YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

HİKMET

AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ

𐰚𐰃𐰚𐰢𐰀𐱅 - Ђикмет - حكمت

JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE

ISSN: 2458 - 8636

HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

EDİTÖR

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

ALAN EDİTÖRLERİ

ESKİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK
(Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman/Türkiye)
Doç. Dr. Seyit YAVUZ
(Erzurum Teknik Üniversitesi, Erzurum/Türkiye)
Dr. Uğur YİĞİZ
(Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)

TÜRK HALK EDEBİYATI

Doç. Dr. Erol AKSOY
(Erciyes Üniversitesi, Kayseri/Türkiye)
Dr. Serap TANYILDIZ
(Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)

YENİ TÜRK DİLİ / ÇAĞDAŞ TÜRK LEHÇELERİ

Dr. Samet CANTÜRK
(Giresun Üniversitesi, Giresun/Türkiye)

TÜRK-İSLÂM EDEBİYATI

Doç. Dr. Abdülkadir DAĞLAR
(Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu/Türkiye)
Dr. Saddam ÇOKUR
(MEB, Diyarbakır/Türkiye)

YENİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. Kemal TİMUR
(Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş/Türkiye)
Doç. Dr. Gökhan REYHANOĞULLARI
(Ankara/Türkiye)
Dr. Caner SOLAK
(Erzurum Teknik Üniversitesi, Erzurum/Türkiye)

ESKİ TÜRK DİLİ

Dr. Irmak KAÇAR
(Kırklareli Üniversitesi, Kırklareli/Türkiye)
Mahsun ATSIZ
(Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin/Türkiye)

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT / DİLBİLİM

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

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Atabey KILIÇ
(Erciyes Üniversitesi, Kayseri/Türkiye)
Prof. Dr. Sadık YAZAR
(İstanbul Medeniyet Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Doç. Dr. Erhan ÇAPRAZ
(Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu/Türkiye)
Doç. Dr. Selim SOMUNCU
(Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş/Türkiye)
Prof. Dr. Erdoğan BOZ
(Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)
Prof. Dr. Mücahit KAÇAR
(İstanbul Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Gökhan TUNÇ
(Anadolu Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)
Dr. Mehdi REZAI
(Allameh Tabataba'i University, Tahran/Iran)

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Fatma S. KUTLAR OĞUZ
(Hacettepe Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Prof. Dr. İhsan SAFİ
(Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Rize/Türkiye)
Prof. Dr. Şamil YEŞİLYURT
(Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir/Türkiye)
Doç. Dr. Emrah BİLGİN
(Ardahan Üniversitesi, Ardahan/Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet BÜKÜM
(İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir/Türkiye)
Prof. Dr. Berat AÇIL
(Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Ferhat KORKMAZ
(Batman Üniversitesi, Batman/Türkiye)
Prof. Dr. Recep TEK
(Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir/Türkiye)
Doç. Dr. Bünyamin AYÇİÇEĞİ
(İstanbul Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Dr. Gulnaz HAIDER
(Jamia Nagar Islamia Üniversitesi, Hindistan/Türkiye)

𐰴𐰃𐰚𐰢𐰀𐱅 - Һикмет - حکمت
JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE
ISSN: 2458 - 8636

HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

BU SAYININ HAKEMLERİ

Prof. Dr. Ahmet Güngör (Giresun Üniversitesi, Giresun/Türkiye)
Prof. Dr. Ali Yıldırım (Fırat Üniversitesi, Elazığ/Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Korkut Çeçen (İnönü Üniversitesi, Malatya/Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Sait Çalka (Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Rize/Türkiye)
Prof. Dr. Mehtap Erdoğan Taş (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas/Türkiye)
Prof. Dr. Melek Dikmen (Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta/Türkiye)
Prof. Dr. Oğuz Öcal (Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale/Türkiye)
Prof. Dr. Ramazan Ekinci (Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Manisa/Türkiye)
Prof. Dr. Salim Küçük (Ordu Üniversitesi, Ordu/Türkiye)
Prof. Dr. Serdar Bulut (Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi, Antalya/Türkiye)
Prof. Dr. Şerife Çağın (Ege Üniversitesi, İzmir/Türkiye)
Doç. Dr. Abdulhakim Tuğluk (Iğdır Üniversitesi, Iğdır/Türkiye)
Doç. Dr. Ali Osman Abdurrezzak (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir/Türkiye)
Doç. Dr. Bilgin Güngör (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale/Türkiye)
Doç. Dr. Emrullah Yakut (Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin/Türkiye)
Doç. Dr. Ferhat Çetinkaya (Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman/Türkiye)
Doç. Dr. Hamza Koç (Giresun Üniversitesi, Giresun/Türkiye)
Doç. Dr. Hüseyin Yıldız (Ordu Üniversitesi, Ordu/Türkiye)
Doç. Dr. Kamile Çetin (Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta/Türkiye)
Doç. Dr. Kenan Özçelik (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Doç. Dr. Nusret Yılmaz (Iğdır Üniversitesi, Iğdır/Türkiye)
Doç. Dr. Oğuz Doğan (Iğdır Üniversitesi, Iğdır/Türkiye)
Doç. Dr. Özkan Uz (Munzur Üniversitesi, Tunceli/Türkiye)
Doç. Dr. Servet Tiken (Atatürk Üniversitesi, Erzurum/Türkiye)
Doç. Dr. Sevim Şermet (Sinop Üniversitesi, Sinop/Türkiye)
Doç. Dr. Türker Bulduk (Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman/Türkiye)
Doç. Dr. Uğur Başaran (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas/Türkiye)
Doç. Dr. Ulaş Bingöl (Siirt Üniversitesi, Siirt/Türkiye)
Doç. Dr. Yaşar Şimşek (Giresun Üniversitesi, Giresun/Türkiye)
Dr. Abdullah Muaz Güven (Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Karaman/Türkiye)
Dr. Ahmet Kara (Batman Üniversitesi, Batman/Türkiye)
Dr. Ahmet Selman Yiğit (Gümüşhane Üniversitesi, Gümüşhane/Türkiye)
Dr. Aslı Zengin (İstanbul Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Dr. Bilal Güzel (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Dr. Buket Baran (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)
Dr. Demet Koçyiğit (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Dr. Dilek Ünlü (Yozgat, Türkiye)
Dr. Dursun Özyürek (Jandarma ve Sahil Güvenlik Akademisi, Ankara/Türkiye)
Dr. Emin Erdem Özbek (Balıkesir Üniversitesi, Balıkesir/Türkiye)
Dr. Emrah Gökçe (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Dr. Emrah Gündüz (Bingöl Üniversitesi, Bingöl/Türkiye)
Dr. Fazile Eren Kaya (Hacettepe Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Dr. Hakan Soydaş (Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon/Türkiye)
Dr. Madina Moldasheva (Hoca Ahmet Yesevi Üniversitesi, Türkistan/Kazakistan)
Dr. Merve Menteşe (Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Zonguldak/Türkiye)
Dr. Mustafa Yunus Gümüş (Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Malatya/Türkiye)
Dr. Muzaffer Karataş (Adıyaman, Türkiye)
Dr. Osman Albayrak (Giresun Üniversitesi, Giresun/Türkiye)
Dr. Ömer Kırmızı (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir/Türkiye)
Dr. Ömer Said Güler (İstanbul Medeniyet Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Dr. Şevket Enes Samancıoğlu (Karabük Üniversitesi, Karabük/Türkiye)
Dr. Şeyma Nur Zararsız (Kahramanmaraş İstiklal Üniversitesi, Kahramanmaraş/Türkiye)
Dr. Tümer Karaayak (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Bilecik/Türkiye)
Dr. Veli Kılıçarslan (Atatürk Üniversitesi, Erzurum/Türkiye)

𐰚𐰃𐰚𐰢𐰀𐱅 - ɧикмет - حكمت
JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE
ISSN: 2458 - 8636

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
Yıl 11, SAYI 22, BAHAR 2025

TEKNİK SORUMLULAR

Dr. Dilek ÜNLÜ
(Editör Yardımcısı)

Nurulhilal ERTEKİN
(Editör Yardımcısı)

Rumeysa GÜVEN
(Makale Kabul ve Ön Kontrol Sorumlusu)

Özlem COŞKUN
(Makale Kabul ve Son Kontrol Sorumlusu)

Gülseda Sezgi DAĞDELEN
(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.

Һикмет - حكمت
Journal of Academic Literature
ISSN: 2458 - 8636

INDEX BİLGİSİ

TRDİZİN https://app.trdizin.gov.tr/dergi/TVRnd05UVT0/hikmet-akademik-edebiyat-dergisi-online-	Modern Language Association MLA https://www.mla.org/
AcademicKeys UNLOCKING ACADEMIC CAREERS *http://socialsciences.academickeys.com/jour_main.php*	Academic Resource Index ResearchBib *https://www.researchbib.com/?action=viewJournalDetails&issn=24588636&amp;uid=rc802b*
SOBIAD *http://atif.sobiad.com/TarananDergiler*	İSAM TÜRKİYE DİYANET VAKFI İSLÂM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ مركز البحوث الإسلامية CENTRE FOR ISLAMIC STUDIES *http://ktp.isam.org.tr/*
arastirmax Bilimsel Yayın İndeksi Scientific Publication Index www.arastirmax.com https://arastirmax.com/tr	Journal TOCs The latest Journals Tables of Contents http://www.journaltocs.ac.uk

asos akademia sosyal bilimler indeksi https://asosindex.com.tr	idealonline http://www.idealonline.com.tr/IdealOnline/
DAVET Dini Araştırmalar Veri Tabanı İlahiyat Atıf Dizini https://davet.org.tr/#/loginpage	Scilit https://www.scilit.net/journal/64667
paperity open science aggregated https://paperity.org/journal/36357/hikmet-akademik-edebiyat-dergisi-online	ScienceGate https://www.sciencegate.app/source/310509
publons https://publons.com/journal/215914/hikmet-akademik-edebiyat-dergisi-journal-of-academ/	ACARINDEX academic researches index https://www.acarindex.com/journals/hikmet-akademik-edebiyat-dergisi-265

HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

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 on birinci yılına ulaşmış oldu. Türk Dili ve Edebiyatı sahasının muhtelif meselelerini değerlendiren çalışmalarla renklenmiş 22. sayımızla huzurlarınızdayız. Bu sayıda edebiyatın farklı sahalarından 22 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) Bahar 2025 Sayısı'nın saha araştırmalarına hayırlar getirmesini temenni ediyoruz.

Saygılarımızla.

