. 1072-1074.
- Kayır, Gülser. "Ekolojik Çevrenin Toplumsal Boyutları". *İnsan, Toplum, Bilim 4.Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi*. Kavram Yayınları, 1995.
- Kılınç, Mahmut ve Kutbay, H. Güray. *Bitki Coğrafyası*. Ankara: Palme Yayıncılık, 2007.
- Kindall, Tracey Lynn. *Folklore: An Ecological Perspective*. Eugene: University of Oregon, Interdisciplinary Studies Program: Folklore, Master Thesis, 1997.
- Malinowski, Bronislaw. *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 1992.
- Mert, H. Hüseyin vd. "Doğal Boyar Eldesinde Kullanılan Bazı Bitkiler", *Çevre Dergisi*, S. 5, (1992), 14-17.
- Mert, Necati. "Eski Türkler ve Bozkır Medeniyeti", *Hece Yayınları*, 186, (2016), 385-392.
- Newman, Leslie. F. "Doğu Ülkelerinde Halk Hekimliği Üzerine Bazı Notlar", *Folklore*, 56/4, (1945), 349-360.

- Oppermann, Serpil. *Ekoleştirir: Çevre ve Edebiyat Çalışmalarının Dünü ve Bugünü*, Serpil Oppermann (Ed.) *Ekoleştirir; Çevre ve Edebiyat*. Phoenix Yayınevi, 2012.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Kültür Karihine Giriş II*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Kültür Karihine Giriş IV*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978.
- Öğüt Eker, Gülin. “Farklı Görme Biçimiyle Modern Dünya Ritüeli Olarak Yemek Kültürü: Sınanma/Erginlenme ve İntikam Alma Gizli İşlevleri”, *Millî Folklor*, 120, (2018), 170-183.
- Roux, Jean Paul. *Türklerin Tarihi Pasifikten Akdeniz’e 2000 Yıl*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000.
- Roux, Jean Paul. *Orta Asya’da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2005.
- Soylu, Güner. “Prehistorik İnsanın Besin Kaynakları”, *Antropoloji*, 11, (1978), 91-98.
- Stoeltje, Beverly. “Festival”, *Millî Folklor*, 67, (2005), 160-164.
- Şimşek, Ahmet. “Göçebe ve Yerleşik Medeniyetler”, *Hece Yayınları*, 186, (2016), 393-396.
- Tekin, Talât. *Orhon Yazıtları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2010.
- Tryjarski, Edward. *Türkler ve Doğa*. İstanbul: Kitabevi. 2016.
- Yoder, Don. “Halk Tıbbı”. *Folklor Doğru*, 43, (1975), 23-31.
- Yolcu, Mehmet Ali ve Aça, Mehmet. “Geleneksel Ekolojik Bilgi ve Folklor”, *Folklor/Edebiyat*, 100, (2019), 861-871.
- Yolcu, Mehmet Ali. “Geleneksel Ekoloji Bilgi Bağlamında Çanakkale Halk Botaniği”, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 24, (2018), 63-77.
- Yolcu, Mehmet Ali vd.. *Homo Naturalis İnsan ve Geleneksel Ekolojik Bilgi*. Çanakkale: Paradigma Akademi, 2023.



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 10, SAYI 21, GÜZ 2024

Dr. Öğr. Üyesi Fadime TİKBAŞ APAK

Adıyaman Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
fapak@adiyaman.edu.tr
Adıyaman/TÜRKİYE
ORCID

**TÜRK HALK ANLATI, İNANÇ VE
UYGULAMALARINDA İP**

THE ROPE IN THE TURKISH FOLK
NARRATIVES, BELIEFS AND
PRACTICES

Makale Türü: Araştırma Makalesi / Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi / Received Date: 31.07.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 28.10.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Tikbaş Apak, Fadime. "Türk Halk Anlatı, İnanç ve Uygulamalarında İp". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi* [Journal of Academic Literature] 10/21 (Güz 2024), 409-427.

Tikbaş Apak, Fadime. "The Rope in the Turkish Folk Narratives, Beliefs and Practices". *Hikmet-Journal of Academic Literature* 10/21 (Fall 2024), 409-427.



10.28981/hikmet.1525426

Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.



Dr. Öğr. Üyesi Fadime TİKBAŞ APAK

TÜRK HALK ANLATI, İNANÇ VE UYGULAMALARINDA İP
THE ROPE IN THE TURKISH FOLK NARRATIVES, BELIEFS AND PRACTICES

ÖZ

Halk anlatı, inanç ve uygulamaları toplumun zihinsel ve kültürel kodlarını barındırmaktadır. Bu kodlar sayesinde geçmişten günümüze anlattıklarımız, inandıklarımız ve yaptıklarımızda bir anlam ve işlev bulmaktayız. Bizden öncekilerin bilgi ve deneyimini yeniden yaşamaktayız ve bu süreç kültürel aktarım zinciri hâlinde devam etmektedir. Bu zincir anlatı, inanç ve uygulamalarda da kendini açığa çıkarmaktadır. Türk halk biliminin anlatı, inanç ve uygulama belleğinde izini sürebildiğimiz unsurlardan biri iple ilgilidir. Kaderin ipini elinde tutan tanrıçalar ve kader ipini ören/dokuyan tanrıçalar olarak ilk örneklerine rastlayabileceğimiz bu unsur, çoğunlukla kadınla bağlantılı olarak ortaya çıkmaktadır. İp; yaşamı ve ölümü birleştirmekte, yaşanan hayatı ifade etmektedir ve can ile ruh arasındaki bağlantıyı sağlamaktadır. Aynı zamanda takip edilmesi gereken bir yolculuğu, kılavuzluğu da dile getirmektedir. İp; gece ve gündüz, yakın ve uzak ilişkisi içinde de işlevseldir. Söz konusu alanların yanı sıra ip, yorumlama/olumsuzlama kalıplarının oluşmasında da işlev kazanmıştır. Halk hekimliğinde de özellikle doğum öncesi ve doğumun hemen sonrası yapılan uygulamalarda ipten yararlanıldığı görülmektedir. Tüm bu örnekler ipin, kişinin yaşam yolculuğu henüz başlamadan bir rol üstlendiğini, yaşamı süresince ve yaşamı sona erince de onun adına eylemlerine devam ettiğini göstermektedir. İp bu manada ezelden ebede hayat yolculuğunun simgeleştirilmiş bir ifadesi olarak gözükmekte ve toplumun dikkatini yönelttiği bir unsur olmaktadır.

Çalışma; halk anlatı, inanç ve uygulamalarında ipin hangi bağlamlarda ve işlevlerde yer aldığını bulmayı amaçlamaktadır. Bu amaçla mit, masal gibi halk anlatılarına, halk hekimliği ve meteorolojisi gibi halk bilgisine ilişkin literatür taranarak ipin yayılma sahası ve çeşitlenmeleri ortaya konmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel bellek, ip, kader, halk anlatıları, halk inançları, halk uygulamaları.

ABSTRACT

Folk narratives, beliefs and practices contain the mental and cultural codes of society. Thanks to these codes, we find a meaning and function in what we say, believe and do from the past to the present. We are reliving the knowledge and experience of those before us, and this process continues in a chain of cultural transmission. This chain also reveals itself in narratives, beliefs and practices. One of the elements that we can trace in the narrative, belief and practice memory of Turkish folk science is related to rope. This element, of which we can find the first examples as goddesses holding the rope of fate and goddesses weaving/weaving the rope of fate, mostly appears in connection with women. The rope connects life and death, expresses the life lived and provides Decoupling between the soul and the soul. At the same time, it also expresses a journey that needs to be followed, guidance. The rope is also functional in the relationship of day and night, near and far. In addition to the areas in question, ip has also gained a function in the formation of interpretation/negation patterns. In folk medicine, it is also observed that rope is used, especially in the practices performed before and immediately after childbirth. All these examples show that the rope assumes a role before the person's life journey has even begun, continues its actions on his behalf during his life and after his life ends. In this sense, the rope appears as a symbolized expression of the journey of life from eternity to eternity and becomes an element to which society directs its attention. The study aims to find out in which contexts and functions the rope is involved in folk narratives, beliefs and practices. For this purpose, the literature related to folk narratives such as myths, fairy tales, folk lore such as folk medicine and meteorology has been scanned and the distribution area and variations of the rope have been revealed.

Keywords: Cultural memory, rope, fate, folk narratives, folk beliefs, folk practices.

Giriş

Halk anlatı, inanç ve uygulamaları toplumu görebildiğimiz anlatılardır. İnsanlar zaman içerisinde oluşan dünya görüşü, düşünce, bilgi, birikim, beceri ve algılarını; anlatı, inanç ve uygulamalarına yansıtır ve böylelikle hem kendilerini ifade eder hem de kendilerinden sonraki kuşaklara kendilerine dair izler bırakırlar. Anlatılarda izini bulduğumuz hususlardan biri de iple ilgili olanlardır. İp; kalın bükülmüş sicim anlamına gelmekte, Eski Türkçede *yip* olarak geçmektedir.¹ Güncel Türkçe Sözlük'te ip kelimesine bağlı olarak açıklanan kelimelerden biri de ipliklidir. İplik kelimesi ise pamuk, keten, yün, ipek, naylon vb. dokuma maddelerinin uzun, ince liflerinden her biri olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımın yanı sıra bu liflerin birlikte bükülmüş ve çekilmiş durumu, fasulye, bakla vb. sebzelerin veya bazı meyvelerin lifi, parmağın on ikide biri kadar olan bir uzunluk ölçüsü açıklamaları da verilmektedir.² İp ve iplik kelimelerinin anlam kuşağına giren diğer kelimeler ağ, iplik anlamlarına gelen tel; keten, kenevir, pamuk, jüt gibi türlü dokuma maddelerinden yapılan ince halat anlamındaki urgan; ip, urgan, soy ve sülâle anlamındaki uruk olarak sayılabilir (Özpinar, 2023, 21).

1. Ağlarını Ören Kader ve Kaderin İpini Elinde Tutan Tanrıçalar Bağlamında İpin Mitolojik Görünümleri

Dünya genelinde insan hayatı ve ip arasında bağlantı kuran anlatı ve inançlara sıkça rastlanmaktadır. Bunlardan bir bölümü kader ve ip ilişkisini içermekte ve çoğunlukla kaderin ağını ören veyahut ipini elinde tutan tanrıça anlatılarıyla kendini göstermektedir: İskandinav inançlarına göre insanların kaderi; Urd (geçmiş), Verdandi (şimdi) ve Skuld (gelecek) tanrıları tarafından altın ipliklerle örülür. Bu tanrılar gökyüzünde yaşamaktadır (Hançerlioğlu, 2013, 220, 465). Buradan hareketle kaderin gökyüzü tanrılarının eliyle işlendiği ve geçmiş-şimdi-gelecek üçgeninde birbirini etkilediği sonucuna varılabilir. Tanrılar/tanrıçalar ve iplikler arasındaki ilişkiye dair bir diğer örnek ise Germen mezar tanrıçalarının ölüleri bir iple çekmesi ve savaşçı tanrıçaların düşürmek istediklerine ip atmalarıdır (Eliade, 2020, 121). Her iki örnekte de kişinin kaderine bir temas/müdahale dikkati çekmektedir.

Sümer mitolojisinde kaderin ipini elinde tutan Tanrıça Tiamat'tır. Tiamat, canavarlardan bir ordu kurar ve bu ordunun başına geçirdiği Dev Kingu'ya kader iplerini teslim eder. Canavarlardan oluşan bu ordu, tanrılarla savaşır. Tanrılar, başta canavarlar ordusuna yenilir. Ancak bu yenilgiden kurtulmak için Marduk'un komutanlığını kabul ederler. Marduk, bunun karşılığında kader iplerinin kendisine verilmesini şartını koyar. Kingu'yu öldüren Marduk, onun göğsüne takılı olan kader iplerini alarak kendi göğsüne takar (Hançerlioğlu, 2013, 233). Zaferin görünen yüzlerinden birinin de kaderin iplerine sahiplik olduğu ilgili anlatıda dikkat çekmektedir. Bir başka Sümer anlatısında Tanrıça Uttu'nun dokuma/örme tanrıçası olduğu ve işaretinin örümcek olduğundan söz edilir (Özpinar, 2023, 22).

¹ <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 2 Şubat 2024.

² <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 2 Şubat 2024.