Prof. Dr. Ahmet TANYILDIZ
Editör

HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALESİ/RESEARCH ARTICLE

Prof. Dr. Sabahattin KÜÇÜK
"Cennet" Kavramı Bağlamında Yunus Emre'nin Evrensel Benlik Anlayışı 1-11
Yunus Emre's Understanding Universal Ego Within the Context of the Term "Heaven"

Okt. Hasan Fahri DURAL - Prof. Dr. Hasan Ali ESİR
Urfî-i Şirâzî'nin Şiirlerine Yapılan Şerhler ve Sahhâf Ahmed Rüşdî Efendi'nin Şerh-i Divân-ı Urfî-i Şirâzî Adlı Eserinde Şerh Usulü 12-31
Commentary on the Poems of Urfi-i Şirazi and the Commentary Method in the Work Named Şerh-i Dıvan-ı Urfi-i Şirazi By the Sahhaf Ahmed Rüşdi Efendi

Doç. Dr. Bünyamin AYÇİÇEĞİ
Allah'ın Kılıcı ile Fazilet Güneşi Arasında: Ka'b B. Züheyr'in ve Bûsûrî'nin *Bürde*'si Hakkında Bir Mukayese 32-54
Between the Sword of Allah and the Sun of Virtue: A Comparative Study of Ka'b b. Zuhayr's and Bûsûrî's Burda

Dr. Rale Zehra CENGİZ – Doç. Dr. Mehmet BÜKÜM
Halvetî Şeyhi Mehmed Nazmî'nin Bilinmeyen Bir Eseri: Dîvân-ı İlâhiyyât 55-81
An Unknown Work By Khalwati Sheikh Muhammed Nazmî: Dîvân-ı İlâhiyyât

Doç. Dr. Erdem Can ÖZTÜRK
Biyografik Eserlerin Edebiyat Tarihi ve Metin Neşri Çalışmalarına Katkıları: Vekâyi'u'l-Fuzalâ Örneği 82-98
Contribution of Biographical Works to Literature History and Text Publishing Studies: He Example of Vekayi'u'l- Fuzala

Dr. Öğr. Üyesi Murat AYAR
Mehmed Elif Efendi'nin Şiirlerindeki Tarih Manzumeleri Üzerine Bazı Tetkik ve Tespitler 99-116
Some Investigations and Observations on Historical Poems in Mehmed Elif Efendi's Poems

Dr. Öğr. Üyesi Ömer ASLAN
Arpaemînizâde Sâmî'nin Ta'kîd Örneği Beyti ve Azîz'in Şerhi 117-149
Arpaemînizâde Sâmî's Ta'kîd Example Couplet and Azîz's Commentary

Dr. Metin YILDIRIM
Biyografik Kaynaklarda Geçmeyen Râbıt Adlı Bir Şair ve Gazelleri 150-172
A Poet Named Râbıt and His Ghazals Not Mentoined in Biographical Sources

Dr. Öğr. Üyesi Merve BÜYÜKADA
Bir Kur'an Falı Örneği: Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân-ı 'Azîm Budur 173-191
An Example of Quranic Falname: Hâzâ Kur'ân-ı 'Azîm Budur

Dr. Öğr. Üyesi Tuğba ÖZEN
İslâmî Edebiyat Dergisinde Bir Edebiyat Soruşturması: İslâmî Edebiyat Mümkün Müdür? 192-219
A Literary Investigation in the Journal of Islamic Literature: Is Islamic Literature Possible?

Sümeyye BİLEN
Klasik Türk Şiirinde El ve Kan İlişkisi: Şiddet ve Aşkın Yansıması 220-229
The Relationship Between Hand and Blood in Classical Turkish Poetry: Reflection of Violence and Love

Mahir CERAN
Hayâlî'nin 'İdüm Sana' Redifli Gazelinin Şerhi ve Yapısalcı Açıdan İncelenmesi 230-244
The Commentary of Hayali's Ghazal With the Rhyme of "İdüm Sana" and ts Examination in Terms of Constructivism

Doç. Dr. Sibel BAYRAM
Son Ada Romanına Ekolojik Bir Yaklaşım 245-257
An Ecoligical Approach to the Last Island Novel

Bahtı Gül KARTAL - Doç. Dr. İlknur Tatar KIRILMIŞ
Spiritüalist Unsurların Korku Teması ile Birleşme Noktası: Canvermezler Tekkesi Romanının Bu Çerçevede İncelenmesi 258-285
The Combination of Spritualist Elements With Horror Theme: Analysis on the Novel Canvermezler Tekkesi

Doç. Dr. Tamer YILDIRIM
Yaban'ın Halka Yabancılığı:Bir İdeoloji Eleştirisi 286-296
Yaban's Unfamiliarity With the Public: A Critique of Ideology

Dr. Öğr. Üyesi Sabri BALTA
Mûsikî ve Hayat Bağlamında Mehmet Âkif ve Neyzen Tevfik'in Dünyâsı 297-312
The World of Mehmet Akif and Neyzen Tevfik in the Context of Musicand Life

Dr. Fatih ORDU
Pinneberg: Bir Prototip Olarak Hans Fallada'nın Küçük Adamı 313-329
Pinneberg: Hans Fallada's Little Man as a Prototype

Doç. Dr. Abdulkadir ÖZTÜRK
Töre Bitigi'ne Göre Gregoryan Kıpçaklarda Hanedanlık Sistemi 330-340
Terms of Dynasty System in the Gregorian Kypchaks According to Tore Bitig

Doç. Dr. Burak TELLİ
Adıyaman Ağzında Olumsuzluk Kavramı 341-371
The Negativity Concept in Adıyaman Dialect

Öğr. Gör. Gültekin ERDAL – Prof. Dr. Kelime ERDAL
Amasya'nın Geleneksel Halk Oyunu: Taşova Simsimi 372-386
Traditional Folk Game of Amasya: Taşova Simsim

Doç. Dr. Erhan ÇAPRAZ
Yeni Tespit Edilen Bir Şiiri Işığında Karac'oğlan'da Hz. Peygamber (s.a.s) Sevgisi 387-400
In the Light of a Newly Identified Poem in Karac'oğlan Hz. Love of Muhammed

Dr. Öğr. Üyesi Milad SALMANİ
Âşık Dollu Mustafa'nın Hayatı, Edebi Kişiliği ve Cesednâmeleri 401-427
Life, Literary Identity and Jasadnamas of Ashik Mustafa

KİTÂBİYÂT/BOOK REVIEW

Dr. Öğr. Gör. Hafize ŞAHİN
De ki mi Yaygın Yazım Yanlışlarından Kaçınma Kılavuzu (Rüstem Kurtoğlu) 428-432
De ki mi a Guide to Avoid Common Spelling Mistakes (Rüstem Kurtoğlu)

YAYIN İLKELERİ/ETİK KURALLAR/YAZIM KURALLARI 433-436
PUBLISHING PRINCIPLES/ETHICAL RULES/SPELLING RULES

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

‘CENNET’ KAVRAMI BAĞLAMINDA YUNUS EMRE’NİN EVRENSEL BENLİK ANLAYIŞI

Yunus Emre’s Understanding of Universal Ego Within the Context of the Term “Heaven”

Prof. Dr. Sabahattin KÜÇÜK
sabahattinkucuk1@gmail.com
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 07.03.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 26.03.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Küçük, Sabahattin. “‘Cennet’ Kavramı Bağlamında Yunus Emre’nin Evrensel Benlik Anlayışı”. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 1-11.

10.28981/hikmet.1653429

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Lisans:
CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)’un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ÖZ

Tanrısal rahmet ve lütfun meydana çıktığı alan olan cennet ile kahır ve gazabın tezahür ettiği mekân şeklinde tanımlanabilen cehennem, mahiyetleri bakımından sembolik söylemlerdir. Ancak Kur’an’ın cennet özelinde söz ettiği haz ve zevkler, en yüce mutluluğu sıradan insanın kolayca kavrayabilmesi için nesnel dünyadan derlenen objelerle açıklar.

Kur’an’dan edinilen bilgiler ışığında hem dünya hem ahiret hayatında yaşanacak olan iki grup cennetten söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki yatay boyutlu olan nefis cenneti, diğeri ise dikey boyutlu kalp cennetidir. Yunus Emre’nin nefis cenneti yerine kalp cennetini tercih etmesinden duyular cennetini istemediği biçiminde bir anlam çıkarmak son derece yanlıştır. O’nun arzuladığı, özlediği cennet, kişisel benliğin gerçek / evrensel benlikle buluştuğu; ruhun Allah’ın rızasına mazhar olma (rıdvan) düzeyine eriştiği kalp, yani ‘birlik’ cennetidir.

Anahtar Kelimeler: *Cennet, Nefis Cenneti, Kalp Cenneti, Kişisel Benlik, Evrensel Benlik.*

ABSTRACT

Heaven, which is the area where Divine mercy and grace occur, and Hell, which can be defined as the place where grief and wrath manifest, are symbolic discourses in terms of their nature. However, the Quran explains joys and pleasures that it specifically attributes to heaven with objects compiled from the objective world so that ordinary people can easily understand the ultimate happiness. In light of the information obtained from the Quran, it is possible to talk about two types of heavens that can be experienced both in this world and in the afterlife. The first of these, the heaven of the soul, is horizontal. The other, the heaven of the heart, is vertical. It is very wrong to conclude that Yunus Emre does not want the paradise of senses because he prefers the heaven of the heart over the heaven of the soul. The paradise Yunus Emre desires and longs for is the heaven of the heart, the heaven of union, where the personal ego and the true/universal ego meet and the soul obtains the consent of God (Ridvan).

Keywords*: Heaven, Heaven of the Soul, Heaven of the Heart, Personal Ego, Universal Ego.*

Dinsel muhtevaları göz önüne alındığında, mükâfat ve cezaları içeren cennet ve cehennem anlatımlarının bütünüyle benzeşime (analoji) dayandığı görülecektir. Ruhun alacağı zevk veya çekeceği ızdırap, çoğunlukla duyular dünyasından ödünç alınan nesnel örneklerle betimlenir. Gerçekte ise, cennet veya cehennem tasvirleri tamamen sembolik nitelikler ihtiva eder. Kur'an'da cennet özelinde dile getirilen haz ve zevk duyumları en yüksek mutluluğu sıradan insanlara aktarmak amacını güder (Tokat, 2004, 232). Cehennem tanrısal kahır ve gazaptan, cennet ise rahmet ve cömertlikten doğar. Tasavvuf öğretisinde cennet, amellerin değil, ezeli saadetin mirası sayılmıştır; zira amel bir işarettir, ancak bazen gerçekleşir bazen de gerçekleşmez. Takva (ilahi yardım ve koruma) ise, sonsuz mutluluğa işaret eder. Dolayısıyla söz konusu tanrısal lütuf (cennet) amellerin karşılığı olamaz; Allah, rahmet ve keremi gereğince isteyeni cennet ehli yapabilir (Ateş, 1969, 174). İbn Arabî'ye göre tanrısal isimlerin pek çoğu, ameller cennetinin konaklama yerlerinden başka bir şey değildir. Lakin Me'vâ, Adn, Vesîk, Firdevs, Huld, Na'îm, Selâm ve Makâme, özünde tek gerçekliğe işaret eden cennet tabakalarıdır (Suad El-Hakim, 2005, 134-137).