Yunan mitolojisinde iplik eğiricilerinin ve nakışçıların tanrıçası Athena'dır (Gezgin, 2014, 154). Athena, zekâya dayalı eylemlerin tanrıçası olarak iplik eğirici, dokumacı ve nakışçıları korur (Grimal, 2007, 98). Anlatılarda Athena ve bir kumaş boyacısının kızı olan Arakhne arasında geçen bir dokuma/örme yarışından söz edilir. Anlatıya göre Arakhne, daha üstün olduğunu ileri sürerek Athena'ya yarışmayı teklif eder. Athena yaşlı bir kadın kılığında yarışmayı kabul eder. Yarışmanın sonunda her ikisinin ortaya çıkardığı ürün de kusursuzdur. Ancak bu Tanrıça Athena'nın hoşuna gitmez ve genç kızı örümcek hâline getirir. Sümer ve Yunan anlatılarının birlikte düşünülerek kimi mitlerde ayın, büyük bir örümcek olarak yorumlandığını da akla getirmek gerekir (Özpinar, 2023, 23). Ay, sonsuz bir doku ve görünmez ipliklerden oluşan bir ağ oluşturur ve yaşamı tüm uyumlar, koşutluklar, özdeşleşmeler ve paylaşımlarla birbirine bağlar, insanların kaderini örer. Burada "örmek" kaderi önceden belirlemek ya da gerçeklikleri birleştirmek anlamının yanı sıra yaratmak yani örümceğin ağını dokuduğu ipliği kendinden üretmesine benzer şekilde kendi özünden ortaya çıkarmaktır (Eliade, 2014, 190).

Yunan mitolojisinde insanın kaderi ve bu dünyadaki nasibinin temsilcileri ise Moiralar'dır (Grimal, 2007, 497). Moira, pay ya da pay veren demektir (Erhat, 2007, 207). Ecel ile ölümü akla getirmektedir ve uğursuz olarak da nitelendirilmektedir (Özbirdül, 2006, 136). İlkin her insanın ayrı bir "moira"sı olduğu ve bunun kişinin dünyadaki nasibini temsil ettiği düşünülürken zaman içinde tüm insanlığın kaderine hükmeden evrensel bir Moira fikri gelişmiştir. Bu fikir insan ömrünü, insana doğumundan ölümüne değin bütün hayatını bir iplik yoluyla belirleyen üç Moria, üç kız kardeş şeklinde belirginleştirilmiştir. Bu üç kız kardeş; Atropos, Klotho ve Lakheis adlarındadır (Grimal, 2007, 497). Hesiodos, *Theogoni* adlı eserinin bir yerinde kızların Zeus ile Themis'ten doğduğunu; bir başka yerinde ise Moriaların, Gece'nin kızları ve ilk tanrılar kuşağına ait olduğunu dile getirmektedir (Erhat, 2007, 69). Doğum tanrıçası Eilithya ve kader kısmet tanrıçası Tykhe ile de bağlantılıdır (Grimal, 2007, 497).

Kader tanrıçaları Moiralar (Atropos, Klotho ve Lakheis), doğumla birlikte insanın kader ipliğini bükmeye başlarlar. Yaşamın sonu da kader tanrıçaları tarafından bu ipliğin kesilmesi sonucu gerçekleşir (Hançerlioğlu, 2013, 233). Moiraların ilki ömür ipliğini eğirir, ikincisi iplikten yumak yapar, üçüncüsü ise kişinin ömrü sona erdiğinde o ipi keser (Hançerlioğlu, 2013, 264). Atropos, geri dönülemez anlamına gelmekte ve ömür ipliğini bükten Moiralar arasında eceli, ölümü simgelemektedir (Erhat, 2007, 69). Klotho'nun kelime anlamı ise dokumaktır. Klotho, yaşam ve kader ipliğini dokuyarak insan hayatının yanı başındadır (Hançerlioğlu, 2013, 264).

Bu tanrıçaların verdiği hükümler kat'idir. Ne insanlar ne de Olimpos dağı tanrıları bu kararlara karşı çıkabilir. Bu, dünyanın dişil olarak yaratıldığının bir göstergesi olarak da değerlendirilebilir. Bu üç tanrıça, anlatılarda görülen üç yaşlı kadının arketipi olarak da belirlenebilir. Yunan mitolojisindeki bir diğer üçlü aynı gözü paylaşan Deino (dehşet), Enyo (korku)

ve Pempfredo (uyarı) adlı yaşlı kadınlardır. Tek göz ile bilgi ve bilgelik sembolü verilmiş olan bu üç yaşlı kadın, gri cadılar olarak adlandırılmaktadır (Topal, 2020, 123).

Yunan mitolojisinde ip ve iplikle ilgili bir diğer bilgi ise Nereus'un Kızlarına dairdir. Denizin dibindeki sarayda, altın tahtlarında oturan birbirinden güzel elli kız, su yüzüne pek çıkmadan günlerini iplik dokumak, nakış yapmak ve şarkı söylemekle geçirirler (Erhat, 2007, 216).

Roma mitolojisinde ise Yunan Moiralarla özdeşleştirilen kader tanrıları Parkalar vardır. Parkalar, başlangıçta doğum ruhlarıdır. İnsan ömrüne istedikleri uzunluğu veren iplik eğirici üç kız kardeş olarak tasvir edilirler. Biri doğum, biri evlilik, biri de ölüme eşlik eder. Üç parka, üç heykelle temsil edilir ve "Üç Periler" olarak adlandırılır (Grimal, 2007, 592).

Türk anlatı belleğinde de Moiralar, Nereus'un Kızları ve Parkalarla benzer özellikler gösteren kahramanlar mevcuttur. Eski Uygur Türkçesinin önemli metinlerinden biri olan *İyi ve Kötü Prens Öyküsü* bu bağlamda örnek verilebilir. Öyküde sırasıyla mücevherli, beyaz gümüş, sarı altın ipleri eğiren ve saray kapısının bekçisi olduğunu söyleyen birbirinden güzel kızlara dair ifadeler bulunmaktadır (Hamilton, 2015, 31- 32).

Türk halk masallarında da yeraltında veyahut saraylardaki odalarda gergef işleyen kızlara dair ifadeler bulunmaktadır. Söz konusu örneklerde erkek kahramanlar, yeraltına bir iple iner ve kuyu dibinde ilerledikçe kendilerine ne yapacaklarını söyleyen kızlarla karşılaşır (Sakaoğlu, 2002, 406-407; Türkeş Günay, 2011, 374; Alptekin 2002, 317; Radloff-Kunos, 1998, 287; Kunos 1991, 113, 151, 206; Köksel, 1995, 168- 171). Burada kuyunun dibine indiren ipin, kahraman için bir içsel maceranın/yolculuğun başlangıcı olduğu da söylenebilir. Kahraman bu yolculuktan kendini bularak/geliştirerek geri döner (Güneş Ulus, 2023, 600).

Kızların toplanarak ip eğirmesine dair bir diğer anlatı korku belleğinden beslenmektedir. Tatar anlatılarının demonolojik varlığı Biçura, uzun kış gecelerinde ip eğirmek için toplanan kızlar için bir tehlike oluşturmaktadır. Biçura yapılan işi beğenmezse ipleri karıştırmaya ve düğüm atmaya başlar. Biçura'nın bozduğu işi düzeltmeye kalkışmanın sonu ise hastalanmaktadır. Bundan ötürü yaşlılar gençleri yarım bıraktıkları işi çıkrık üzerinde bırakmamaları konusunda uyarırlar (Hallaç, 2022, 188).

İlgili örneklerde ip eğirme, gergef işleme, dokuma gibi eylemlerin öznelerinin kadınlar oluşu, milattan önceki dönemlerden günümüze ulaşan tasvirli buluntu ve yazılı tabletler aracılığıyla tespit edilen iplik eğirme ve dokuma işinin kadın ve çocukların görevleri arasında yer aldığı (Karaoğlu, 2019, 5247) verisiyle de uyusmaktadır.

İpin mitolojik görünümüne bakıldığında hayatın doğum öncesinden ölüm sonrasına uzanan bir yolculuğu simgelediği görülmektedir. Bu simgeleştirme ip ve kader ilişkisi bağlamında da anlam kazanmaktadır. İnsanın kaderi; geçmiş, şimdi ve gelecek Tanrılarının elindeki ipliklerle örülmektedir.

Her üç Tanrının eşit derecede bu denklem içinde yer alması, kişinin hayatında üç unsurun birbirini kesintisiz olarak etkilediğini göstermektedir. Aynı zamanda Tanrının sürekli olarak insan hayatına müdahil olduğu da bu yolla anlatılmak istenmiştir. Hayatın ipleri, Tanrıların elindedir ve bu devam eden merkezi/kutsal bir kontrolün varlığını da göstermektedir. Dolayısıyla kaderin iplerine sahip olmak, kutsallığa erişmek anlamına da gelmektedir. Mitik anlatılar, kaderin iplerine sahip olmayı bir zafer saymaktadır. Bu durum korku belleğinde kutsala yönelik bir tehlike oluşturma biçiminde ipleri karıştırmak/düğüm atmak şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Ay, mitik anlatılarda kader ve ip arasındaki bağın bir başka görünümünü sunmaktadır. Ay da kaderin ağlarını ören Tanrılar gibi insanların kaderini örmektedir ve bu niteliğiyle kimi mitolojilerde örümcek olarak düşünülmektedir. Ay, örümcek ve kader arasındaki bu bağlantının yaşamın parçalarını birleştirmek ve ayın şekil değiştirmesi itibarıyla da parçadan bütüne varmak, yaşam döngüsünü geçmiş, bugün ve gelecek kapsamında tamamlamak anlamında kullanıldığı görülmektedir.

İskandinav, Sümer, Yunan, Roma mitolojilerinde Urd, Verdandi, Skuld, Tiamat, Athena, Moiralar, Nereus'un Kızları ve Parkalar şeklinde çeşitlenen Tanrı ve ip ilişkisinin evrenselliği Türk mitik belleğinde de karşılığını bulmaktadır. Gergef İşleyen Kızlar hem el uğraşları hem de kahramana yol göstermeleri yani kılavuzluk etmeleri bakımından ipin işlevsel kullanımlarına örnek olmaktadır. Gergef işleyen kızların işaret ettiği yollar; kahramanı kaderinde bir dönüm noktasına götürmektedir. İp; dâhil olduğu anlatılarda mutlak bir eşiği, hâl değiştirmeyi akla getirmektedir.

2. Hayat, Ruh, Kader ve İp

Anlatı, inanç ve uygulamalarda izini sürebildiğimiz bir diğer bağ; yaşam/ölüm, ruh ve ip arasındaki ilişki bağıdır. Hayatın gizli bir iple gökyüzüne bağlı olduğu ve bu ip koptuğunda insan hayatının da sona ereceği “ipin kopsun” gibi beddualarla kendini açığa çıkarmaktadır (Beydili, 2003, 221). Aynı anlam dünyasına dâhil olacak şekilde “ipliği uzun olsun” duası da kişinin uzun yaşamasına dair bir dileği barındırır (Boratav, 1994, 28). “İpleri birinin elinde olmak, pamuk ipliğiyle bağlanmak, ipini çekmek, ipi çözmek, ipi kırmak, ipi koparmak³” deyimleri de kişinin hayatıyla ip arasında bir bağ kurmaktadır.

Altaylarda ruh ve hayat ile kader iple bağlıdır. Bu ip; insanları göklerle birleştirir, ruh ve hayatla bağ kurar. Göğün ip bükeninin ise Umay olduğu düşünülür. İp bükmeye yarayan iş doğumu oluşturacak olan başlangıcın sembolü sayılır ve iş motifi ile dünya ve soy birleşir. Gökyüzünde hayat/kader ipini ören Umay'ın karşısında ise yer altında bu ipi kesen biri vardır (Dilek, 2021, 225). Yer altında hayat ipini kesen yani ölüm getiren birinin varlığı akla Erlik'i getirmektedir. Şamanların dualarında Erlik'e “Kayrakan” şeklinde seslendikleri örnekler mevcuttur. Bu ifade keskin, sivri, kesici hakan, acı ve eziyet çektiren ve hatta ölüm getiren manalarında. Bunun zıttı olarak kimi

³ <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 2 Şubat 2024.

dualarda ise Erlik'e "insan ruhunun yaratıcısı, hayat için ruh ören, yaratan" şeklinde hitap edildiği görülür (Anohin, 2006, 5).

Yakutlara göre her şey dört aşamalıdır. Her şey doğar, gelişir, duraklar ve ölür. Var olan her şeyin etrafındakilerle ilişki içindedir ve bu ilişki bîa (bağ/ip) olarak ifadesini bulur. Bu bağ iyi veya kötüye açıktır. Tanrılarla bağ iyiliğe ulaştırırken kötü ruhlardan gelen bağ yok oluş ve ölüm barındırır. Güneş ve ay ise kutsal Tanrı bağlarını getirir. Bir felâket veyahut kargaşa durumu "Güneşin/ayın ipi koptu, kesildi." sözleriyle dile getirilmekte ve bu inanın dile yansıyan ifadesi olmaktadır (Dilek, 2021, 169).

Bir Altay efsanesinde kahramanın canı; güneş gibi parlayan ve ip gibi göğe doğru uzanan bir şekilde anlatılmıştır (Beydili, 2003, 559). Tuva Türkçesinde tın kelimesiyle karşılanan can, ölüm hâlinde insan bedeninden beyaz bir ip şeklinde çıkar ve şayet ölen günahsız biri ise gökyüzüne doğru uçar (Beydili, 2003, 560). Can/ölüm ve ip arasındaki bir diğer ilişki bağına Başkurtlarda rastlanmaktadır. Başkurtlarda kişinin uzun ömürlü, ailenin mutlu ve ferah olması için yeni yılda halat bükülür ancak bu sırada evde bir hamilenin bulunmaması gerekir. Şayet evde bir hamile varken halat bükülmüşse çocuğun göbek kordonunun dolanacağına ve anne karnında öleceğine inanılır (Dilek, 2021, 94).