İlk bakışta cennet, o günkü Arap halkı üzerinden sıradan insanların ihtiyaç duydukları şeylere ek olarak istek ve beklentilerinin karşılığı şeklinde anlaşılabilir. Fakat, gerçek ve eksiksiz biçimde ne anlama geldiğini Allah'ın dışında hiçbir kimse bilemez. O yüzden anılan mekâna dair tasvirler, özellikle insanların yakından bildikleri ve tecrübe ettikleri örneklerden seçilmiştir. Bu nedenle, Kur'an'da gerek cennet gerek cehennem ile ilgili tanıtımlar öz hâlinde ve sınırlıdır. Bununla beraber cennet ve cehennem kavramları, söz konusu anlatımların çok üstünde ve sınırsız özelliklere sahiptir (Kur'an-ı Kerim, Ra'd/35; Muhammed/15; İnsan/12).

Basit tanımıyla 'gizli, örtük' veya 'saklı bahçe' olarak tanımlanan cennet, zeminindeki yeşilliğin yoğunluğu sebebiyle toprağın; içindeki ağaçların sıklığı ve yüksekliğinden de göğün görünmediği yemyeşil bir yer demektir. Sözlüklerde "örtülü, saklı" gibi sıfatlarla nitelenen bu alan, 'her an yenilenen gizli nimetlere' işaret ettiği gibi, latiflik ve ruhanilik özelliğiyle de ateşin (cehennem) tam karşıtı olarak lütuf, Hakk'a yakınlık ve keremden doğmuş iyilik ve birlik diyarını simgeler. Diğer deyişle güzellik, ünsiyet ve tasavvufi anlamda Tanrı'nın cemali isim-sıfatlarının tecelli ve tezahür ettiği sonsuz mutluluk mekânıdır.

Cennet ve cehennemi yalnızca öteki dünyaya özgülemek veya bunun tam tersi olarak sadece nesnel dünyaya aitmiş gibi düşünmek, söz konusu kavramlar hakkında yeterince bilgi sahibi olmamak anlamına geleceği gibi birlik ilkesine de aykırı düşecektir. Çünkü zikredilen kavramların hem maddi hem manevi olarak yaşanabilir özellikler taşımaları yanında, öteki dünya ile bu dünya arasında bölünmez birlik ve bütünlük oluşturdukları da bir gerçektir. Tüm nitelikleri dikkate alındığında görülecektir ki cennet ve cehennem, aynı zamanda iç içedir ve insan algısına göre değişiklik de gösterebilir. Örneğin bir cahilin cenneti, bir bilgenin cehennemi olabilir. Birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmaları söz konusu olmayan bu olgular, Tanrı'nın cemal ve celal isim-sıfatlarının birlikte tecelli ve tezahür ettikleri alanlara işaret eder. Zira, cemal (cennet) celalden (cehennem) ortaya çıkar.

‘Örtme’ özeliğine sahip her şey, aslında cenneti hatırlatır. Tasavvufi anlayışa göre insan, belirli bir tanrısal ismin tecelli alanı olmasından ötürü hakikati örter; dolayısıyla bu üstün varlık, mevcudiyetinde ortaya çıkan isim-sıfatlar açısından Tanrı’nın cenneti sayılır. Söz konusu önerme, evrendeki tüm şeyler için de geçerlidir. Eğer cennet insanın kendi ise, bu durumda, “…ve cennetime gir!” (Fecr/30) ayetinde belirtildiği üzere, cennet ve onun nimetlerine sahip olmanın ezoterik anlamı, nefsin derinliklerindeki biricik gerçeği (birlik cenneti) idrak suretiyle sonsuz mutluluğa ulaşmak şeklinde yorumlanabilir. Farklı anlatımla bu önerme, insanın keşfetmesi gereken “kendilik bilinci”, yani kendi hakikatidir.

Cennet, duyular (maddi) ve kalp (manevi) olmak üzere iki kısma ayrılır. Allah, duyular cennetinin ruhu sayılan kalp cennetini yetkinlik, haz ve mutluluk gibi hak kaynaklı ‘neşe’ özelliklerinden var etmiştir. Böylelikle görüngüler cenneti ‘beden’, sadece akılla kavranabilen kalp cenneti de ‘ruh’ olarak kabul edilir.

Tasavvuf ehli, duyular cennetini değil, yalnızca Tanrı’yı arzu eder. Çünkü, fenomenler cenneti, onların nazarında özü ve içeriği itibarıyla tanrısal olduğu biçimde değil, ‘yaratıldığı’ ve dolayısıyla Tanrı’dan başkalaştığı, hatta ayrıştığı hâliyle cennettir; ancak kalp cenneti için bu söylem asla kabul göremez. Birinci cennet tipi, fenomenlerle beslenen insan nefsini, ikincisi ise içyüzü itibarıyla aslına dönerek kurtuluşa ermeyi isteyen saf aklı gösterir. Psikanalizci bakışla ifade edilecek olursa, nefis cenneti, nesnel ve öznel olarak göreli varlıklardan oluşan “anima”ya (ruh ile fiziksel beden arasındaki aracı beden) işaret eder. Nefis, mutlak gerçeğin göreceli hâle gelerek düşey doğrultuda ayrışma ve başkalaşmayı -ki bu durum, Âdem’in asli düşüşü nedeniyle temsilî olarak cennetten çıkarılma[1] olayına tekabül eder-yansıtırken, öte yandan nefsin karmaşasından kurtulmuş saf akıl ise, görüngülerin özüne nüfuz ederek salt gerçeğe, birliğe doğru yükselişi temsil eder. Sonuçta ilk cennet tipi, insanın kişisel benliğine, ikincisi ise evrensel / gerçek benliğine gönderme yapar. Bu cümleden Yunus Emre’nin şiirlerine konu olan cennet; izafiliğin, başkalaşma ve ayrışmanın olmadığı birlik cennetidir. Bu değerlendirmelerden elde edilen sonuca göre, salt gerçeği arayan kişi, hakiki benliğe ancak saf akılla ulaşabilir.

Yukarıdaki açıklamalar ışığında, insanda bulunan iki temel özellik, söz konusu iki cenneti karşılar: Bunlar, fenomenal (ampirik) ve aşkın (müteali) benliklerdir. Açıkçası ilk cennet, ‘şarta bağlı’ ve ‘pasif’ karakterli ‘nefis’; ikincisi ise, sürekli yükselen doğasıyla gerçeği ve düşünceyi somut değerlerle birbirine bağlama özelliğine sahip ‘aktif’ nitelikli ‘kalp’ yani ‘saf akıl’ olarak bilinir. Duyusal cennet, kaybolma; kalp cenneti ise kurtuluşa erme ve özgürleşme gibi niteliklere sahiptir. Yunus Emre’nin belirttiği gibi, sevgi ile sezgisel bilgiyi birleştirmiş olgun ruh, görüngüler cennetini aşarak aşkın (tenzih) ve aynı zamanda içkin (teşbih) olan Tanrı’ya ulaşmayı arzular:

Cennet cennet dedikleri bir ev ile birkaç hûrî

İsteyene vergil anı bana seni gerek seni

(Tatcı, 2005, 320-321)

Kur’an’da “…ve Rabbinin makamından korkan kimseler için iki cennet vardır.” (Rahman/46) ibaresinin dışında, yine aynı surede iki cennet bahçesinden daha söz edilmektedir (Rahman/62). Her iki cennet grubu, 'dikey (manevi) ve yatay (duyusal) boyutlu cennet bahçeleri' şeklinde izafi bir ayrıma tabi tutulabilir:

Dikey boyutlu cennet bahçeleri hem dünyevi hem uhrevi olarak birlik ve bütünlük durumunu temsil eder ve Tanrı'nın esma-sıfatlarının toplu bir biçimde tecellisinden -ki buna Zat cenneti de denebilir- başka bir şey değildir. Aşağı düzeydeki, yani yatay boyutlu iki cennet bahçeleri de dünyevi ve uhrevi boyutlarda olmalarına karşın birlik kavramını temsil etmeyen 'rüyet' (göz veya kalp yoluyla kavrama) cennetleridir. Bununla birlikte rüyet, fenomenal ve beşerî mutlulukla ilişkisi yönünden birlik cennetlerinde olduğu gibi, dikey duruma gelebilme imkân ve kabiliyetine de sahiptir. Bu hususu, 'dairesel' bahçe ile onun tam ortasında yer alan nokta konumundaki 'merkezî bahçe' şeklinde tasavvur etmek mümkündür. Dikey ve yatay boyutlu iki cennet arasındaki fark, ancak sevilenin (Mutlak Varlık) rüyeti (tanrısal isim-sıfatları bir bütün hâlinde temaşa ve idrak) ile birliği arasındaki ince bir ayrım düzeyinde anlaşılabilir.