Buryatların ruh bulma ayininde ise beyaz ve temiz iki keçe mindere ihtiyaç duyulur. Biri hastanın altına serilir, diğerine şaman oturur. Evin batıya dönük tarafına süt dolu bir kap ve içine bir gümüş parçasıyla özel bir ok konur. Okun arkasına uzun, kırmızı bir ipek ip bağlıdır. İpin üzerine ise bakır bir düğme iliştilir. İpin diğer ucu evin önüne konulmuş taze bir kayın ağacının dalına bağlanır. İpin buradaki işlevi kaybolan ruha geri dönüş yolunda rehberlik etmektir. Ağacın yanında eyerli bir atın dizginlerini tutan biri durur. Ruhun geri geldiği atın titremeye başlamasından anlaşılır. Ruh ilkin kayın ağacının yanında duran kişiye gider daha sonra ağaca bağlı ipi takip ederek eve varır ve son olarak da hastaya geri döner (Harva, 2015, 222). İpin ruhların yolunu bulmada kılavuzluk edişiyile ilgili bir diğer anlatıda ise bir ucu nehre uzanan bir ip ve ip boyunca dikili bir sıra ağaç mevcuttur. İpin diğer ucu nehirde boğulan bir kişinin mezarındadır ve kişinin ruhunun bu ip aracılığıyla ebedi yerini bulacağına inanılır (Harva, 2015, 255). İp, korkulan ruhları hapsedmek için de yol gösterir. Bu inanışta korkulan ruhun resmi yapılır. Ruhun resmin içine girmesi için resme bir ip bağlanır ve ruhun ipi takip ederek resmin içine yerleşeceği düşünülür. Bu sayede ruhun yolunu bulacağı bir patika inşa edilmiş olur. Resme hürmet gösterilir ve ağzına yağ sürülerek beslenir. Böylece ehlileşip tehlikesizleşirler (Harva, 2015, 310).

İpin kılavuzluğuna dair benzetmeye masallarda da rastlanılmaktadır. Denizli'den derlenmiş bir masalda bir iplik topunun yardımıyla aranan kişi bulunur. Buradaki yöntem ipin hangi kapıya kadar uzanırsa aranan kişinin o evde olduğuna dairdir (Tuğrul 1969, 309).

Ruh ve ip ilişkisini içeren bir diğer anlatıda ise şamanın yardımcıları otlardan bir ip örür. Ateşin üzerinde tutulan ipin bir ucu şamanda diğer ucu ise

ölünün akrabalarının elindedir. Daha sonra şaman ipi ortadan keser. Kimi örneklerde ipin her iki ya da tek parçası ateşe atılır kimi örneklerde ise diğer parçası daha küçük parçalara bölünerek batıya doğru fırlatılır. Bu, ölü ile akrabaları arasındaki son bağın koptuğu ve ölüye karşı hiçbir yükümlülüğün kalmadığı anlamını taşır (Harva, 2015, 275). İp; hayat ve ölüm çıkmazını, akıl ve ruhu birleştirir (Şahin, 2009, 210).

İp, kaderi ören Tanrıçalarla irtibatlandırılmasının yanında yaşamın uzunluğunu ve kısalığını ifade etmek için de kullanılmaktadır. Burada ipliğin uzun ya da kısa olması ömrün süresini belirtmektedir. İpin kopması ise kişinin dünyadaki hayat yolculuğunun bitmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla ip, doğumdan ölüme yaşamın bizatihi kendisini oluşturmaktadır. Doğum ve ölüm Umay ve Erlik gibi iki mitik varlıkla karşılığını bulmaktadır. Biri kişiyi yaşama hazırlamaktadır, diğeri ise ölüme götürmektedir.

İp, can/ruh ile ilişkisi bağlamında ise kişi ve gökyüzü arasında bir akış sağlamaktadır. Kişinin ruhunu gökyüzüne ulaştıran bir yol işlevi kazanmaktadır. İpin bir yol şeklinde düşünülmesi sadece gökyüzüne ulaştırma kapsamlı değildir. Ruhun yeryüzünde kaybolması durumunda da ipin yol göstericiliğine başvurulmaktadır. Dolayısıyla ip gökler, yeryüzü ve yeraltı olmak üzere her üç dünyada da kılavuzluk işlevini yerine getirmektedir ve kişiyi takip edilmesi gereken bir yol açmaktadır.

3. Sihir ve İp

Sihir özelliği de ipe bağlantılı olarak anlatı, inanç ve uygulamalarda yer bulmaktadır: Altay destanlarına göre Erlik, uzun yıllar boyunca kopmayacak sihirli bir halatın sahibidir. Erlik bu halat sayesinde yurduna gelenleri tutar, yakalar (Dilek, 2021, 597). Yakutlarda da hem aşağı hem de yukarı dünyadakilerin kullandığı, siyah renkte, uzadıkça incelen ancak çekerek koparmaya hiçbir kahramanın gücünün yetmediği Ap Çaray Bıa adındaki sihirli ipten söz edilir (Dilek, 2021, 84).

Bir Elazığ masalında üvey annesi kıza pamukla iğ verip makara ipliği gibi yapmasını ister. Bu olağandışı istek karşısında çaresiz kalan kızın yardımına bir inek yetişir. İnek, pamuğu yutar ve incecik makara ipliği gibi geri çıkartır (Türkeş Günay, 2011, 256).

Bir başka Elazığ masalında ise ormanda anadan üryan, ağzı gözü belirsiz, meşe ağaçlarını çekip iğ gibi eğirip ince iplik gibi yapan ve adına “İğ Eğiren” denen bir varlık yer almaktadır (Türkeş Günay, 2011, 136).

İpin kutsala dair bir simge oluşu, sihir ve ip ilişkisini anlaşılır kılmaktadır. Kopmayacak bir ipe sahip olmak büyülü bir güce sahip olmak demektir. Bu büyülü güç, ölümsüzlüğü akla getirmektedir. Çünkü ipin en belirgin simgesel anlamı yaşamdır. Bundan ötürü kopmayacak bir ip, bitmeyecek bir yaşam ve gelmeyecek bir ölüm anlamına gelmektedir.

4. Zaman ve İp

İple ilgili bir diğer anlatı belleği ip ve zaman ilişkisini içermektedir. Orta Asya Türkleri arasında zamanı bölen bir sistem olarak düşünülebilecek takvim iyesinin hem aile mutluluğunun koruyucusu hem de dokuma ve eğirme işinin sorumlusu olduğunu hatırlamak faydalı olacaktır (Bayat, 2012, 274). Zaman Tanrısı Öthan'ın gündüz ve geceyi temsilen ak ve kara iki ip yumağının sarılmasından sorumlu yardımcıları vardır. Yumakların hızlı sarılması zamanı hızlandırırken, yavaş sarılması zamanı yavaşlatır (Uslu, 2017, 293). Benzer bir anlatıma masalarda da rastlanılmaktadır. Bir Denizli masasında ihtiyar bir kadının önündeki bardak kadar iki yumak aslında geceyle gündüzdür. Birini dolayıp bitirince sabah, diğerini dolayıp bitirince akşam olur (Tuğrul, 1969, 330). Bir Elazığ masasında ise yaşlı bir adam beyaz bir ipi geceler kısa olsun ve hastalar şifa bulsun diye sarar. Siyah bir ipi ne kadar uzağa atarsa gecelerin de o kadar uzayacağını söyler (Türkeş Günay, 2011, 97) Kimi örneklerde gece-gündüz yerine yakın-uzak ilgisinin de iplik üzerinden kurulduğu görülmektedir. Söz konusu masalda yolda oturan ve bir yumak ipliği sökmeye sonra da sarmaya çalışan koca bir adam vardır. Adam ne yaptığını soran kişiye sara sara uzağı yakın, söke söke yakını uzak ettiğini anlatır (Boratav 2011, 98).

İpin zamanla kurduğu ilişki, yaşamın hızlanması ve yavaşlaması eksenindedir. Zaman Tanrıları, Kader Tanrılarını anımsatacak şekilde zamanın hızını ellerinde tutmaktadır ve bu hızı kontrol etmek için ipi kullanmaktadırlar. Bu ipin, sürekli olarak bir dengede tutma/dengeyi bulma işlevinde kullanıldığını göstermektedir.

5. Hayata Dair İnanç, Yorum ve Uygulamalar ve İp

İpin kurban törenlerinde de yeri vardır. Beltirlerde üç yılda bir Gök Tanrı için kurban kesilir. Erkekler kurban kesecekleri dağa giderken başlıklarını kartal tüyleri ve mavi-beyaz şeritlerle süsler. Kurban yerinde dört kayın ağacı bulunur ve kayınların doğusunda ateş yakılır. Kurban kesilip etler pişirildiğinde erkekler şapkalarındaki süsleri bir ipe dizerler. İpin bir ucu en doğudaki kayına bağlanırken diğeri töreni yöneten kişinin elindedir. Yönetici dua ettikten sonra bütün kayınların etrafında dolaşılır ve en batıdaki kayın ağacına ipin ucu bağlanır. Kurban eti pişirilirken dumanın güneşe doğru yükselmesi iyiye işaret olarak kabul edilir (Harva, 2015, 448). İp, adak ve kurban törenlerinde geleceğe ilişkin bir gösterge olarak da yorumlanabilmektedir. Bu türden yorumlamalara örnek olarak Altaylarda kurban ip dolandır. İpin çözülmesi akıldan geçen şeyin gerçekleşeceğine çözülmezse gerçekleşmeyeceğine işarettir (Dilek, 2021, 167). İp eğirmeyle ilgili bir diğer olumsuz yorumlamaya Tatarlarda rastlanır. Tatarlar ay ışığında ışık yakmadan ip eğirmeyi uğursuzluk sayar. Buradaki uğursuzluk inancı ev iyesinin eğirilen ipi karıştırıp kördüğüm yapacağıyla ilişkilidir (Dilek, 2021, 125).

Yıldızların hizalanması ile ip arasında bir ilişki kurarak geleceğe dair yorumlamalarının yapıldığı kimi örnekler de vardır. Tatarlar Büyük Ayı Takımyıldızı'nı oluşturan yedi yıldız gök direğine bağlanmış olarak düşünür ve

bu iplerin kopmasının gökyüzünde sıkıntı ve aksaklık yaratacağına inanırlar (Anohin, 2006, 30). Kırgızlar ise Küçük Ayı Takımyıldızının Kutup Yıldızına en yakın olan ve bir yay şeklinde beliren üç yıldızına ip adını verip diğer iki büyük yıldızı ise bu ipe bağlı iki at olarak düşünürler. Büyük Ayı Takımyıldızı'nın yedi yıldızı ise yedi muhafız olarak nitelenir. Bu muhafızların görevi atları uluyan kurtlardan korumaktır. Kurtların atları avlamayı başarması dünyanın sonunun gelişine yorulur (Harva, 2015, 154).

İp birçok toplumda büyüsel işlem ve uygulamalarda kullanılmıştır. Cahiliye Araplarında kâhinler bir ipe düğüm atıp çeşitli dualar okuyarak kendilerine başvuranlara yardımcı olmuşlardır. Araplardaki bu uygulama *en-nefsu fi'l-akdi* olarak adlandırılmıştır. Ayrıca Araplar uzun yolculuğa çıktıklarında kadınlarının kendilerine sadık kalıp kalmadığını belirlemek için yolculuğa çıkacakları zaman bir ağaca ip bağlamışlar ve ipin çözülmesi durumunda eşlerinin kendilerine ihanet ettiğini düşünmüşlerdir (Ünalın, 2023, 117, 132).

Rüyada halat görmek yolculukla ilişkilendirilir (Dilek, 2021, 94).

Kız istemeye gidilirken “İp gibi dilleri bağlansın, taş kesilsin de kızı vermeyiz demesinler.” diye ip veya taş götürülür. İp düğüm yapılır, taş ise fark ettirmeden kız evine bırakılır (Kurt, 2012, 111).

Kız istemeye gidilmeden önce bir kazağın ipinin kırılarak ya da kırılmadan sökülmesi kızın uğurlu ya da uğursuz olarak değerlendirilmesine yol açar (Kılıç, 2010, 91).

Birbirine geçmiş ipi açan kişinin kayınvalidesiyle anlaşacağına inanılır (Kılıç, 2010, 140).

Dini nikâha tanıklık eden ve aralarında sürtüşme olan kişilerin nikâh kıyılırken iplik düğümlemesinden korkulur (Yılmaz, 2005, 119).

Gelin yeni evine gireceği zaman kapıya bir ip gerilir. Gelin bu ipi aşarak eve girer böylelikle karşılaşacağı zorluklarla kolayca başa çıkacağı düşünülür (Kayabaşı, 2008, 272).

Gelin yeni evine gireceği zaman, kayınvalidesi evin kapısına kırmızı bir ip gerer ve gelin bu ipi 3 kez kırar. Bu sırada başından aşağı elma, armut kurusu dökülür (Kaya, 2019, 59-60).

Elbiseden bir parça ip kesilip karınca yuvasına atılır. Karıncalar o ipi deliğin içine çekerse doğacak çocuğun erkek olacağına, deliğin dışına atarsa kız olacağına inanılır (Kılıç, 2010, 98).

Cinsiyeti belirlemeye yönelik bir diğer uygulamada bir ipin ucuna yüzük bağlayıp karnın üzerinde sallandırmaktır. Sallanan yüzük daire çizerse kız, tek düzlemde hareket ederse erkek çocuk olacağına inanılmaktadır (Şahin, 2018, 330).

Bir başka örnekte ise tam tersi bir yorumlama dikkati çekmektedir. Çocuğunun cinsiyetini öğrenmek isteyen kişinin avucuna ipe bağlanmış bir

alyans konur. Bakan kişinin eli yüzüğe değmez. İpi havaya kaldırarak bekler. Yüzük tek düzlemde ileri geri hareket ederse bakılan kişinin kızı, yuvarlak sallanırsa oğlu olacağına inanılır (Aşçı, 2022, 26).

Yeni doğan çocuğa saçları sık ve uzun olsun diye yün, iplik hediye edilir (Şimşek, 2013, 280).

Çocuğu kırk basmasından korumak için beşiğinin yanı iple çevrilir (Kızılaslan, 2019, 28).

Kırkly annenin karyolasının etrafına urgan çekilir (Abdurrezzak, 2021, 140).

Evden askere gitmek üzere biri çıkınca evin bir köşesine kırmızı bir ip bağlanır ve kişi askerden dönene değin çözülmez. Kişinin kendinin dönüp çözmesi beklenir. Başka bir uygulamada askere gidecek kişinin evden çıkarken eline bir ip yumağı verilir ve bu ipi salarak yürüyüp bir noktada bırakır. İp, asker gittikten sonra toplanır. Bu uygulamalar askere gidecek kişinin sağ salim geri dönmesi içindir (Erken, 2019, 157).

Komşuya iğne verilecekse ip takılarak verilir. İpliksiz vermek alan kişinin fakirleşeceği inancını taşımaktadır. Ancak iplik düğümlemez. Bunun nedeni ipi düğümleyerek vermiş kişinin ölümünün çabuk olacağı düşüncesi arasındaki bağlantıdır (Kılıç, 2010, 98, 186). İpin ucunun düğümlememesinin bir diğer sebebi ise şayet düğümlemiş olursa öbür dünyada o kişiyle görüşülemeyeceğine dair olan inançtır (Kılıç, 2010, 186).

Yılbaşında eve iplik getirilirse o eve yılan girer. Evde iplik görülürse yeni yılda yılan görülür (Köse, 2017, 50).

Bayramdan 4-5 gün önceden başlayıp bayram geçene değin dikmiş dikmeye ara verilir. Ele iğne, iplik alınmaz (Zorluer, 2018, 214).

Cumadan çıkınca iğne iplik tutulmaz (Dilmen, 2009, 96).

Hayvanlar kaybolduğunda kurt ağız bağlama bıçağın yanı sıra ip düğümleme şeklinde de yapılır. Hayvanlara zarar gelmemesi için bir iplik yedi Ayet-el Kürsi, üç İhlas ve bir Fatiha okunarak düğümleir. Tehlike ortadan kalkınca da diğer hayvanların zarar görmemesi, ağızların açılması için düğüm çözülür (Zorluer, 2018, 218).

Bir başka örnekte ise kaybolan hayvanların bulunabileceği yerlerin adları sayılarak dualar okunur ve ipe düğüm atılır. Böylece kurdun ağız bağlanmış olur (Dinç, 2021, 136).

Türbeyle ilgili inanışlarda da ip, önemli bir araç olmuştur. Türbelerde çeşitli dileklerde bulunarak türbenin çevresine ip bağlama ritüeli gerçekleştirilir. Bu da türbe ve ziyaret yerlerinde gerçekleştirilen bir adak çeşididir. Alanya'da gidilecek türbeyi belirlemek için iğneler ve farklı renklerdeki ipler hazırlanır. Her renk ip bir türbeyi temsil edecek şekilde niyette bulunulur ve ipler iğne deliğinden geçirilir. Farklı renklerdeki iplerle bağlı olan bu iğneler akşamdan bir suyun içine konulur. Sabah hangi renk ipin

olduğu iğne paslanmışsa o iğneyi temsil eden evliyanın türbesine ziyarete gidilir. Ayrıca Alanya'da Tepecik Evliyasının türbesine giden fitik hastaları türbeye giderken yanlarında iğne, iplik ve çuvaldız götürürler. Türbede geçirilen uyku esnasında evliyanın bu malzemeleri kullanarak fitiği tedavi ettiği düşünülür (Ünal, 2023, 221, 224). Bayburt'ta da kısmeti kapalı olan kızlar Sadrü'sh Şerîa es-sânî'nin kabrine gidip çeşitli dualar okuduktan sonra ipe yedi defa düğüm atarlar. Daha sonra bir yüzüğü düğümlenen ipten geçirirler ve bunu evliyanın üzerindeki ağaca asarlar. İpteki düğümü çözülen kızlar kismetlerinin açılıp evleneceklerine inanırlar (Ünal, 2020, 116).

İp, olayların iyi ve kötüye yorulmasında bir göstergedir. Ayrıca geleceğe yönelik tahminlerde öne çıkmaktadır. Bu yorum ve tahminler ipin düğüm olup/olmayışı üzerinden yapılmaktadır. Düğüm; işlerin yolunda gitmediğini/gitmeyeceğini, düğümün olmayışı ise işin sonunun açık olduğunu göstermektedir. İpi düğümlenmek aynı zamanda istenmeyen bir sonucun ortaya çıkışını engellemek amacıyla da taşımaktadır. Böylelikle ortaya çıkış yolu tıkanmış/kapatılmış olmaktadır. İp, aynı zamanda tehlikeyi dışarıda bırakan bir sınır görevi üstlenmektedir. Doğacak çocuğun cinsiyetine dair kimi yorumlamalar, ipin aldığı şekle ilişkindir. İpin şeklen benzetildiği bir diğer unsur saçlardır. İpin hediye edilmesi, saçların sık olması dileğini içermektedir. Dileğin ip yoluyla dile getirilmesi, türbeler bağlamında da ortaya çıkmaktadır. Burada ip; dileğini kişiden alıp evliyaya ulaştıran bir vasıta görevi üstlenmektedir. Dilek ve evliya arasında kutsal bir güzergâh oluşturmaktadır.

6. Halk Hekimliği ve Meteorolojisinde İp

Halk hekimliği ile ilişkilendirilebilecek kimi uygulamalarda da ip/ipliğin işlevsel olarak kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan bir bölümü çocuk sahibi olma, çocuğun sağlıklı dünyaya gelebilmesi, sağlıklı yaşayabilmesi, yaşadığı aksaklık ve gecikmelerin önüne geçilmesiyle ilgilidir. Çocuk ve ip arasındaki bir irtibatlandırma örneğine Yakutlarda rastlanmaktadır. Çocuk sahibi olmak için yapılan ayinlerde şaman, çadırın içine at kılından yapılan ve üzerine güneş, ay, kuş figürleri asılı ipler gerer. Tören kıyafetleri içinde yatağa yatan kadının karnının etrafına da ip sarılır ve şaman, iyi ruhun göklerden bir çocuk ruhu göndermesi ve bebeği koruması için dua eder. Bundan sonraki aşamada yatağın üzerinden geçen ipi keser ve kuş figürü yatağa düşer. Bu ipi kesmek ve kuşun yatağa düşmesi de çocuğun yaşayacağı şeklinde yorumlanır. Ay ve güneşin asılı olduğu ip, uzun hayatın; kuş ise doğması istenen çocuğun ruhunun simgesidir. Kadının karnının etrafındaki ip ise kötü ruhun köklerini sembolize eder. Bu ipi kesmek şeytanın zincirini kırmak anlamına gelir (Dilek, 2021, 169). Bu sayede kadının çocuk sahibi olmasına engel olan şeylerin de önüne geçilmiş olur (Harva, 2015, 134).

Kazaklarda tekrarlayan düşüklere engellemek için devenin yününden yapılmış iplik ile anne adayının eteğinin ön tarafı dikilir. Bu işlem üç gün boyunca "güngörmüş" diye tabir edilen o yerin yaşlı kadınlarından biri ya da "baksı" tarafından yapılır (Kurt, 2012, 27). Benzer bir uygulamaya Türkiye'de de rastlanmaktadır. Bu uygulamada analı-kızlı kişiler ellerine bir iğne iplik alıp düşük yapan kadının eteğinin altını dönerek dikerler (Zorluer, 2018, 154).

Doğum öncesi ve doğum sonrası yakın zamanı kapsayan iplikle yapılan uygulama örnekleri ise şu şekildedir: Birinin iplik çıkığından alınan bir parça doğum gününe değin kadının beline bağlanırsa kadının düşük yapmasının engelleneceğine inanılır (Kılıç, 2010, 15). Düşük yapan kadınlar için tas indirilip, ip bağlatılır. Bu ipi, On İki İmam soyundan geldiğine inanılan kişiler bağlar (Irmak, 2016, 116). Bir cenazeye gitmek zorunda olan gebe kadın, kendini korumak için kırmızı iplikle parmağını sararak cenazeye gider (Ertaş, 2023, 21). Erkek çocuğu olmayan kadının boynuna, en az üç erkek çocuk doğurmuş bir kadının çamaşırının bağı, lastiği ya da ipi geçirilir. Böylelikle erkek çocuğun doğması sağlanır (Şimşek, 2013, 260). Gebe kadın, ağaçtan ağaca gerilen ipin üzerine yüz aşağı asılır. Bunu yaparak doğumun kolay gerçekleşeceğine inanılır (Ayhan, 2013, 50). Lohusayı al basmaması için yatağının çevresinde kıl urgan dolaştırılır. Bir kadın mum yakarak ipin iç tarafına üç defa dolanır. Bu esnada “Al mı gördü, sen mi alı gördün?” diye lohusaya sorar, lohusa da cevaben “Ne ben alı gördüm ne al beni gördü.” diye cevap verir (Yolcu, 2008, 34). Al basmasında her yeri kıpkırmızı olan bebeğin iyileşmesi için kapıya soğan asılır, kundağına kırmızı kurdele bağlanır, bebeğin yüzüne kırmızı örtü örtülür, koluna kırmızı iplik bağlanır (Karabüber, 2017, 75). Kırklama uygulamasında okunan tuz suya atılır, başparmak ve işaret parmakları üçer kez suya batırılıp çıkarılır. Daha sonra su kenara alınır. Kevgirin içine iplikle birlikte kız çocuklar için makas, erkekler için bıçak ve ayna konur. Kenara alınan su, kevgirin üzerinden dökülerek çocuk yıkanır. Bu sırada “Kurtların, kuşların kırkı çıkıyor; bugün bu çocuğunki de çıkıyor.” denir. Yıkama sonunda kalan su eve serpilir (Ertaş, 2023, 33).

İpin çocuk hayatındaki belirgin bir diğer rolü yürümenin gecikmesi veyahut sık düşme durumlarında ortaya çıkmaktadır. Yürüyemeyen ya da yürürken çok düşen çocuklara yönelik olarak “köstek kesme/kırma” adıyla bilinen işlem yapılmaktadır. Bu işlemin birkaç örneği şu şekildedir:

Çok düşen çocuğun ayağının köstekli olduğu düşünülür. Kösteğini kırmak için çocuk camiye götürülür ve ayağına bir ip bağlanır. Camiden ilk çıkan kişi ipi keser ve böylelikle çocuğun yürüyebileceğine inanılır (Kılıç, 2010, 55). Benzer bir uygulamada çocuğun iki yağı bir iple bağlanır. O ip cuma günü, cumadan ilk çıkan kişiye kestirilir (Şişman, 2001, 451).

Yürümesi geciken çocukların ayağına ipler bağlanır. Çocuğun kendi cinsinden bir büyük, ayağına bağlanmış ipleri keser. Konya’da köstek kesme olarak adlandırılan benzer işlemde ayakları yürürken dolaşan çocukların ayağına bağlanan ipleri mahalleden bir çocuk keser (Boratav, 1994, 119).

Çocuğun ayağına bir ip bağlanır ve mani ve dualar eşliğinde bu ip kesilir. Bazı yörelerde bu ip, “Benim elim değil Bibi Fatma, Bibi Zühre, Umay ananın eli” denerek ip kesme işlemi gerçekleşir (Çelikkat, 2021, 41).

Çocuk bir yaşına gelmiş ve henüz yürüyemiyorsa kırmızı bir iple iki ayağı birbirine bağlanır. Civarda hızlı yürüyen kadınlardan biri gelir, ipliği keser ve çocuk peşimden gelsin diye arkasına bakmadan hızlı hızlı gider. İpi kesen kadın hızla uzaklaşırken çevredekiler de çocuk peşinden gitsin diye “çüve, çüve,

çüve, don, don, don, don, dayın, dayın, dayın, dayn, dayn, dan, dan!” diye seslenirler (Aktaş, 2007, 85).