İnsan nefsi; duyusal, psişik ve tinsel yapı hiyerarşisini izleyerek tanrısal isim-sıfat tecellilerinin insan kalbinde (zihin) oluşturduğu evrensel benlik (kendilik) imge ve temalarıyla (tanrısal ruh) yeniden birleşip bütünleşirse, mutlak gerçekliği tecrübe imkânı kazanmış olur. Bu bağlamda, aşağıdaki beyitte geçen "dost yüzünü görmek" ifadesi, söz konusu deneyime işaret eder; yalnız, bu önermeden Tanrı'yı perdesiz görmek şeklinde bir anlam bulmaya çalışmak, dinsel açıdan tehlikeli olduğu kadar, mantık yönünden de yanlıştır. Burada 'görmek' eylemine konu olan, daha doğru söyleyişle idrak edilen, sezilen şey, kişinin kendi gerçekliğidir; yani söz konusu tanrısal tecellilerin kişisel bilinç dışında (kalp, zihin) oluşturduğu imge ve temel motiflerdir:

Ben bende buldum çün hakı şekk ü gümân nemdir benim

Ol dost yüzün görmez isem bu gözlerim nemdir benim

(Tatcı, 2005, 188)

Birinci mısradaki "hak" sözü, dolaylı olarak Allah'a gönderme yapmakla birlikte daha çok 'gerçeği, gerçek olanı' veya kişinin 'kendi gerçekliğini' görmesi, kavraması şeklinde anlaşılması gerekir. Şairin bu ifadesi, Hallac'ın meşhur "Ene'l-Hak" sözünün farklı bir yorumu sayılabilir. Hakikate ulaşmak için insanın özetle şu aşamalardan geçmesi zorunludur: Kişi; *zararlı davranış ve çirkinlikleri özendiren* (emmare) nefis (duyusal yapı); iyiliği kötülükten ayırt ederek yaptığı yanlışlardan pişman olup vicdan azabı duyan *kınanmış* (levvame) nefis (psişik yapı) ve gerçek insanlık düzeyini simgeleyen *arı duru* (mutmainne) nefis (tinsel yapı) deneyimleriyle manevi kurtuluş ve özgürlüğe ulaşabilir. Son tahlilde, değeri en üst seviyeye varmış nefis, daha bu dünyada dikey boyutlu ruhani cenneti (yeryüzü cenneti) idrak eder[2] (Bahtiyar, 2006, 28).

Biyolojik (gelişmemiş) akıl ile içgüdüsel dürtülerin, ham düşüncelerin hâkim olduğu yatay boyutlu duyusal cennetin içeriği olan unsurlar doğrudan insan nefsine hitap ettiği gibi, pasif ruh hâlini de yansıtır. Gelişimini tamamlamamış akıl, aydınlanmamış ruh ve eğitilmemiş nefis sahibi bir kişi, duyular cennetinde yanlışa sürüklenmekten kurtulamaz. Âdem'in, yeryüzü cennetinden çıkarılmasına sebep olan 'aslî düşüş' -ki bu olay tamamen temsilîdir- bunun en köklü örneğidir. Yunus, aşağıdaki mısralarında söz konusu olguyu gayet veciz biçimde açıklamıştır. Beyitteki "Âdem olmak", "nefsin boynunu burmak" ifadeleri, gerçek insan vasfı kazanma, yani kişisel benlikten evrensel benlik düzeyine ulaşarak gerçeği elde etme ve nihayet birlik cennetine girebilme yolunda yapılması gerekenleri özetler:

Âdem olup turmadın nefsim boynun burmadın

Yanıldım buğday yedim uçmakdan sürlüp geldim

(Tatcı, 2005, 203)

Kalp cenneti ise, Tanrı'nın kendilerinden razı olduğu mümin kullarına sonsuz nimetlerin ihsan edildiği mekândır. Burası, bilgi ve sistemli düşünme yoluyla gelişmiş akıl ve uyanık ruh sahibi kimselerin sınırsız, sonsuz manevi haz ve zevki tadacakları dikey boyutlu cennettir ki sürekli aktif olan ruh hâlini ifade eder. Bu husus, Kur'an'ın şu ayetinde belirtilmiştir: "Ey mutmainne (huzura kavuşmuş) nefis, sen O'ndan hoşnut, O da senden hoşnut olarak Rabbine dön, (seçkin) kullarım arasına katıl ve cennetime gir!" (Fecr/28-30).

Esasen cennet, varlığın (kişisel benlik) birincil benliğe katılarak onunla özdeşleşme hâlini yansıtır. Orada zaman mekâna dönüşür; art arda gelen dünyevi (doğrusal, diyakronik) zaman aslına dönerek ortadan kalktığı için zikredilen mekânda 'ölüm' meydana gelmez (Guénon, 2004, 207-208). Dikey boyutlu kalp cennetine ulaşmak, insanın kişisel bilinç dışında bir imge hâlinde taşıdığı bireysel gerçekliğinin farkına varması, bir başka deyişle kişisel benlikten evrensel / kozmik benliğe geçerek 'kendi olma' bilincini elde etmesi anlamına gelir. İnsanın kendi olabilmesi için kendini değiştirme ve dönüştürmesi, kozmik benlikle özdeş hâle gelmesi gerekir. Mevlâna'ya göre, insanın bu yolda önüne çıkan engellerden bazıları adalet, cehennem ve ahirette dirilme korkusu ve özellikle cennet ümididir. Bunlara bağlı korku ve ümit durumları var olduğu sürece gerçek benliğe ulaşılamaz; çünkü bu psikolojik hâller sınırlayıcı, kısıtlayıcı niteliktedir. Yunus, söz konusu kısıtlamaları aşarak kökene / asli kaynağa dönüşü[3] yani kendi gerçekliğine sahip olmayı amaçlar:

Tutulmadı Yûnus cânı geçdi tamudan uçmakdan

Yola düşüp dosta gider gene aslın ulaşmağa

(Tatcı, 2005, 90)

Fakat cennete yolculuk (kökene dönüş) oldukça zahmetli ve meşakkatlidir. Zira dindışı olandan (kişisel benlik) kutsala (evrensel benlik) ruhsal seyahat; geçici ve yanıltıcı olandan gerçeklik ve sonsuzluğa, ölümden hakiki hayata, insandan Tanrı'ya ulaşmayı ifade eder. Bunun anlamı; merkeze ulaşmak, diğer deyişle erginleşmek ve hakikati algılamak demektir (Eliade, 1994, 31).

Yatay boyutlu fenomenal cennetler, nefse hitap ettiği için varlığın özündeki gerçeğin, tanrısal hakikatin bilincine varmayı engeller. Zira maddecilik esasına dayalı cennet anlayışı sınırlılık gösterdiği gibi, tamamen biyolojik akıl ve içgüdüsel dürtülerle hareket eder. Böyle bir zihniyete sahip kişi, bireysellik ve kişisel benlikten gerçek benlik düzeyine çıkamayacağı için özgürleşme konusunda da asla başarılı olamayacaktır:

Âşık mı diyem ben ana Tanrı'nın uçmağın seve

Uçmak dahı tuzağ imiş mü'min cânların tutmağa

(Tatcı, 2005, 89)

Hakk'ın dışında kalan her şey anlamına gelen 'masiva', birlik kavramının karşıtı olarak çokluğa (kesret) işaret eder. Masiva, âşık için tuzak olduğu kadar zindan niteliği de taşımaktadır. Bu itibarla, yatay boyutlu duyusal dünya ve ahiret cennetleri, içerisinde masivayı (ör. uhrevi cennetteki huri[4], köşk, ağaç, ırmak, türlü meyve ve içecekler vs.) bulundurduğu için hakikati örten perdelere veya ışık almayan zindanlara benzer. Yukarıdaki beyitte ifade edildiği üzere, Tanrı'nın yerine nefsin tercihi olan maddi cenneti sevenler, bu tuzağa, zindana düşmekten kaçamazlar. Zahirde çokluk bildiren duyusal cennet objeleri, mahiyetleri yönüyle yine de 'birlik' niteliğine sahiptir. Ancak bireysel benliğinden[5] kurtulamamış kimse, bu varlıkların özündeki birlik ve bütünlüğü asla kavrayamaz:

Seni gördüm Güneş gibi cennet bana zindân gibi

Cennetine zâhidin ko uçmakda arzûm yok durur

(Tatcı, 2005, 119)

Zâhidin zühdiyile cennet makâmı olur

Mâsivânın küllisi zindânıdır âşıkların

(Tatcı, 2005, 176)

Görüldüğü üzere, Yunus'un itirazı, özdekçi anlayışadır; diğer deyişle, söz konusu itiraz, sadece Allah'ın her iki âlemde yarattığı / yaratacağı duyusal cennet nimetlerine ulaşmayı amaç edinen madde düşkünü anlayışadır. Şu beyitte, şair, uhrevi cennet kavramı üzerinden söz konusu sığ ve sınırlı zihniyet tarzını üstü kapalı eleştirir:

Sekiz uçmak arz olursa yetmiş bin hûrî gelirse

Aldamaya bu cânımı bunda nite aldanayın

(Tatcı, 2005, 249)

Duyusal ahiret cennetinin nimetlerini kapsayan "sekiz cennet" ve "yetmiş bin huri" ifadeleri, insan nefsine doğrudan hitap eden masiva göstergeleridir. Burada şair, tanrısal hakikate, vahdete ulaşma konusunda bu gibi şeylerin "aldatıcı" nitelik taşıdığını belirtmek ister. Ancak dikey boyutlu cennetlerde olduğu gibi, yatay boyutlu olanlarda da sürekli değişim ve dönüşümün vuku bulacağı gerçeğini gözden kaçırmamak gerekir; çünkü dinler tarihinde 'sekiz' sayısı, sonsuzluk, yani sürekli tekâmülün ve ebedî mutluluğun sembolüdür (Schimmel, 2004, 117).

Yunus Emre'nin özlediği cennet, kişisel benliğin gerçek benlikle birleşerek bütünleştiği; ruhun da Kur'an terimiyle "rıdvân" (Allah'ın rızasına mazhar olmak) derecesine erdiği birlik cennetidir. Dünyevi, yani geçici zevk ve tat objelerini uhrevi âlem cennetine taşıma düşüncesini uygun görmeyen şairin, sadece maddi haz ve keyiflerin yaşanacağı dünya veya ahiret cennetlerine ilgi duymadığı anlaşılmaktadır. İncelenen ilk beyit (s.3) ve benzerlerinden, Yunus'un ahiret cennetini istemediği veya daha ileri giderek reddettiği gibi bir anlam çıkarmak kesinlikle yanlıştır. Yeryüzü cennetini kazanarak manevi doygunluk ve huzura erişen kâmil insan, elbette, ahiret cennetinde de aktif bir ruh hâliyle Rahman'ın sonsuz nimetlerine nail olmak ister. Zira fıtratı gereği aktif, enerjik bir varlık olarak insan, sürekli yeniliği ve yenilenmeyi arzu eder. Bu arada, zikredilen cennetlere layık kişinin, 'yaratılmış' nitelik arz eden yatay boyutlu dünya ve ahiret cennetlerinde bulunmasına herhangi bir engel yoktur.