İp nazar değmesini önleme uygulamalarında da kullanılmaktadır. Nazarı değebilecek kişilerden örneğin iplik gibi bir parça alınarak yakılır ve kem gözün etkisinin geçirildiğine inanılır (Aydiner, 2012, 141). Bu uygulamaya otuz bir okunan İhlâs suresinin eşlik ettiği de olur (Çağlayan Kaya, 2011, 174).

Sıtma, sarılık, boğmaca, dolama, siğil ve yara tedavilerinde de ipe başvurulmaktadır: Sıtma tedavisinde okunmuş bir iplik bileğe bağlanır (Boratav, 1994, 116). Sıtma olduğu vakit kurşun dökülür ve ele iplik bağlanır (Aydiner, 2012, 196). Sarılığı iyileştirmek için ocaklı kişi sarı ipliği bükerek sarı boncuğa geçirir ve hastanın boynuna asar (Boratav, 1994, 116). Boncuğun kullanılmadığı sadece sarı ipin çocuğun boynuna takıldığı örnekler de mevcuttur (Göçer, 2014, 256). Boğmaca olan çocuğun iyileşmesi için ise boynuna kırmızı iplik bağlanır (Kurt, 2012, 372). Dolama ise ipek bir kıyafet ya da ipek böceğinin kozasından çekilen iplik yaranın içine batırılarak tedavi edilir (Kök, 2006, 101). Siğil tedavisi için siğil, beyaz iplikle çevrilir. Daha sonra incir ağacının altına gömülür. İplik çürüyünce siğil de geçer. Bunun yanı sıra siğil iplikle kesilir. Üzerine tuz basılır. Cumartesi yeniay halinde iken ay dua okunarak bağlanan ip mutfak sularının giderine konur ve böylelikle siğil yerinden gider (Çağlayan Kaya, 2011, 209). Yara tedavileri için hangi ocağa gidileceğine dair bir uygulama yapılır. Bunun için cuma akşamları suya iğne atılır. Her ocak için farklı renkte iplikle bağlanmış bir iğne suya atılır. Sabah hangi iğne paslanmışsa tedavi için o ocağa gidilir (Çoşan, 2017, 67). Gözdeki yaralar için bir iğne okunarak sarımsağa sürülür. Sarımsak olan iğne yara olan göze sürme çekilir gibi değdirilir. Ocağın kenarına çakılan bir çiviye iplikle sarımsak asılır. Sarımsak kuruyunca hastalık da geçer (Karabüber, 2017, 208).

Tokat'ta yel durması rahatsızlığı tedavi edilirken tedavi sırasında ip kullanılır. Ocak, dualar eşliğinde ipe düğüm atar. Bu ipi hastanın ağrıyan bölgesine bağlar. İp kendiliğinden düşüp kaybolduğunda hastanın iyileşeceğine inanılır (Yılmaz ve Avşar, 2021, 285).

Halk meteorolojisi dairesindeki ipe ilgili bir örnekte ise yağmurun afete dönüşmesini engellemek için 41 başı kel kişinin adı tek tek sayılarak bir ipe 41 düğüm atılır ve bu ip kible yönündeki duvara asılır (Boratav, 1994, 141).

Halk hekimliğinde ip; çocuksuzluğun giderilmesiyle ilgili uygulamalarda karşımıza çıkmaktadır. Burada ipin hem yol göstericiliğine hem de tehlikeyi karşı bir sınır çizmesine başvurulmaktadır. İp; göklerden gelen çocuğun ruhunu, kadının karnına bağlamakta yani ruhun karnında tutunmasını sağlamaktadır. Bu, çocuğun sağlıklı dünyaya gelebilmesine de olanak sağlamaktadır ve tekrarlayan düşükleri engellemektedir. İpin, çocuğun hayatındaki bir diğer işlevi henüz doğmamış çocukların düşmesini engellemenin yanı sıra doğmuş çocukların yürümedeki düşüşlerini azaltmak ve ortadan kaldırmayla ilgilidir. Dolayısıyla ipin her iki bağlamda da düşüşe bir tedbir olduğu söylenebilir.

İpin sıtma, sarılık, boğmaca, dolama, siğil ve yara tedavilerindeki yeri ise hastalık ve sağlık arasında bir geçişi engellemesiyle ilgilidir. Burada ip, hastalığı dışarıda tutmaya yaramaktadır.

Sonuç

Toplumlar anlatı, inanç ve uygulamaları yoluyla görünür olur ve kendilerini ifade etme imkânı bulurlar. Kuşaktan kuşağa aktarılan bu kültürel bellek sayesinde ortak davranış, inanç, yorum ve değerlendirmelere geçmişten bir kaynak/tanık sağlanır. Söz konusu kültürel bellek apaçık bilgilerin yanında simgeleştirilmiş unsurlar da içermektedir. Kültürel belleğin simgeleştirilmiş unsurlarından biri de iptir. İp halk anlatı, inanç ve uygulamalarında temel anlam ve işlevinin yanında birtakım simgesel anlamlara da gelmektedir. Bu simge anlamlardan biri kader kavramıyla birlikte ortaya çıkmaktadır. İp Tanrıçaların kaderi örme araçlarıdır, hayat ve ölüm, ruh ve beden/can iple aynı noktaya bağlanır. Burada esas olan yaşamdaki her unsurun görünmez iper/bağlarla birbirine bağlı olduğudur. O hâlde bununla akla gelebilecek şey evrendeki her şeyin etkileşim içinde olduğudur. Hem diğer dünya mitolojileri hem de Türk mitolojisi kaderi/yaşamı ören/kuran/dokuyan kadın figürleriyle bu algıyı dillendirmek istemiştir. Bu, aynı zamanda Tanrının mutlak ve sürekli bir biçimde insan hayatına müdahil olduğunu ve merkezi bir denetlemeyi de göstermektedir. Kader, ağ örme kavramları ay ve örümcek ile de ilişkilendirilmiştir. Bu ise parçanın bütüne doğru tamamlanmasını ve yaşam döngüsünü işaret etmektedir. İp; bu döngü içinde daima bir eşiği, hâl değiştirmeyi akla getirmektedir. Yaşam ve ip arasındaki bağ ruh kavramına ilişkin de ipuçları barındırmaktadır. İp sadece yaşamı yönlendirmez aynı zamanda ruha yön verir ve kişi henüz doğmadan onun ruhuna rehberlik eder. Kişiye takip edilmesi gereken bir yol açar. İpin kopmazlığı/sağlamlığı ise ölümsüzlüğe dair bir işarettir. İp; aynı zamanda sarılmasıyla ya da çözülmesiyle geceyi, gündüzü, uzağı ve yakını akla getirir. Bu kapsamda yaşamın dengeli bir şekilde ilerlemesi için gerekli düzenlemeleri yapmaktadır. Söz konusu simgeleştirme zamanda ve mekânda yol almayla bağlantılı olan bir simgeleştirmenin yapıldığını da düşündürmektedir. İp; kurban törenleri, yıldızlarla ilgili hikâyeleştirmeler, kız isteme, yeni gelin evine girme, çocuk sahibi olma, cinsiyet tahminleri, bebeğin görünüşüne dair dilekler, türbelerde dilenen dilekler, köstek kırma/kesme, asker uğurlama, nazarı uzaklaştırma, sıtma, sarılık, boğmaca vb. hastalıkların tedavisi gibi çeşitlenen bağlamlarda iyi ve kötüye yorma, istenmeyen bir sonucun ortaya çıkışını engelleme, tehlikeye engel olma/tehlikeye bir sınır çizme, kişinin kutsala ulaşmasında bir araç olma, düşüşü engelleme gibi işlevlerle yer almaktadır. Bu manada ip, doğum öncesinden ölüm sonrasına uzanan bir yolculuğun türlü aşamalarına eşlik etmektedir.

Kaynakça

- Abdurrezzak, Ali Osman. “Kötü Ruhtan Kaçınma, Korunma ve Sağaltım Uygulamaları: Kızık Halk İnançları Örneği”. Ed. Ömür Ceylan. *Halk Kültüründe Sağlık*. İstanbul: Motif Vakfı Yayınları, 2021, 133-152.
- Aktaş, Ali Osman. *Avut Köyünün Halkbilimi Açısından İncelenmesi*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007.
- Alptekin, Ali Berat. *Taşeli Masalları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Anohin, Andrey Viktoroviç. *Altay Şamanlığına Ait Materyaller*. çev. Zekeriya Karadavut. Konya: Kömen Yayınları, 2006.
- Aşçı, Halide. *Kadirli Halk Kültürü Araştırması*. Osmaniye: Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2022.
- Aydiner, Muazzez. *Aydın'da Halk İnançları*. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2012.
- Ayhan, Cem. *Çandır Köyü Monografisi*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2013.
- Bayat, Fuzuli. *Türk Mitolojik Sistemi*. Cilt 2. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2012.
- Beydili, Celal. *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt Kitap Yayın, 2003.
- Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1994.
- Boratav, Pertev Naili. *Az Gittik Uz Gittik*. Ankara: İmge Kitabevi, 2011.
- Çağlayan Kaya, Hümeysra. *Ünye Halk Kültürü*. Ordu: Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2011.
- Çelikkanat, Serhat. *Yahyalı Folkloru*. Niğde: Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2021.
- Çoşan, Seçil. *Ankara İli Bala İlçesi Afşar Yöresi Folkloru*. Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2017.
- Dilek, İbrahim. *Türk Mitolojisi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2021.
- Dilmen, Derya. *Niğde İli Ulukışla İlçesi Halk Kültürü Araştırması*. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2009.
- Dinç, Hasan. *Osmaniye/Hasanbeyli Halk Kültürü Araştırması*. Osmaniye: Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2021.
- Eliade, Mircea. *Dinler Tarihine Giriş*. çev. Lale Arslan Özcan. İstanbul: Kabcacı, 2014.

- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.
- Erken, Fethiye. *Korkuteli İlçesi ve Köyleri Folkloru (Derleme, İnceleme)*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Ertaş, İbrahim. *Tut Halk Kültürü Araştırması*. Osmaniye: Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2023.
- Gezgin, Deniz. *Hayvan Mitosları*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.
- Göçer, Osman. *Adana İli Karaisalı İlçesi Halk Kültüründe Halk İnançları, Bayramlar ve Törenler*. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2014.
- Güneş Ulus, Asuman. “Halk Masallarındaki “İp”, “Yumak” ve “Dokuma” Motiflerine Dair Psikanalitik Bir Değerlendirme”. *Folklor Akademi Dergisi* 6/2 (2023): 591-601.
- Hallaç, Ahmet Tacetdin. “Türk Mitolojisinin Kaprisli ve Tutarsız Yaratığı: “Biçura””. *Karadeniz Araştırmaları XIX/73* (2022): 183-201.
- Hamilton, James Russell. *İyi ve Kötü Prens Öyküsü*. çev. Vedat Köken. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2015.
- Hançerlioğlu, Orhan. *Dünya İnançları Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2013.
- Harva, Uno. *Altay Panteonu*. çev. Ömer Suveren. İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2015.
- Irmak, Yılmaz. “Doğumdan Ölümüne Bingöl Geçiş Dönemleri İnanç ve Uygulamaları”. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 6/11 (2016), 113-132.
- Karabüber, Tuba. *Tosya Halk İnanışları*. Çankırı: Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2017.
- Karakaş, Ayhan. *Feke Halk Kültürü Araştırması*. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2005.
- Karaoğlu, Hülya. “M.Ö.2. Bin’deki Dokumacı Kadınlar (Arkeolojik Veriler Işığında)”. *International Social Sciences Studies Journal* 5/45 (2019): 5246-5253.
- Kaya, Derya. *Dereli Monografisi*. Giresun: Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Kayabaşı, Onur Alp. *Anamur Folkloru*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2008.
- Kılıç, Enise. *Osmaniye İli Düziçi İlçesi Halk Kültüründe Halk İnançları, Bayramlar ve Törenler*. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2010.
- Kısakürek, Necip Fazıl. *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2003.
- Kızılaslan, Caner. *Elazığ Baskil İlçesi Monografisi*. Niğde: Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019.