Cennet, miskinlik ve atalet yeri değildir: orası, Hakk'ın sonsuz, sınırsız rahmet, bereket ve lütfuna mazhar olmak için kesintisiz gayret ve eylem gerektirir. Çünkü 'olmak, olgunlaşmak' hiçbir şekilde sona ermeyecek, tükenmeyecek bir süreci içerir. M. Eckhart'a göre "olmak", sahip olmanın, diğer deyişle bencilliğin veya egoya aşırı derecede bağlılığın tam karşıtıdır. Ona göre "olmak", klasik anlamda aktif olmak ve kişinin kendine özgü güç ve imkânlarını sürekli üretmek biçiminde kullanması demektir. Aktif olmayı Eckhart, "kendi dışına taşma" şeklinde özetler. Ayrıca "pişmek süreci", "kendi kendini doğurmak" veya "kendi içinden taşan, kişiliğe akan şey" olarak da tanımlar. Adı geçen düşünür; "Barış içinde koş! Koşan, hep koşuda bulunan ve barış içinde olan kişi, göksel bir insandır. Gökler, hep çevresinde olur ve koşarcasına barışı arar o da." diyor. Eckhart, aktif ve canlı bir insanı, doldurulan, doldukça gelişen ve hiçbir zaman tam dolmayan bir kaba benzetir (Fromm, 2003, 96-97).

Tanrı'nın rahmet tecellileri cennette sürekli ve asla kendini tekrarlamadan tezahür eder. Dünyevi zamanın ortadan kalkacağı, diğer deyişle zamansızlığın hüküm süreceği ahiret hayatı da dünyevi hayatta olduğu gibi, miskinlik, tembellik ve durağanlığı kesinlikle kabul etmez. Orada daha yüksek manevi düzeylere çıkabilmek için sürekli meşguliyet ve çaba gerekecektir. Dolayısıyla, bilinçli mümin, ahiret cennetinde de sürekli koşmak ve aktif olmak zorundadır. Ancak bu uğraş ve faaliyetler, sıkıntı ve meşakkatlerle değil, Dr. Öztürk'ün de söylediği gibi, eğlenceli ve hoş vakitlerle geçecektir (2012, 87).

Kişisel benliğini evrensel benlikle birleşerek kendilik bilincine ulaşan erdemli ruh, varlık ve oluştaki birlik ve tamlığı idrakle 'ebedi an'ın içinde, yatay boyutlu dünyevi zamanı aşmayı başarabilir. Varlık ve oluştaki birliğe katılan, yani zihinsel ve imgesel anlamda tüm varlıkla özdeşleşerek özne-nesne düalizmini -zira gerçeklikte tek bir özne tek bir nesne mevcuttur; bu durumda tek bir mutluluktan söz edilebilir- ortadan kaldıran ergin birey, manevi deneyimlerle yeryüzü cennetini yaşayabilir. Bu ifadelerden nesnel dünyaya ait matematiksel zamanın tamamen hükümsüz kılınması veya inkâr edilmesi gibi bir anlam çıkarmamak gerekir. Beşerî akıl ve aydınlanmış zihin, bu tarz düşünceyi mantık dışı olarak değerlendirir; çünkü, her iki (yatay ve dikey boyutlu) zaman iç içe ve birlikte yaşanmadığı takdirde biricik hakikati keşfetmekten söz edilemez.

'Vuslat' sözcüğü, genellikle, 'Allah'a kavuşmak, 'O'nda beka bulmak' gibi hem muğlak hem akıl dışı ve aynı zamanda pasif bir ruhsal durum ifade eden basmakalıp tanımlarla açıklanmaktadır. Ancak 'yeniden doğuş' demek olan ve özünde dinamik bir ruh niteliği taşıyan vuslat kavramı, gerçek benliğini kazanmış kâmil insanın, çevresindeki kişilerin zihinsel açıdan aydınlanma ve bilinçlenmelerini sağlamak amacıyla toplum hayatına aktif olarak katılması anlamına da gelir. Bunun güncel karşılığı ise, tanrısal takdire, yani varlıkta oluş sürecine etkin katılım demektir ki bu anlayış tarzı, fenomenler dünyasında gelişen tüm olay ve olguları sadece kaderci bir bakışla izleyerek açıklamaya çalışan mantaliteyi akıl ve bilim dışı sayar. Böylece gerek dünya gerek ahiret hayatında insanın değişim ve dönüşüm faaliyetlerine üretici bir kimlikle etkili ve sürekli katılımının lüzumundan bahsetmek mümkündür.

Geleneksel benlikten evrensel benliğe veya geleneksel hayattan yeni bir hayata geçiş, kişisel benliğin değişim ve dönüşüme uğramasını gerekli kılar. Ancak bu yolda hem dışsal (maddi) hem içsel (ruhsal) engellerin var olduğu gerçeği gözden uzak tutulmamalıdır. Mevlâna’nın deyişiyle, bu kutlu yolda söz konusu engellerin oluşturduğu perdelerin yırtılması zorunludur:

Dıştaki perdeler; bireyin toplumda sahip olduğu mevki, statü ile katı dinsel kurallar, gelenek ve görenekler, dil ve ifade yöntemleri gibi engelleri içerir. Özellikle mal, mülk, para, istifçilik (stokçuluk), makam, mevki, üstünlük taslama vb. dünyevi imkân, servet ve itibar düşkünlükleri, kişisel benliği besleyerek güçlendiren ve son evrede bireyin gerçek benliği (fıtrat, kök örnek) ile bağ kurmasını önleyen önemli faktörlerdir. Manevi aydınlanma ve ruhsal gelişime engel teşkil eden bu ve benzeri olumsuzlukların ortadan kaldırılabilmesi için kişisel benliği etkisiz hâle getirme, dünyaya aşırı bağlılığı azaltarak akıl ve vicdan sınırları içerisine çekme, kötülüğü özendiren nefsi ıslah etme gibi faaliyetleri uygulamaya koymak gerekir. Aynı zamanda sınırsızlık içeren gerçek benliğe kıyasla şahsi benlik (bireycilik) sınırlayıcı olması sebebiyle insanın düşünce ve hayal gücünü zayıflatacağı gibi, özgürlüğünü kazanmasına da engel oluşturur (Aresteh, 2000, 50). Evren ve insanlıkla anlamsal planda bütünleşerek kendi olmayı başaran olgun ve özgür birey, dünyevi benliğin sınırlarını belirler ve onu geliştirip büyütecek bireysel zaafları (ihtiras, şehvet, bencillik, sahip olma duygusu vs.) yok etmeye çalışmak gibi nafile çabalar yerine -ki bu tür içgüdüsel tutkuların tamamen ortadan kaldırılması söz konusu olamaz- onları olumlu, güzel ve yararlı meziyetlere dönüşmesini sağlamayı daha rasyonel ve daha gerçekçi bir yöntem olarak benimser:

Bu cümle erkânı koyup birlik yolun tutan benim

Hırs u tama‘ bende ırak hem ardıma atan benim

(Tatcı, 2005, 218)

Geleneksel benlikten kozmik benliğe (kâmil insan) geçiş pratikleri, psikanalizci ifadeyle kişisel bilinç dışının açılımını sağlar. Farklı söyleyişle bilinç dışının derinliklerindeki olumsuzlukların yanı sıra olumlu niteliğe sahip manevi değer ve güçlerin bilinç düzeyine indirgenerek nesnelere yansıtılma durumu, insana kendini yakından tanıma ve bilme imkânı verir. Böyle bir algı seviyesine ulaşan biri, şairin ikinci mısraında belirttiği üzere, kötülüğü özendiren nefsini pasif ve zayıf hâle getirebilme konusunda başarılı olmuş sayılır. Kişisel benliğin kozmik benliğe katılarak özdeş duruma gelmesi, birlik cennetinin idraki demektir. Bahis konusu olan katılımcılığın sonunda oluşan özdeşlik hâli, ‘yeniden doğuş’ ile kazanılacak birlik cennetinin daimî mutluluğuna işaret eder. Yunus’un aşağıdaki beytinde görüleceği gibi, şahsi benliğin gerçek benliğe dönüşmesi, son aşamada kâmil insanın hem bu dünyada hem öteki âlemde ebedî mutluluk yurduna kavuşmasını anlatır. İlk mısradaki "kendilik" ifadesi, kişisel benlik anlamında olmalıdır. İkinci mısrada yer alan "sorusuz uçmağ" ve "sultâna erme" ifadeleri, şairin istediği 'birlik / kalp cenneti'ne gönderme yapar:

Kendiliğin terkin ura senin yolunda cân vere

Sorusuz uçmağa gire sen sultâna eren kişi

(Tatcı, 2005, 314)

Daha önce de belirtildiği üzere, insandaki iki farklı (kişisel ve evrensel) benliğe karşılık gelen iki cennet bulunmaktadır. Bunlar hem bu dünyada hem ahirette duyulara hitap eden nefis cennetleri ile sezgisel ve algısal boyutta yaşanan ve aynı zamanda insanın manevi tekâmülüne daimî imkân sağlayan kalp cennetleridir. Esasta bu iki cennet grubu bölünmez bir bütün olarak birbirlerini tamamlar. Bundan dolayı nefis ve kalp cennetlerini birlik ilkesi temelinde dünyevi ve uhrevi olarak ayrıştırmadan ele almak daha uygun, daha doğru olacaktır. Bu önerme, cehennem için de aynıyla geçerlidir. Ancak, maddeci anlayış, cennet ve cehennem kavramlarını tamamen zahiri açıdan değerlendirmekle söz konusu birlik ve bütünlük ilkesini ihlal etmektedir. İzlenecek en güvenilir, en doğru yol, bu kavramları hem zahiri hem bâtıni (ezoterik) açıdan anlamaya çalışmaktır; çünkü, duyusal cennet, ergin ruhun nihai hedefi olan kalp cennetine ulaşabilmesi için yol gösterici işaretleri içerir. Ayrıca kalp cennetini hak eden kimsenin duyular cennetinde bulunmasına da herhangi bir engel yoktur.

Burada en önemli hususlardan biri, hakikatin idrakiyle gerçekleşmesi beklenen ruhsal tekâmüle engel oluşturacak düzeyde fenomenler cennetine duyulan aşırı düşkünlüğün önüne geçmektir. Zira kötülüğü özendiren azgın nefis, özünde şerefli ve itibarlı bir varlık olan insanı, hak etmediği hâlde aşağı ve bayağı (zillet, sefalet vs.) seviyeye düşürürken diğer yandan da cismani hayatı 'yaşamın yasaları' konumuna getirir. Yalnız, bu mertebedeki nefsin geliştirdiği bireycilik ve benmerkezciliği terk edip gerçek benliğiyle bütünleşen kişi hem hakiki mutluluğa ulaşır hem de yaşadığı hayatı 'insani yasalara' tabi kılarak layık olduğu yüce değeri tekrar elde edebilir. Çünkü insan, zahiren mikro kozmik özellik taşısa da anlam ve özü itibarıyla tüm evreni kuşatan ve kendinde toplayan 'makro kozmik' hüviyete sahip seçkin bir varlıktır. Yunus, bir beytinde bahsi geçen konuyu şöyle dile getirmiştir:

Yedi gök yedi yeri tağları denizleri

Uçmağıla tamuyu cümle vücûdda bulduk

(Tatcı, 2005, 165)

Tolstoy da varlık olarak insanı şu veciz sözlerle tanımlar: "Ruh camdır. Allah camdan geçen ışıktır. Ben yaşıyorum diyerek yaşadığını sanmak doğru değildir. Yaşayan ben değilim. Yaşayan ancak bizde mevcut olan ruha ait esasın özüdür. 'Ben' dediğimiz şey, ancak bir geçiş kanalıdır. İşte bu kanaldan yukarıda söylediğimiz öz görünür ve belli olur (2019, 37).

Yunus Emre'nin tüm zamanlar için, dolayısıyla günümüz insanı için de verdiği önemli mesaj şöyle özetlenebilir: *Varlıkta birlik ve bütünlüğü idrakle kendi gerçeklik değerinin farkına vararak bireyciliği terk eden gerçek benlik* *sahibi ergin ruh, hem hayatını evrensel insanî ilke ve kurallara uygun biçimde düzenler hem de kazandığı tüm manevi imkân ve güçlerle çevresindeki kişilerin zihinsel ve ruhsal aydınlanmalarına yardım etmek suretiyle toplum hayatına etkin olarak katılır.*

Notlar

[1] Âdem'in yeryüzü cennetinden çıkarılması mukadderdi. Sebep olarak şeytan gösterilse de bu düşüşün gerçek faili Allah'tır. Düşüş, aslında Allah'ın kullarına olan sevgisinin tezahürüdür; çünkü, Rahman, lütuf ve nimetlerini adaletinin gereği olarak "Kahhar" isminde gizler. Âdem ve tüm insanlığın hem dünya hem ahiret cennetini hak edebilmesi, ancak bu düşüşün yaşamasına bağlıdır. Yunus bu gerçeğin farkındadır:

Miskin âdem yanıldı uçmakda buğday yedi

İşi Hak'dan bilenler şeytândan tutmayalar

(Tatcı, 2005, 122)

Beyitteki "âdem" ifadesinin, yalnızca belirli bir isme (Âdem Peygamber) değil, kadın erkek ayırt etmeksizin genel anlamda insanoğluna işaret ettiği açıktır. Bununla birlikte, Âdem ve eşinin konulduğu mekân; sınırlılık, yasaklılık, geçicilik vb. nitelikler taşımasından ötürü gerçek cennet özelliğini yansıtmadığı gibi, emek ve çaba sonucunda kazanılmış bir ödül de değildi. Beyitte geçen "buğday" ifadesi ise tamamen sembolik bir öge olup dünyevi nimet ve zevklerin tümünü içerir.

[2] Yeryüzü cenneti, kadim toplulukların inançlarında gök ile yerin anlamsal ve imgesel planda ayrışmadığı, varlık ve oluş süreçlerinde birlik ve bütünlüğün bozulmadığı; ruhsal çözümleme açısından ise kişisel benlik ile gerçek benlik kavramlarının farklılaşarak bilinç düzeyine indirgenmediği; son tahlilde ilk durumun yaşandığı kozmik zamanı içerir.

[3] Arkaik toplumların efsane ve mitlerinde 'asli düşüş' ile yitirilen birincil cennete, ilk duruma (kök örnekler) geri dönme konusunda gerçekleştirilen uygulama ve deneyimler, özellikle şamanik ayinlerde sergilenir. Bu pratikler, insanlık tarihi kadar eski ve evrenseldir (Eliade, 1992, 201).

[4] Cennetteki evlilik (zevciyet) kavramı cinselliği kapsamadığı gibi amaç da değildir. Kur'an'da ahiret cenneti bağlamında kullanılan zevç ve türevleri (zevciyet, ezvac, zevceyn vs.) manevi planda birleşmek, birleştirmek veya bütünleşerek anlamsal ve ruhsal düzeyde yeni varlık ve oluşlar meydana getirmek demek olup dünyevî tarzda evlilik, karı koca ilişkisi, cinsellik gibi anlamlar içermez. Bu anlatımlar, uhrevi cennet yurdunda 'beraberlik' veya 'dostluk' oluşturmak, hatta nefislerin birleşerek yeni yaratışlar için imkân ve alan hazırlamak gibi anlamlara gelir (Ör. Kur'an, İbrahim / 48). Bir başka deyişle, cennet nimetleri (ör. huri) cinsiyet açısından düşünülemez; bu konudaki dinsel söylemler tamamen ebedî haz ve mutluluğu manen yaşayan cennetlikler üzerinden ortaya konmuştur. Ahiret hayatındaki sonsuz ve sınırsız varlık ve oluşa sahne olan 'zevciyet' kavramı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Kaynaklar: Râgıb el-İsfahanî, 2015, 433-434; Öztürk, 1999, 656-663.

[5] Jung'un tanımıyla "yanlış benlik" demek olan kişisel benlik insanın personasıdır. Yanlış benlik, kişinin hakikatte ne olduğu değil, kendine ve dünyaya nasıl göründüğüdür. Gerçek benlik ise, insan psişesindeki zıtlıkların uyum ve denge hâlinde birleşimini ifade eder (2001, 104-105).

Kaynakça

Aresteh, A. Reza. *Aşkta ve Yaratıcılıkta Yeniden Doğuş*. çev. Bekir Demirkol-İbrahim Özdemir. Ankara: 2000.

Ateş, Süleyman. *Sülemî ve Tasavvufi Tefsiri*. İstanbul: 1969.

Bahtiyar, Lale. *Sufi*. çev. Mehmet Temelli. İstanbul: 2006.

Eliade, Mircea. *İmgeler ve Simgeler*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: 1992.

Eliade, Mircea. *Ebedi Dönüş Mitosu*. çev. Ümit Altuğ. Ankara: 1994.

Fromm, Erich. *Sahip Olmak ya da Olmak*. çev. Aydın Arıtan. İstanbul: 2003.

Guénon, Rene. *Niceliğin Egemenliği Çağın Alâmetleri*. çev. Mahmut Kanık. İstanbul: 2004.

Jacobi, Jalande. *C. G. Jung Psikolojisi*. çev. Mehmet Arap. İstanbul: 2002.

Jung, Carl Gustav. *Doğu Metinlerine Psikolojik Yaklaşım*. çev. Ahmet Demirhan. İstanbul: 2001.

Öztürk, Yaşar Nuri. *Kur'an'ın Temel Kavramları*. İstanbul: 19. Baskı, 1999.

Öztürk, Yaşar Nuri. *Kur'an'daki İslâm*. İstanbul: 19. Baskı, 2012.

Râgıb el-Isfahanî. *Müfredat*. çev. Abdullah Güneş-Mehmet Yolcu. İstanbul: 2015.

Schimmel, Annemarie. *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri*. çev. Ekrem Demirli. İstanbul: 2004.

Schuon, Frithjof. *İslâm ve Ezelî Hikmet*. çev. Şahabettin Yalçın. İstanbul: 1998.

Suad El-Hakim. *İbnü'l-Arabî Sözlüğü*. çev. Ekrem Demirli. İstanbul: 2005.

Tatcı, Mustafa. *Yunus Emre, Dîvân ve Risâletü'n-Nushiyye*. İstanbul: 2005.

Tokat, Latif. *Dinde Sembolizm*. Ankara: 2004.

Tolstoy, Lev N. *Ruh ve Ölüm*. çev. Bekir Belenkuyu. İstanbul: 2019.

Yılmaz, Hakkı. *Tebyînü'l-Kur'an, İşte Kur'an*. 2. Cilt. İstanbul: 2. Baskı, 2015.

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

URFÎ-İ ŞİRÂZÎ'NİN ŞİİRLERİNE YAPILAN ŞERHLER VE SAHHÂF AHMED RÜŞDÎ EFENDİ'NİN ŞERH-İ DİVÂN-I URFÎ-İ ŞİRÂZÎ ADLI ESERİNDE ŞERH USULÜ[*]

Commentary on the Poems of Urfi-i Şirazi and the Commentary Method in the Work Named Şerh-i Dıvan-ı Urfi-i Şirazi By the Sahhaf Ahmed Rüşdi Efendi

Okutman Hasan Fahri DURAL
Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi
hasandural1991@gmail.com
Türkistan/KAZAKİSTAN
ORCID

Prof. Dr. Hasan Ali ESİR
Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi
hasan.esir@erdogan.edu.tr
Rize/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 11.01.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 10.04.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Dural, Hasan Fahri – Esir, Hasan Ali. "Urfî-i Şirâzî'nin Şiirlerine Yapılan Şerhler ve Sahhâf Ahmed Rüşdî Efendi'nin Şerh-i Divân-ı Urfî-i Şirâzî Adlı Eserinde Şerh Usulü". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 12-31.

10.28981/hikmet.1617781

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Lisans:
CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

Yazar Katkı Oranı:
1. Yazar %70, 2. Yazar %30 oranında katkı sunmuştur.