- Kök, Zeynep. *Karaisalı (Merkez) Halk Kültürü Araştırması*. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2006.
- Köksel, Behiye. *Gaziantep Masalları Üzerine Bir İnceleme*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1995.
- Köse, Elif. *Ardanuç'ta Türk Halk İnançları*. Artvin: Artvin Çoruh Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2017.
- Kunos, Ignacz. *Türk Masalları*. Cilt:1, İstanbul: Engin Yayıncılık, 1991.
- Kurt, Begüm. *Malatya İli Doğanşehir İlçesi Halk Kültürü Araştırması*. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2012.
- Özbirdül, A. Bülent. *Shakespeare'in Romanlarında Doğaüstü Olay - Güçlerin Oyun Yapısındaki Yeri*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2006.
- Özpınar, Berna. "Kadının İp ve Dokuma/Örme İle Bağlantısının Türk Mitolojisine Yansımaları". *Türklük Araştırmaları Dergisi* 2/1 (2023): 19-33.
- Pierre, Grimal. *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma*. çev. Sevgi Tamgüç. İstanbul: Kabalcı, 2007.
- Radloff, Wilhelm-Kunos, Ignaz. *Proben*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınlar, 1998.
- Rosenberg, Donna. *Dünya Mitolojisi*. çev. Kollektif. İstanbul: İmge Kitabevi, 2003.
- Sakaoğlu, Saim. *Gümüşhane ve Bayburt Masalları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Semiz, İsa. *Terme Yöresi Halk Edebiyatı Örnekleri*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007.
- Şahin, Mehmet. *Elbistan İlçesi Halk Kültürü İncelemesi*. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2018.
- Şahin, Veysel. "Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde "Hayat ve Ölüm" Trajedisi". *Erdem* 53 (2009), 207-220.
- Şimşek, Ali. *Manavgat Yöresi Halk İnanışları*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2013.
- Şişman, Bekir. "Samsun yöresinde geçiş dönemleriyle (doğum, sünnet, evlilik ve ölümle) ilgili yaşayan halk inançları ve bunlara ait uygulamalar." *Erdem* 39, (2001), 445-470.
- Topal, Gökhan. *Kadim Tanrılardan Modern Tanrılara: Yapay Kutsallıklar Bağlamında American Gods Tv Dizisi Üzerine Göstergibilimsel Bir*

- Çözümleme*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2020.
- Tuğrul, Mehmet. *Mahmutgazi Köyü'nde Halk Edebiyatı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.
- Türkeş Günay, Umay. *Elazığ Masalları ve Propp Metodu*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2011.
- Uslu, Bahattin. *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Kamer Yayınları, 2017.
- Ünalın, İbrahim. *Araplarda Halk İnanışları Bid'at*. Erzurum: Fenomen Yayınları, 2023.
- Ünalın, Özlem. *Bayburt'taki Türbe ve Ziyaret Yerleri*. Bayburt: Bayburt Üniversitesi Yayınları, 2020.
- Ünalın, Özlem. *Alanya Türbeleri ve Yatırları*. Çanakkale: Paradigma Yayınları, 2022.
- Yılmaz, Asena Tuğçe ve Avşar, Muhammed. "Hastalık Sağaltmada Ocakların Rolü ve Buna Bağlı Uygulamalar: Tokat Örneği." Ed. Ömür Ceylan. *Halk Kültüründe Sağlık*. İstanbul: Motif Vakfı Yayınları, 2021, 275-293.
- Yılmaz, Mehmet Ali. *Aladağ Halk Kültürü Araştırması*. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2005.
- Yolcu, Fatmagül. *Adana İli Ceyhan İlçesi Halk Kültürü Araştırması*. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2008.
- Zorluer, Selim. *Çayıralan (Yozgat) Yöresinde Halk Hekimliği ve Halk İnançları*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2018.



Melih Emre ŞAHİN

Sinop Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Öğrencisi
emreymen6675@gmail.com
Sinop/TÜRKİYE
ORCID

KİTÂBİYÂT / BOOK REVIEW

**Eser: 18. YÜZYIL DİVANLARINDA
FETİHLER VE ZAFERLER**

Makale Türü: Kitap Tanıtım ve Değerlendirme / Article Information: Book Review
Yükleme Tarihi / Received Date: 19.10.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 20.10.2024
Yayımlanma Tarihi / Date Published: 31.10.2024

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Şahin, Melih Emre. "18. Yüzyıl Divanlarında Fetihler ve Zaferler", (Kitap Tanıtımı ve Değerlendirme). *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 10/21 (Güz 2024), 428-432.

Şahin, Melih Emre. "18. Yüzyıl Divanlarında Fetihler ve Zaferler", (Book Review). *Hikmet-Journal of Academic Literature* 10/21 (Fall 2024), 428-432.



10.28981/hikmet.1570401



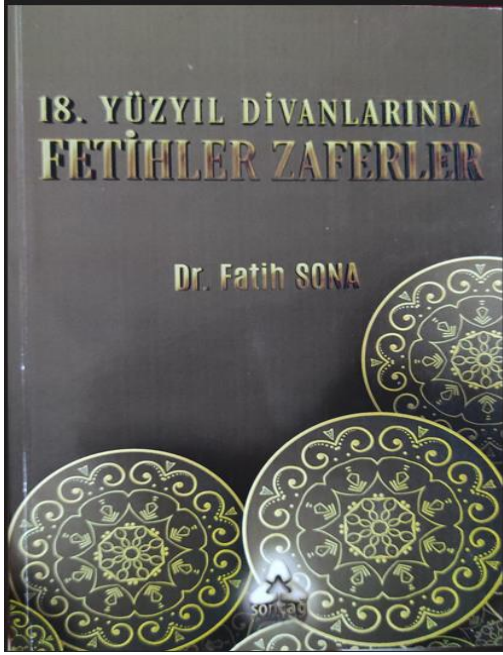
Melih Emre ŞAHİN

KİTÂBİYÂT/BOOK REVIEW

18. YÜZYIL DİVANLARINDA FETİHLER VE ZAFERLER

Yazar: Dr. Fatih SONA

Sonçağ Yayınları, Ankara, 2018, 252 s. ISBN: 978-605-2130-80-3



Eseri yayına hazırlayan Fatih Sona, lisans, yüksek lisans ve doktorasını Türk Dili ve Edebiyatı alanında yapmıştır. Öğretim üyesi olarak görev yapan araştırmacının çalışmaları daha çok tasavvufi-edebî metinler üzerinedir. Tanıtıma konu olan eser, müellifin yayımlanmış ilk kitabıdır.

Eser, 18. yüzyıl divanlarında fetihler ve zaferleri anlatan şiirleri, bu şiirleri hangi şairlerin yazmış olduğunu, bu şiirlerde hâkim olan duygunun ne olduğunu ve şiirlerin içeriğinde şairlerin kimlere hitap etmiş olduğunu anlatmaktadır. Osmanlı Devleti' nin 18. yüzyıldaki savaşlarının bütününde mağlup olmadığını, savaşların birçoğunda

Allah' ın izni ve yardımıyla muzaffer olduğunu ama toprak kaybetmeye devam ettiğini göstermektedir.

Giriş, üç bölüm ve şiir örneklerinden oluşan eser, önsözle başlamakta ve müellif burada eserin genel çerçevesini ortaya koymaktadır (5-7). "18. yüzyıl Osmanlı Klasik Türk Edebiyatı' na genel bir bakış" başlığını taşıyan giriş bölümünde Osmanlı Devleti'nin cepheden cepheye koştuğu dönemde savaşların ve toprak kayıplarının art arda gelmesine rağmen bu dönem şairlerinde yenilik arzusu ön planda olduğundan ve şairlerin ortaya çıkmış olan edebiyat üsluplarından illa tek bir üsluba bağlı kalınma zorunluluğu olmadığından bu yüzyılın edebiyatta gelişme gösterdiğinden bahsedilmiştir (9-15).

Birinci bölüm, “18. yüzyıl Osmanlı Padişahları” başlığı ile başlamakta ve “18. yüzyıl divanlarındaki zaferleri anlatan şiirlerde benzetilen şahıslar” başlığı altında devam etmektedir. Müellif bu kısımda divanı oluşturan şairlerce Osmanlı Padişahları’ndan olan II. Mustafa, III. Ahmed, I. Mahmud, III. Osman, III. Mustafa, I. Abdülhamid ve III. Selim’in, kahramanlık, güç, soyluluk ve iktidar bakımından Âsaf, Süleyman Peygamber, İskender, Cem, Hızır, Rüstem, Kahraman, Dârâ, Ferîdun, Hüsrev, Sâm, Aristo, Hz. Hamza ve Hz. Ali’ye benzetilmiş olduğundan bahsetmektedir. Bu benzetmeleri divanlardan bulunmuş beyitlerle desteklemektedir. Müellif padişahlardan bahsederken hayatları hakkında kısa bilgi vermiş, doğum tarihlerinden ve babalarının isminden başlayarak kaç yıl tahtta oturdukları, Osmanlı Devlet yönetimindeki faaliyetleri ve edebiyatta atmış oldukları adımlar hakkında okuyucuları bilgilendirmiştir. Bunun beraberinde Divan şairlerince Osmanlı Padişahları’nın benzetildiği şahısları ise belli başlı divanlardan almıştır. Bu divanlar şu şekildedir: “Âsaf’ın geçtiği beyitleri *Kâmî, Arpaemîni Mustafa Sâmî, Nedîm, Örfî, Vakanüvis Mehmed Emîn Edîb ve Sürûrî Divanı*’ndan; “Süleyman Peygamber”in geçtiği beyitleri, *Çelebizâde Âsım Divanı*’ndan, “İskender”in geçtiği beyitleri *Hâmî Ahmed, Kamî ve Seyyid Vehbî Divanı*’ndan; “Cem”in geçtiği beyitleri, *Seyyid Vehbî, Abbas Vesim ve Sürûrî Divanı*’ndan; “Hızır”ın geçtiği beyti, *Nimet Divanı*’ndan; “Rüstem”in geçtiği beyitleri, *Kâmî ve Kâtibzâde Sâkıb Divanı*’ndan; “Kahraman”ın geçtiği beyitleri, *Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmî Divanı*’ndan; “Dârâ”nın geçtiği beyitleri, *Seyyid Vehbî Divanı*’ndan; “Ferîdun”un geçtiği beyitleri, *Arpaemîni-zâde Sâmî Divanı*’ndan; “Hüsrev”in geçtiği beyitleri, *Seyyid Vehbî Divanı*’ndan; “Sâm”ın geçtiği beyitleri, *Hâmî Ahmed Divanı*’ndan; “Aristo” nun geçtiği beyitleri, *Eğrikapılı Mehmed Râsim ve Nimet Divanı*’ndan beyitleri kullanarak açıklamıştır (15-41).

İkinci bölüm, “18. yüzyıldaki Fetih-Nâmeler Gazavat-nâmeler” başlığı altında başlar ve “Ebced Sistemi ve Düşürülen Tarihler” başlığı altında devam eder. Müellif bu bölümde Gazâ-nâme, fetih-nâme, zafer-nâme hakkında bilgi vermektedir. Bu bölümde en ünlü Gazâ-nâme, fetih-nâme, zafer-nâme yazarların kimler olduğu, Gazâ-nâme, fetih-nâme, zafer-nâmelerin en başarılı olarak yazıldığı yüzyılın hangi yüzyıl olduğu ve Gazâ-nâme, fetih-nâme, zafer-nâmeleri içeren en başarılı eserlerin hangi eserler olduğu hakkında bilgi verilmiştir. Sonrasında ise ebced sistemi ve tarih düşürme hakkında beyanda bulunulmuştur. Ebced sisteminin edebiyatımızda hangi yüzyıldan itibaren görülmeye başlandığından, ebced sisteminde Arap Harfleri’nin temsil etmiş olduğu rakam değerlerinden, ebced düşürmede hangi şairlerin daha başarılı olduğundan ve ebced sisteminin görüldüğü bazı edebiyat akımlarından bahsedilmiştir. Daha sonra da ebcedli tarih çeşitlerini sınıflandırma yoluna gidilmiştir. Bu sınıflandırma şu şekildedir: *Kelime tarihler, tam tarih, ta’miyeli tarih, noktalı harfle tarih, noktasız harfle tarih, noktalı ve noktasız harfle tarih, katmerli tarih, katıp-atma yoluyla tarih, beyitle tarih, lafzen ve ma’nen tarih, satranç usûlü tarih, mu’amma tarih ve bilmeceli tarih*. Sonrasında ise bu ismini saymış olduğumuz tarih çeşitlerinin bazı divanlardan örneklerle süslenilmiş olduğu görülmektedir. Bu divanlar ve tarih çeşitlerinin isimleri şu şekildedir: Kâmî Divanı’ndan *temel ebcedli tarih*, Sürûrî Divanı’ndan *tarih-i tam*, Örfî

Divanı'ndan *noktalı harfle tarih*, Sürûrî Divanı'ndan *tarih-i muhmel* ve Şeyhülislâm Es'ad Divanı'ndan *tamiyeli tarih örnekleri* verilmiştir (42-55).