ÖZ

Sebk-i Hindî'nin en önemli isimlerinden olan Urfî-i Şirâzî'nin şiirlerine yapılan şerhler klasik şerh edebiyatı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Bu makalede şu ana kadar tespit edilen yirmi beş şârihin onunun şerhi üzerine yapılan ilmi çalışmaların ışığında bu şerhlerde takip edilen usul bir arada verilmiştir. Şârihlerin kaynak metne bağlı kalarak ve nüsha farklarını ortaya koyarak beytin veya mısranın tercümesini yapmaları, kelime anlamlarını vermeleri, kelimelerin gramer tahlillerini ve söz sanatlarını belirtmeleri, beyti veya mısrayı yorumlamaları Urfî-i Şirâzî şerhlerinin genel usulüdür. Şerhlerin ayrıntılı olarak ele alınmayıp tercümeye yakın aktarmaya bağlı oldukları görülmektedir. Şârihler birbirlerinin şerhlerini okumuş, bazıları şerhlerinde başka şârihlere ait şerhlere yer vermişlerdir. Bu şârihlerden Sahhâf Ahmed Rüşdî Efendi, diğer Urfî şârihlerine göre şerhinde çok sayıda şârihten alıntı yapmıştır ve Urfî-i Şirâzî'ye dair önemli bilgiler vermiştir. Sahhâf Ahmed Rüşdî Efendi Urfî-i Şirâzî'nin tüm kasidelerini, 257 seçme gazelini ve 150 seçme mukattasını şerh etmiştir. Bu çalışmada doktora çalışması yapılan Abdurrahman Abdî'nin Şerh-i Dîvân-ı Urfî, Yanyalı Süleyman Efendi'nin Şerh-i Dîvân-ı Urfî, Tellizâde Vehbî'nin Urfî-i Şirâzî Dîvânı Şerhi, Urfalı Ömer Nüzhet'in Şerh-i Dîvân-ı Urfî adlı eserlerin ve yüksek lisans çalışması olarak incelenen Himmetzâde Abdî'nin Şerh-i Bazı Kasâ'id-i Urfî, Murtaza Trabzonî'nin Urfî-i Şirâzî Şerhleri, Neşâtî Efendi'nin Şerh-i Kasâyid-i Urfî, Rodosîzâde Mehmed Emin Efendi'nin Şerh-i Kasâyid-i Urfî ve Sadık Efendi Etba'ısi'nin Urfî-i Şirâzi Şerhleri özet olarak usul açısından ele alınacak, Sahhâf Ahmed Rüşdî Efendi'nin Şerh-i Divân-ı Urfî-i Şirâzî adlı eserinin şerh usulü ise örneklerle maddeler hâlinde belirtilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Urfî-i Şirâzî, Klasik şerh, Sahhâf Ahmed Rüşdî, Şerh Usulü.*

ABSTRACT

The commentaries on the poems of Urfi-i Şirazi, one of the most important figures of the Sebk-i Hindi style, have an important place in classical commentary literature. In this article, the method followed in the commentaries of ten of the twenty-five commentators identified so far is given together in the light of the scientific studies carried out on these commentaries. The general method of the commentaries of Urfi-i Şirazi is that commentators translate the couplet or verse by adhering to the source text and revealing the differences between the versions, give the meanings of the words, analyze the grammar of the words, indicate the figures of speech, and interpret the couplet or verse. It is observed that the commentaries are not discussed in detail and are based on a adaptation close to translation. Having read each other's commentaries, some commentators included commentaries of the other commentators in their commentaries. Among these commentators, Sahhaf Ahmed Rüşdî Efendi quoted from numerous commentators in her commentary, compared to other Urfi commentators, and also provided important information about Urfi-i Şirazi. Sahhaf Ahmed Rüşdi Efendi has commented on all the odes of Urfi-i Şirazi, 257 selected ghazals, and 150 selected muqattas. In this study, the works of Abdurrahman Abdi's Şerh-i Divan-ı Urfi, Yanyalı Süleyman Efendi's Şerh-i Divan-ı Urfi, Tellizade Vehbî and Urfi-i Şirâzî Divanı Şerhi, Urfalı Ömer Nüzhet's Şerh-i Divan-i Urfi, which are studied as doctoral studies, and Himmetzade Abdî's Şerh-i Bazı Kasa'id-i Urfî, Murtaza Trabzonî's Urfi-i Şirazi commentaries, Neşati Efendi's Şerh-i Kasayid -i Urfi, Rodosizade Mehmed Emin Efendi's Şerh-i Kasayid-i Urfi, and Sadık Efendi Etba'ısi's Urfi-i Şirazi commentaries which are studied as master's studies, will be briefly discussed in terms of methodology, and the commentary method of Sahhâf Ahmed Rüşdî Efendi's work Şerh-i Divân-ı Urfi-Şirazi will be itemized with examples.

Keywords: *Urfi-i Şirazi, Classical commentary, Sahhaf Ahmed Rüşdi, Commentary Methods.*

---

[*] Bu makale T.C. Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Lisansüstü Programları için Genel İlkeler 20. Madde gereği tez danışman öğretim üyesi gözetiminde doktora tezinden üretilmiştir."

Giriş

Kelimelerin anlam değeri birlikte kullanıldıkları sözcüklerin bağlamı içerisinde değerlendirilir. Edebi metinlerde dilin gerçekliği değiştirme gücünden hareketle metinlerin yorumlama alanı da genişler. Yorumlama, anlama ve anlamlandırma faaliyeti olarak niteleyebileceğimiz Türk şerh edebiyatı tasavvufî ve klasik şerh edebiyatı olarak ikiye ayrılır. Dini-tasavvufî konuları ihtiva eden şerhler tasavvufî şerh edebiyatını, Arap ve İran edebiyatına ait olan ve Türk şairler tarafından örnek alınan şairlere ait eserlere yapılan şerhler ise klasik şerh edebiyatını oluşturur (Yılmaz, 2007).

Lügatte "açma, ayırma; açıklama, yorumlama; bir şeyi açıklamak amacıyla yazılmış kitap; açık ve ayrıntılı anlatma" (Türk Dil Kurumu, 2003, 2087) , "keşf etmek ve beyan etmek" (Ahteri, 2017, 434) ; "müşkil ve mübhem ü mahfî makulesini keşf ve izhar eylemek, kesmek, açmak, fehm eylemek" (Asım, 1305, 484) ; "açmak, beyan etmek, tefsîr etmek, tevzîh etmek, tebyîn etmek, tabîr etmek, rûşen etmek, anlatmak, aşikâre etmek" (Tulum, 2011, 1638) anlamlarına gelen şerh kelimesinin terim anlamı ise; "Bir edebi eseri, bir risaleyi veya bir kitabı kelime kelime açıp izah ederek, ihtiva ettiği bütün dil, anlam, sanat ve estetik özellikleri ile o eserin anlaşılmasını sağlamanın özlü bir ifadesi" (Doğan, 1999, 422-427) olarak açıklanır.

Şerh edebiyatı Batı'da olduğu gibi bizde de dini kaynakları daha iyi anlama uğraşından doğar. Kur'an-ı Kerim ayetlerini nüzul sebepleriyle açıklayan tefsir ilmi, bu ilmin ilk dönemlerinde "şerh" olarak adlandırılır. "Kapalı bir şeyin üzerindeki perdenin kalkması ve belli olması; keşfetmek, ortaya çıkarmak, üzerindeki örtüyü açmak, beyan etmek, açıklamak, anlaşılır hâle getirmek" (Birışık, 2011, 281-290) anlamlarına gelen tefsir kelimesi daha sonraki dönemde sadece Kuran-ı Kerim ayetleri üzerine yapılan açıklamalar ve yorumlar için, şerh ise bunun dışındaki edebi, dini ve ilmi metinler için kullanılır.

Klasik şerh edebiyatı içerisinde en fazla şerh edilen metinlerin başında Mevlâna Celaleddin-i Rumi'nin (öl. 672/1273) *Mesnevi-i Şerif* adlı eseri ve Arap edebiyatına ait Kab bin Zübeyr (öl. 24/645 [?]) tarafından yazılan *Kaside-i Bürde* gelir. İran edebiyatına ait metinler arasında ise Urfî-i Şîrâzî'nin (öl. 999/1591) şiirlerini birçok şârih şerh eder. Sebk-i Hindi şiirleriyle Türk şairlerin ilgisini cezp eden Urfî, kapalı anlatımı ve farklı hayal gücüyle bu tarzın en önemli şairlerinden biridir. Urfî'nin bazı şiirlerinin açık anlamı, onun münkir olarak nitelenmesine ve dört halifeyi öven şiirinin olmaması da Kızılbaş olduğu iddiasına sebep olur (Gözitok, 2017, 77-122). Urfîşinaslar çoğunlukla bu iddiaları çürütmek için onun şiirlerini şerh ederler.

Urfî-i Şîrazî'nin şiirlerine ilk şerhler 17. yüzyılda yazılmaya başlar, 19. yüzyılın başlarına kadar devam eder. Onun şiirleri yirmi beş şârih tarafından şerh edilir. Neylî Mirzazâde b. Muhammed İstanbulî (öl.1161/1748), Dervîş Ömer Nüzhet Efendi (öl.1196/1781), Müstakimzâde Süleyman Efendi (öl.1202/1788), Yanyalı Süleyman Efendi (öl.1212/1797'den sonra), Trabzonî Murtaza Efendi (öl.18.yy.), Nurullâh Harezmî (öl. ?), Sadık Efendi Etba'ı (öl. ?), Nev'izâde Ataî (öl.1145/1635), İsmetî (öl.1076/1665), Şeyhülislam Minkarîzâde Efendi (öl.1088/1678), Nâbî (öl.1124/1712), Etmekçizâde ve Nazirî (öl. ?), Kürkçüzâde (öl. ?), Ebu Sa'id (öl. ?), Mansurî Emin Efendi (öl. ?), Bolu Müftüsü (öl. ?), Tellizâde Vehbî Efendi (öl.1076/1666), Neşâtî (öl.1085/1674), Adnî Dede (öl.1100/1689), Abdurrahman Abdî Efendi (öl.1102/1691), Rodosîzâde Muhammed Efendi (öl.1113/11701), Himmetzâde Abdî Efendi (öl.1122/1710), İsmail Hakkı Bursevî (öl.1137/1725), Arpaeminizâde Sâmî Efendi (öl.1146/1774) ve Sahhâf Ahmed Rüşdî Efendi (öl.1111/1700) Urfî-i Şirâzî'nin şiirlerini kendilerine has usullerle şerh etmişlerdir (Gözitok, 2017, 77-122).

Sözlükte, bilimde belli bir sonuca erişmek için belli ilke ve kurallara göre izlenen yol, metot anlamına gelen usul (Güncel Türkçe Sözlük, 10 Ocak 2025), şârihlerin seçtikleri kaynak eserlerin şerhi için izledikleri metottur. Yalnız; eserin içeriği, şerh edenin bilgi birikimi, eserin dili, yapısı ve hedef okuyucu kitlesi gibi hususlar şârihlerin farklı usuller izlemesine neden olur. Genel olarak şârihlerin aktarmaya ve açıklamaya yönelik şerh usullerini tercih ettikleri görülür. Aktarmaya yönelik şerhlerde kaynak metnin Türkçeye çevrilmesi amaçlanır, bu nedenle bu tür şerhler çoğu kütüphanede tercüme olarak kayıtlıdır. Açıklamaya dayalı şerhlerde ise kaynak metnin Türkçe çevirisiyle sınırlı kalınmayıp okuyucuya şiirin anlaşılması için teferruatlı gramer bilgisi verilir, kelimelerin mecaz anlamları ve şiirde kastedilen anlamın ayrıntılı açıklaması yapılır (Yazar, 2011, 62).