Üçüncü bölüm, "18. yüzyıl Divanlarına Yansıyan Fetihler ve Zaferler" başlığı altında başlamaktadır. Müellif bu bölümde Osmanlı Devleti'nin bu yüzyılın başından başlayarak savaşlar sonucunda yapmış oldukları fetihleri ve yaşamış oldukları zaferleri anlatmaktadır. Bu seferler ve fetihler şu şekildedir: (1711) Prut Seferi, Venedik ve Avusturya Seferleri başlığı altında (1715) Gördös'ün, Anapoli ve Mora'nın fethi, İran Seferleri başlığı altında (1723) Tiflis'in ve Nahcivan'ın fethi, (1724) Hemedân, Revan, Loristan, Gence ve Azerbaycan'ın fethi, Tebriz'in alınması, (1731-1736) İran Seferleri, Rusya ve Avusturya Savaşları başlığı altında (1737) Niş'in fethi, (1738) Özi Kalesi'nin fethi, (1739) Belgrad'ın alınması, (1768-1774) Rus Savaşı, Avusturya ve Rusya Savaşları başlığı altında (1788) Mehadya'nın fethi, Fransa ile Mısır Savaşları başlığı altında (1798) Mısır'ın geri alınması, Korfu'nun alınması, Akka'nın alınması ve (1799) Ariş'in alınması. Sonrasında bu fetihleri ve zaferleri divanlardan bulmuş olduğu şiirlerle süslemiştir. Bu divanlara ait bilgiler şu şekildedir: *Şeyhülislâm İshak, Arpaemîni-zâde Sâmî, Kâmî, Seyyid Vehbî, Rezmî ve Bosnalı Alaeddin Sâbit Divanı'ndan* hareketle Prut Seferi'ni; *Seyyid Vehbî, Arpaemîni-zâde Sâmî, Şeyhülislam Esad ve Seyyid Vehbî Divanı'ndan* hareketle Venedik ve Avusturya Seferleri'ni; *Çelebizâde Asım, Seyyid Vehbî, Kâtibzâde Sâkıb ve Armaemînzâde Sâmî Divanı'ndan* hareketle Gördös'ün fethini; *Seyyid Vehbî ve Kâtibzâde Sâkıb Divanı'ndan* hareketle Anapoli'nin fethini; *Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmî, Kâmî, Rezmî, Şeyhülislam İshak ve Seyyid Vehbî Divanı'ndan* hareketle Mora'nın fethini; *Nedîm, Hâzık ve Seyyid Vehbî Divanı'ndan* hareketle İran Seferleri'ni; *Kâmî, Lebîb ve Arpaemîni-zâde Sâmî Divanı'ndan* hareketle Tiflis'in fethini; *Arpaemîni-zâde Sâmî ve Çelebizâde Âsım Divanı'ndan* hareketle Nahcivan'ın fethini; *Neylî, Arpaemîni-zâde Sâmî ve Seyyid Vehbî Divanı'ndan* hareketle Hemedân'ın fethini; *Nedîm, Abbas Vesim, Seyyid Vehbî, Arpaemîni-zâde Sâmî, Eğrikapılı Mehmed Râsim, Subhizâde Abdî Efendi ve Şehdî Divanı'ndan* hareketle Revan'ın fethini; *Neylî, Agâh, Şeyhülislam İshak, Şehdî ve Eğrikapılı Mehmed Râsim Divanı'ndan* hareketle Tebriz'in alınmasını; *Eğrikapılı Mehmed Râsim Divanı'ndan* hareketle Loristan'ın fethini; *Seyyid Vehbî, Şeyhülislam İshak ve Eğrikapılı Mehmed Râsim Divanı'ndan* hareketle Gence'nin fethini; *Çelebizâde Âsım Divanı'ndan* hareketle Azerbaycan'ın fethini; *Haşmet Külliyyatı'ndan* hareketle İran Seferleri'ni; *Koca Ragıp Paşa Divanı'ndan* hareketle Rusya ve Avusturya Savaşları'nı; *Mustafa Fennî ve Örfî Divanı'ndan* hareketle Niş'in fethini; *Mustafa Fennî Divanı'ndan* hareketle Özi Kalesi'nin fethini; *Koca Ragıp Paşa, Nimet, Şeyhülislâm Es'ad, Vâsık, Amasyalı Nebzî, Örfî, Hâmî Ahmed ve Nazîr İbrâhim Divanı'ndan* hareketle Belgrad'ın alınmasını; *Sürûrî'den* hareketle Rus Savaşı'nı; *Benderli Cesârî Divanı'ndan* hareketle Avusturya ve Rusya Savaşları'nı; *Vakanüvîs Mehmed Emîn Edîb Divanı'ndan* hareketle Mehadya'nın fethini; *Sürûrî'den* hareketle Fransa ile Mısır Savaşı'nı; yine *Sürûrî'den* hareketle Mısır'ın geri alınmasını; *Antepli Aynî Divanı* ve *Sürûrî'den* hareketle Korfu'nun alınmasını; ve yine *Sürûrî'den* hareketle Akka'nın ve Ariş'in alınmasını anlatmıştır (56-180).

Sonuç bölümünde ise, on sekizinci yüzyılın tamamıyla yenilgiler yüzyılı olmadığından, bu yüzyılda da Osmanlı Devleti'nin galip geldiği savaşların olduğundan, seferlerin yapıldığından ve bu seferlerin şairlerce divanlarda yer aldığından bahsedilmektedir. Divanlarda sefer ve savaş galibiyetinin Osmanlı halkı tarafından sevinçle karşılandığından, şairlerin düşmana "çete, kafir, tilki" gibi takma adlar konulduğundan, kızgınlık belirtileri gösterildiğinden, hakaretler edildiğinden de bahsedildiği söylenmektedir. Bazı şiirlerden çıkarılan sonuçlara bakıldığında ise şairlerin birtakım seferlerden önce Eyüp Sultan Türbesi başında fetih suresi okuyarak dua etmelerinin yanı sıra Klasik Türk Edebiyatı şairlerinin yaşadıkları ortamdaki kopamayışlarını, gerçekleştirmiş oldukları fetihleri, zaferleri ve yaşamış oldukları mağlubiyetleri şiirlerine konu ederek Osmanlı toplumunun bu zaferlere ve yenilgilere karşı tutumundan bahsedilmekte olduğu görülmektedir (181-184).

Müellif sonuç kısmından sonra ekler kısmına da örnek divanlardan şiirler koymuştur. Bu şiirler şu şekildedir: "Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmî Divanı"ndan *Kasîde-i Feth-i Tabur-ı Moskov Berây-ı Baltacı Muhammed Paşa* şiirini, "Remzî Divanı"ndan *Bin Yüz Yigirmi Yedi Senesi Mâh-ı Rebû'l-evvelinün On Beşinci Yevm-i Penc-şenbe Nev-rûz-ı Sultânî Güninde Mora Seferine Azîmet Olinup Taşra Çıkıldukda Dâvûd Paşada Otakda Sâhib-i Devlet ve Kesîrû'l-mürüvvet Damad Ali Paşa Hazretlerine Virilen Kasîdedür* adlı şiiri, "Arpaemîni-zâde Sâmî Divanı"ndan *Der-Tevhîh-i Balyos-i Küffâr-i Venedik* adlı mesneviyi, "Nedîm Divanı"ndan *Der-Medh-i Tuğra-yı Sultân Ahmed-i Sâlis* adlı şiiri, "Seyyid Vehbî Divanı"ndan *Kasîde-i Tehniyet Der-Sitâyîş-i Ahmed Hân-ı Sâlis Der-Vakt-i Fütûhât-ı Kılâ' Ez-Kişver-i İrân* adlı şiiri, "Lebîb Divanı"ndan *Tezyîl-i Sâhib-Dîvân Mekârim-Unvân Lebîb-i Amidî Eşşehîr Beyne'l-Akrân Bi-Abdi'l-Gafûri'l-Lebîb* adlı şiiri, "Çelebizâde Âsım Divanı"ndan İran Seferi'ni anlatan bir *kasîde*, "Vâsık Divanı"ndan *Merhûm İbrâhim Paşa Hazretlerine Verilen Tarihtir* adlı bir şiiri ve son olarak "Sürûrî"den *Tarih* adlı bir şiiri koymuştur (185-237).



AMAÇ

Ülkemizde sosyal bilimler alanında akademik çalışmalara yer veren yayıncılık faaliyetleri, nitelik ve nicelik açısından yeterli olmakla birlikte doğrudan bir alanı önceleyen dergilerin henüz hedeflenen düzeyde olmadığı aşikârdır. Bu sebeple **Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi (Journal of Academic Literature)** yayın hayatına başlamıştır.

Dergimizin amacı Türk diline ve edebiyatına dair bilimsel gelişmeleri ilgilileriyle buluşturmak; kültürümüze ait literatürü güncel tutmak; irfan geleneğimizden beslenerek güncel edebî gelişmelere ön ayak olmaktır.

Dergimizin temel amaçlarından biri de Türk dilinin ve edebiyatının sözlü kaynaklarının tarama ve derleme yoluyla kayıt altına alınmasını sağlamak; yazılı kaynaklarının muhtevasını günümüz akademi camiasına eriştirmektir. Bir yandan klasik kültürümüze dair zengin birikimden yararlanmak, diğer yandan güncel gelişmeleri takip ederek dil ve edebiyatımıza katkı sağlamak suretiyle kültür ve edebiyatımıza katkı sağlamak temel amacımızdır.

KAPSAM

Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi (Journal of Academic Literature)

1. **Eski Türk Edebiyatı**
2. **Yeni Türk Edebiyatı**
3. **Halk Edebiyatı**
4. **Türk Dili**
5. **Türk-İslam Edebiyatı**
6. **Çağdaş Türk Lehçeleri**
7. **Dilbilim**
8. **Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi**

alanlarında hazırlanmış nitelikli akademik çalışma, derleme, tenkit ve kitap tanıtımlarına yer vermektedir.

YAYIN İLKELERİ

1. Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi 2015 yılından itibaren, "Uluslararası Hakemli Dergi" olarak yayın hayatına başlamıştır.

2. Dergi, Bahar (Nisan) ve Güz (Ekim) olmak üzere, yılda iki defa yayımlanır. Ayrıca Özel Sayı olarak da yayımlanabilir. Belirli bir konuyu

kapsayan Özel Sayı'nın yayımlanmasına, Yayın Kurulu'nun salt çoğunluğuyla karar verilir.

3. Dergiye gönderilen yazılar, başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır.

4. Yazılar yayınlanmak üzere kabul edildiği takdirde, Hikmet bütün yayın haklarına sahip olur. Yayımlanmış yazının tamamının tekrar yayını hakkı derginin iznine bağlıdır.

5. Yayımlanan yazılardan alıntı yapılması durumunda, kaynak belirtilmesi zorunludur.

6. Dergimizde, "Yeni Türk Edebiyatı, Eski Türk Edebiyatı, Karşılaştırmalı Edebiyat, Türk-İslam Edebiyatı, Çağdaş Türk Lehçeleri, Halk Edebiyatı, Türk Dili, Dilbilim" gibi edebiyata ait alanlarda hazırlanmış akademik çalışmalara, derleme ve kitap tanıtımlarına yer verilmektedir.

7. Daha önce, ulusal ya da uluslararası kongre ya da sempozyumlarda sunulmuş ve özeti yayımlanmış çalışmalar, bu nitelikleri belirtilerek gönderilebilir.

8. Yazılar, yayın kuruluna gelmeden önce kurallara uygun yazılıp yazılmadığı editör(ler) tarafından kontrol edilir; bir eksik ve/veya yanlış belirlendiğinde, düzeltilmesi için bir ön değerlendirme formu ile yazara iade edilir. Yazar tarafından düzeltilerek geri gönderilen ya da kurallara uygun olarak yazıldığı saptanan yazılar için yayın kurulu tarafından yazının içerdiği alanlarla ilgili iki hakem belirlenir. Hakemlerden gelecek rapor doğrultusunda; yazının yayını dosyasına alınmasına, alınmamasına ya da düzeltme istenmesine karar verilir. Durum yazara en kısa sürede bildirilir. Yazardan düzeltme istenmesi durumunda, düzeltmenin en geç 20 gün içinde yapılarak dergiye ulaştırılması gerekmektedir. Düzeltilmiş metin, gerekli görüldüğü hallerde değişiklikleri isteyen hakemlerce tekrar incelenebilir. Yayın dosyasına alınan yazılar Yayın Kurulu'nun belirlediği sıraya göre yayımlanır.

9. Derginin dili Türkçe ve İngilizce'dir. Yayımlanacak her yazının başına 250 sözcükten fazla olmayacak şekilde Türkçe ve yabancı dilde Öz (Abstract) ve Anahtar kelimeler (Keywords) konulmalıdır. Anahtar kelimeler ise 5'er kelime olmalıdır.

ETİK KURALLAR

Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi (Journal of Academic Literature)'nin Araştırma ve Yayın Etiğine İlişkin Kuralları şu şekildedir:

1. Dergimize gönderilen her yazı, teknik yayın kurulunun ön kontrolünden sonra editör kurulunun dışında iki bağımsız hakeme gönderilir. Hakem değerlendirmelerinin olumlu kanaat belirtmeleri üzerine yazı tekrar yayın kurulunda değerlendirilir ve gerekli telif ve etik belgelerin temininden sonra yazı yayımlanmak üzere düzenleme/mizanpaj aşamasına geçirilir. Gerekli düzenlemelerden sonra yazının doi numarası temin edilerek yayın sırasına alınır.
2. Dergimize gönderilen her yazı intihal tespit programında taranarak değerlendirilir. Asgari koşulların altında kalan makaleler değerlendirilmez. İntihal tespiti için iThenticate programı kullanılır. Bu sistem aracılığıyla makalelerin daha önce herhangi bir yerde yayımlanmadığı veya herhangi bir intihal içermediği teyit edilir.
3. Dergimize gönderilen makalelerde kişisel verilen korunmasına özen gösterilmelidir. Bu doğrultuda dergi yönetimi, makalelerdeki görsellere/deneklere ilişkin kişisel verilerin korunmasını sağlamakla yükümlüdür. Makalenin muhtevasında kullanılan kişisel veriler, bireylerin açık rızası olmadığı takdirde yayımlanmaz. Bu çerçevede yazar, editör kurulu, yayın kurulu ve hakemler söz konusu bireysel verileri korumaktan sorumludur.
4. Dergimize gönderilen makalelerin fikir özgürlüğü ve mülkiyet hakları gibi hususlar saygındır. Dergi yönetimi yayımlamaya uygun bulduğu tüm makalelerin fikri mülkiyet hakkını korumakla, olası ihlallerde derginin ve yazarların haklarını savunmakla yükümlüdür. Ayrıca derginin yayın ve editör kurulu makalelerdeki içeriklerin başka yayınların fikri mülkiyet haklarını ihlal etmemesi adına gerekli önlemleri almakla da yükümlüdür.
5. Yayımlanmak üzere gönderilen yazılarda temel insan haklarına ve hayvan haklarına saygı esas olmalıdır. Bu çerçevede makalelerde kullanılacak deneklere ilişkin etik kurul onayı mutlaka alınmalıdır. Bu çerçevede dergi yönetimi yazılarda insan ve hayvan haklarının korunmasını sağlamakla yükümlüdür. Makalelerde kullanılan deneklerle ilgili etik kurul

onayı veya deneysel araştırmalarla ilgili yasal izinlerin olmadığı durumlarda söz konusu makaleyi reddetmekle yükümlüdür.

6. Dergimize gönderilen yazılarda yayın etiğine ilişkin dikkat edilmesi gereken kurallar YÖK Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi, Madde 8'deki "Bilim araştırma ve yayın etiğine aykırı eylemler" başlığında verildiği gibidir. Yazarların aşağıda ayrıntıları verilen hususlardan ciddiyetle sakınmaları gerekir:
 - a) İntihal: Başkalarının fikirlerini, metotlarını, verilerini, uygulamalarını, yazılarını, şekillerini veya eserlerini sahiplerine bilimsel kurallara uygun biçimde atıf yapmadan kısmen veya tamamen kendi eseriymiş gibi sunmak.
 - b) Sahtecilik: Araştırmaya dayanmayan veriler üretmek, sunulan veya yayınlanan eseri gerçek olmayan verilere dayandırarak düzenlemek veya değiştirmek, bunları rapor etmek veya yayımlamak, yapılmamış bir araştırmayı yapılmış gibi göstermek.
 - c) Çarpıtma: Araştırma kayıtları ve elde edilen verileri tahrif etmek, araştırmada kullanılmayan yöntem, cihaz ve materyalleri kullanılmış gibi göstermek, araştırma hipotezine uygun olmayan verileri değerlendirmeye almamak, ilgili teori veya varsayımlara uydurmak için veriler ve/veya sonuçlarla oynamak, destek alınan kişi ve kuruluşların çıkarları doğrultusunda araştırma sonuçlarını tahrif etmek veya şekillendirmek.
 - ç) Tekrar yayım: Bir araştırmanın aynı sonuçlarını içeren birden fazla eseri doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak.
 - d) Dilimleme: Bir araştırmanın sonuçlarını araştırmanın bütünlüğünü bozacak şekilde, uygun olmayan biçimde parçalara ayırarak ve birbirine atıf yapmadan çok sayıda yayın yaparak doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak.
 - e) Haksız yazarlık: Aktif katkısı olmayan kişileri yazarlar arasına dâhil etmek, aktif katkısı olan kişileri yazarlar arasına dâhil etmemek, yazar sıralamasını gerekçesiz ve uygun olmayan bir biçimde değiştirmek, aktif katkısı olanların isimlerini yayım sırasında veya sonraki baskılarda eserden çıkarmak, aktif katkısı olmadığı halde nüfuzunu kullanarak ismini yazarlar arasına dâhil ettirmek.
 - f) Diğer etik ihlali türleri: Destek alınarak yürütülen araştırmaların yayınlarında destek veren kişi, kurum veya kuruluşlar ile onların araştırmadaki katkılarını açık bir biçimde

belirtmemek. İnsan ve hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalarda etik kurallara uymamak, yayınlarında hasta haklarına saygı göstermemek, hakem olarak incelemek üzere görevlendirildiği bir eserde yer alan bilgileri yayınlanmadan önce başkalarıyla paylaşmak, bilimsel araştırma için sağlanan veya ayrılan kaynakları, mekânları, imkânları ve cihazları amaç dışı kullanmak, tamamen dayanaksız, yersiz ve kasıtlı etik ihlali suçlamasında bulunmak.

7. Dergimize gönderilen yazılar için, COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınacaktır.

Yazar:

- Yayımlanan çalışmanın her türlü yayın hakkı Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi'ne aittir. Dergimize gönderilen yazılar için telif hakkı talep edilmez.
- Dergiye gönderilen yazılar, daha önce yayınlanmamış veya bir başka dergiye yayın için gönderilmemiş olmalıdır. Yani yayımlanmak üzere gönderilen çalışmaların özgün olması gerekir. Daha önce, ulusal ya da uluslararası kongre ya da sempozyumlarda sunulmuş ve özeti yayımlanmış çalışmalar, bu nitelikleri belirtilerek gönderilebilir.
- Dergimize gönderilen çalışmalar, bilimsel araştırma ve yayın etiğine aykırı olmamalıdır. YÖK Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesinde belirtilen kurallara titizlikle riayet edilmelidir.
- Hikmet Yayın Kurulu, bir yazının ön kontrol, değerlendirme süreci ve düzenleme süreci devam ederken yazar/lar/dan makalenin etik durumuna ilişkin ek belge isteyebilir.
- Hikmet Yayın Kurulu, değerlendirme süreci başlamış bir yayındaki yazar sorumluluklarının değiştirilmesini (yazar ekleme/çıkarma, sıra değiştirme) kabul etmez.
- Hikmet Yayın kurulu, yayımlanmak üzere gönderilen makale sahiplerinin bu koşullara uymayı kabul ettiklerini var saymaktadır.

Yayıncı-Editör:

- Hikmet Editör Kurulu derginin kalite standartlarını yükseltmeye aracılık edecek argümanları geliştirir.
- Hikmet Editör Kurulu yazar-hakem ilişkilerinin sağlıklı yürümesini sağlar.
- Hikmet Editör Kurulu okuyucu ve yazarların bilgi ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik çaba sarf eder.

- Hikmet Editör Kurulu akademik fikir çeşitliliğini ve bilimsel düşünce özgürlüğünü savunur. Aynı zamanda fikri mülkiyet hakları ile etik standartları gözeterek dergi işleyişini sürdürmeye gayret eder.
- Hikmet'in yayın politikası gereği tüm yayın süreçleri şeffaf bir şekilde sürdürülür. Herhangi bir sebeple düzeltme, değiştirme ve açıklama gerektiren konularda yayın politikası gereği şeffaflığı gözetir.

Hakem

- Hikmet Yayın politikasına göre dergimizde "Kör Hakemlik ve Değerlendirme Süreci" işlemektedir. Bu süreç içerisinde yaşanabilecek olumsuz durumlarda editör kurulu yetkilidir. Hukuki süreçler dışında dergi yönetimi hakem gizliliğini esas tutar.
- Hikmet'e gönderilen her yazı teknik yayın kurulunun ön kontrolünden sonra editör kurulunun dışında iki bağımsız hakeme gönderilir. Hakemlerden birinin olumsuz kanaat belirtmesi durumunda yazı üçüncü bir hakeme ya da son kararı vermesi için editöre yönlendirilir. Her iki hakemin de olumsuz kanaat belirtmesi üzerine yazı reddedilir.
- Her yazı için belirlenen hakemler, o yazının muhtevasına göre belirlenir.
- Dergi yönetimi hakemleri tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dille çalışmayı değerlendirmeleri için teşvik eder.
- Dergimize gönderilen makalelere atanan hakemleri zamanında dönüş yapmaları ve ilgili makaleyi bilimsel ölçütleri göz önünde tutarak değerlendirmeleri esastır.
- Dergimize gönderilen bir makaleye atanmış olan hakemlerin asgari nezakete uygun değerlendirme yapmaları, ilmi olmayan veya hukuki sonuçları olabilecek mesnetsiz değerlendirmelerden sakınmaları gerekir.

YAZIM KURALLARI

1. Hakemlik sürecine alınacak makalenin yazı metninde yazarı çağrıştıracak (**ad, soyad, adres vb.**) **hiçbir bilgi bulunmamalıdır**. Yazarla ilgili bilgi yayın aşamasında editör tarafından talep edilecektir.
2. İlgili editör gerekli gördüğü yazım düzeltmelerini kendisi yapabilir. Yine yabancı bir dilde yazılan özet gerekli görmesi durumunda düzeltebilir.
3. Derginin yayın etiği ile ilgili hususlar "**Etik Kurallar**" başlığı altında ayrıntılı olarak belirtildiği gibi şu hususlara riayet edilmesi gerekmektedir:
 - a. Dergimize gönderilen her yazı, teknik yayın kurulunun ön kontrolünden sonra editör kurulunun dışında iki bağımsız hakeme gönderilir. Hakem değerlendirmelerinin olumlu kanaat belirtmeleri üzerine yazı tekrar yayın kurulunda değerlendirilir ve gerekli telif ve etik belgelerin temininden sonra yazı yayımlanmak üzere düzenleme/mizanpaj aşamasına geçilir. Gerekli düzenlemelerden sonra yazının doi numarası temin edilerek yayın sırasına alınır.
 - b. Dergimize gönderilen her yazı intihal tespit programında taranarak değerlendirilir. Asgari koşulların altında kalan makaleler değerlendirilmez. İntihal tespiti için Turnitin programı kullanılır. Bu sistem aracılığıyla makalelerin daha önce herhangi bir yerde yayımlanmadığı veya herhangi bir intihal içermediği teyit edilir.
4. Bilimsel çalışmalar ve ekleri (fotoğraf, şekil, tablo vs.), Microsoft Office 2010 ve üzeri bir programda Cambria veya Times Yazı Tipi, **11 punto 1 satır aralığı** ile yazılmış olmalı (**Özet ve Abstract 9 punto 1 satır aralığı**). Farklı yazı tipi kullananlar yazı tipini destekleyen fontları da eklemelidir.
5. Yazının pay ayarları: **üst: 4cm, sol: 4cm, sağ: 4cm, alt: 4cm**, paragraf aralığı: önce 6nk; sonra 6nk; satır aralığı: tek olmalıdır.
6. Çalışmalar, derginin <http://dergipark.gov.tr/journal/375/submit/start> adresinden elektronik olarak gönderilmelidir.
7. Çalışmanın başına, 250 sözcükten fazla olmayacak şekilde Türkçe ve yabancı dilde Öz (Abstract) ve Anahtar kelimeler (Keywords) konulmalıdır.
8. Çalışmalardaki sıralama şu şekilde düzenlenmelidir:

TÜRKÇE BAŞLIK
Öz
Anahtar Kelimeler
İNGİLİZCE BAŞLIK
Abstract
Keywords
Giriş
Bölümler
Sonuç
Kaynakça
9. Makalelerdeki dipnotlar, bilimsel yazılardaki kaynakça yazım kurallarına uygun olarak hazırlanıp metin içerisinde verilmelidir. (bk. Kaynakça yazımı).
10. Dergide yayınlanan yazılarda ileri sürülen görüşler yazarlarını bağlar. Yazıların bütün hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.
11. Yayımlanan yazılara telif ücreti ödenmez.
12. Gönderilecek bilimsel çalışmaların 20 sayfa aşmaması önerilir. Bir sayıda aynı yazara ait birden çok makale yayımlanamaz.
13. Çalışmaların Nisan sayısı için en geç Mart başına kadar, Ekim sayısı için en geç Eylül başına kadar elektronik ortamda dergiye ulaşması gerekmektedir.



KAYNAKÇA YAZIMI

NOT: Arapça, Farsça, Türkçe eser adları, yer adları, özel isimler vb. kavramların yazımı; Dinî, edebî, kültürel kavram ve kısaltmalarının yazımı; Hicrî, Milâdî, Rûmî tarihlerin yazılışı; Latin ve Arap rakamlarının rakamların yazımı;

Çevriyazı usulleri;
Dil ve imlâ ilgili hususlar;
Dizin, veritabanı, atıf ve alıntılar ile ilgili hususlar konusunda **İSNAD ATIF SİSTEMİ 2. EDİSYON'**da belirtilen teamüllere riayet edilecektir.
Daha ayrıntılı bilgi için <https://www.isnadsistemi.org/section/isnad> adresini ziyaret edebilirsiniz.