Bu makalede Urfî-i Şîrazî'nin kaside, gazel ve mukattalarına yapılan on adet şerh kitabının usulleri üzerinde durulacaktır. Öncelikle üzerinde doktora çalışması yapılan Abdurrahman Abdî'nin *Şerh-i Dîvân-ı Urfî*, Yanyalı Süleyman Efendi'nin *Şerh-i Dîvân-ı Urfî*, Tellizâde Vehbî'nin *Urfî-i Şirâzî Divanı Şerhi*, Urfalı Ömer Nüzhet'in *Şerh-i Dîvân-ı Urfî* adlı eserlerin usulleri hakkında özet bilgi verilecek, daha sonra ise yüksek lisans çalışması olarak hazırlanan Himmetzâde Abdî'nin *Şerh-i Bazı Kasâ'id-i Urfî*, Murtaza Trabzonî'nin *Urfî-i Şîrâzî Şerhleri*, Neşâtî Efendi'nin *Şerh-i Kasâyid-i Urfî*, Rodosîzâde Mehmed Emin Efendi'nin *Şerh-i Kasâyid-i Urfî* ve Sadık Efendi Etba'ısi'nin *Urfî-i Şirâzî Şerhleri* adlı eserleri özetle usul açısından ele alınacaktır. Makalenin ikinci bölümünde ise en son doktora tez çalışması yaptığımız Sahhâf Ahmed Rüşdî'nin *Şerh-i Dîvân-ı Urfî-i Şîrâzî* adlı eserin şerh metodu örneklerle birlikte madde madde ortaya konulacaktır. Makalenin hacminin oldukça artacağı düşüncesiyle ilk bölümde usul yönünden ele alınan Urfî şerhlerine örnek verilmeyerek özetlenecek, son çalışma olması ve içerisinde hem kaside hem de gazel ve mukatta şerhleri bulunması nedeniyle Sahhâf Ahmed Rüşdî'nin şerh metodu ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

1. Urfî-i Şirâzî Şerhlerinde Usul

a) Abdurrahman Abdî'nin Şerh-i Dîvân-ı Urfî Adlı Eserinde Şerh Usulü

Şârih, beyitlerin Türkçe anlamlarını tam olarak vermeyi amaçlamış, Arapça ve Farsça kelimelerin nasıl harekelendiğini çoğu beytin şerhinde belirtmiştir. Kelimelerin mecaz anlamından ve şairin hangi anlamı murat ettiğinden bahsetmiştir. Şârih şerhini çeşitli kaynaklarla desteklemiş, Arapça ve Farsça kelimelerin Türkçe, Arapça ve Farsça anlamlarını yazmıştır. Şârih bazı beyitlerde beytin manasının gayet açık, mananın herkesçe malum olduğunu söylemiştir. Bazı kelimelerin farklı anlamlara geldiği düşüncesiyle beyti tafsilatlı açıklama yoluna gitmiştir. Ayrıca kelimelerin gramatikal özelliklerini çok sık olmamakla birlikte yazmıştır. Şârih mananın iki beyitte birden tamamlandığını söyleyerek beyitleri birlikte şerh etmiştir. Bazı beyitlerin nüsha farklarını ortaya koyarak asıl metne hâkim olduğunu ve tüm nüshalardan haberdar olduğunu da göstermiştir. Şârih yer yer müşkil beyit ifadeleriyle beyitleri şerh etmekte zorlandığını itiraf etmiştir. Şârih Urfî'yi kullandığı kelimelerden dolayı eleştirmiş, Urfî'nin üslubuyla ilgili yorumlar yapmıştır. Abdî şerhini desteklemek için başkalarının görüşlerinden de yararlanmaktadır. Sudi'nin *Bostan ve Gülistan*'ı ve *Hafız Divanı*'na yapılan şerhlerden yararlandığı görülmektedir. Bunun yanı sıra Farsça ve Türkçe şiirlere de yer vermiştir. Bazen şerhini desteklemek için uygun yerlerde ayet ve hadislerle de anlatımını desteklemiştir. Şârih şiirlerde geçen söz sanatlarını belirtmiş, kelimelerin mecaz anlamlarından hareketle bazı beyitleri iki farklı şekilde açıklamıştır. Şârihin dili ise oldukça sade, anlatımı süsten uzak ve açıktır. Kısa cümlelerle oluşan bir anlatım tercih etmiştir (Yılmaz, 2023).

b) Yanyalı Süleyman Efendi'nin Şerh-i Dîvân-ı Urfî Adlı Eserinde Şerh Usulü

Yanyalı Süleyman Efendi öncelikle Farsça kelimelerin manalarını çok sık olmasa da lügat kaynağı göstererek vermektedir. Şârih şerhini beyit halinde yapmakta, bazı kelimelerin beyte kattığı anlam üzerinde durup şairin o kelimeyle hangi manayı murat ettiğini açıklamaktadır. Şârih kelimelerle ilgili bilgi verdikten sonra "mahsûl-i beyit" ifadesiyle birlikte beytin tercümesini ve akabinde yorumunu yapmaktadır. Beyitlerdeki edebi sanatları açıklayarak beyte kattığı mana hakkında bilgi vermektedir. Şârih çok az da olsa kelimeleri gramatik olarak açıklamaktadır. Yanyalı şerhini desteklemek için farkı kaynaklardan yararlanmakta, uygun olan yerlerde farklı şairlerin şiirlerinden beyitler kullanmakta, manayı güçlendirmek için ayet ve hadis iktibas etmektedir. Şârih şerhinde kalıplaşmış Farsça ifadelere, atasözü ve deyimlere de yer vermektedir. Ayrıca bazı beyitlerde anlamın tamamlanmadığını, sonraki beyitte devam ettiğini söyleyerek iki beyti bir mana içerisinde şerh etme yoluna gitmektedir. Yanyalı Süleyman Efendi bazı beyitlerde anlamın ilim sahipleri tarafından anlaşılabileceğini ama tüm okuyucuların manayı tam olarak anlaması için tafsilatlı izah yaptığını söylemektedir. Bu da şârihin tüm okuyucu kitlesini dikkate aldığını göstermektedir. Yanyalı kelimelerin derin anlamlarından hareketle beyti iki farklı şekilde şerh etmekte, başka şârihlerin görüşlerine de şerhinde yer vermektedir. Beyitlerde geçen şahsiyetlerden hareketle kıssalara, kısa hikâyelere de yer verdiği görülmektedir. Bazı beyitlerin şerhi kısa bir açıklamadan sonra okuyucunun anlayışına, ilgisine ve bilgisine bırakılmaktadır. Yanyalı, kelimelerin tasavvufi izahatını da yapmakta, edebi sanatlardan hareketle kelimelerin beyit içerisindeki bâtıni manasına dair bilgiler vermektedir. Ayrıca şârih şairin beyti hangi psikolojik durumda yazdığına dair de yorumlar yapmaktadır (Başçetin, 2019).

c) Tellizâde Vehbî'nin Urfî-i Şirâzî Divanı Şerhi Adlı Eserinde Şerh Usulü

Tellizâde Vehbî, Urfî'nin gazellerini şerh etmiştir. Okuyucunun okumaktan sıkılmaması ve okuduğunu hemen anlaması için sözü fazla uzatmadığını belirtmiştir. Tasavvufî anlama hiç değinmemiş, kelimeleri zahiri cihetten ele almıştır. Tasavvufî anlamları ehline bırakmayı tercih ettiğini söylemiştir. Tevhit türünde yazılan iki gazelin dışındaki gazellerin şerhleri oldukça kısa anlatıma sahiptir. Hatta eserin ikinci cildi sadece beyitlerin tercümesinden ibarettir. Şârih şiirleri beyitler hâlinde değil mısra mısra şerh etmiştir. Önce mısrayı yazmış, ardından bazı kelimelerin anlamlarını açıklamıştır. Az da olsa bazı mısralarda kelimelerin gramatik özelliklerini vermiştir. Şârih daha sonra "mana-yı mısra" diyerek mısranın tercümesini yapmıştır. Bazı mısralardaki nüsha farklılıklarını göstererek en doğru nüshanın hangisinin olduğunu söylemiştir. Tellizâde Vehbî kelimelerin doğru okunabilmesi için nasıl harekelenmesi gerektiğini de belirtmiştir. Şârih kelimelere gelen eklerin farklılığından hareketle kelimeye başka anlamlar vermiş, mısranın şerhini değişik şekillerde yapmıştır. Şârih ikinci ciltte farklı bir anlayışla hareket ederek mısraları çoğu kez Farsça kelimeleri bile değiştirmeden kısaca tercüme etmiştir. Bazı mısralar da ise anlamın herkesçe malum olduğunu söyleyerek tercüme yapma gereksinimi bile duymamıştır. Şârih mısranın anlamına dair bir şey söyleyemeyeceğini açık bir şekilde okuyucuyla paylaşmıştır. Bu şekildeki mısraların anlamını Urfîşinaslara bırakmıştır (Gözitok, 2017).

d) Urfalı Ömer Nüzhet'in Şerh-i Dîvân-ı Urfî Adlı Eserinde Şerh Usulü

Şârih şerhini beyitler halinde yapar, tüm beyitlerde olmasa bile kelimelerin anlamlarını vererek şerhe başlar, bazen kelimeleri gramatik açıdan inceler, Arapça ve Farça kelimelerin karşılıklı anlamlarını yazar. Bu kelimelerin hangi kökten olduklarını ve beyte hangi anlamı kattıklarını da belirtir. Urfalı Ömer Nüzhet Arapça ve Farsça kelimelerini kendi içerisindeki karşılıklarını verdiği gibi özellikle terkiplerin Türkçe karşılıklarını da vermeye özen gösterir. Şârih Urfî'nin beyitte vezin gereği hangi kelimeye yer vermek zorunda kaldığını ve doğru kelimenin hangisi olduğu konusundaki görüşünü şerhte belirtir. Ayrıca edebi sanatların manaya kattığı katkıyı edebi sanatları açıklayarak söyler. Çok fazla olmamakla birlikte Türkçe söz varlığına da yer verir. Bazı beyitlerde anlamdan dolayı nüsha farklılıklarına işaret eder ve doğru kelimenin hangi nüshada olduğunu belirtir. Çok az da olsa tasavvufi açıklamalar yapar. Şiirde geçen tarihi ve mitolojik şahsiyetlerle ilgili hikâyeler ve kıssalar anlatarak şerhin anlatımını güçlendirir (Ruhi, 2024).

e) Himmetzâde Abdî'nin Şerh-i Bazı Kasâ'id-i Urfî Adlı Eserinde Şerh Usulü

Şârih şerh sebebini açıklamamakta, Urfî'ye isnat edilen ehl-i sünnet olmadığı iddiasına karşı onun ehl-i sünnet itikadı üzerinde olduğunu, şiirlerinden hareketle ispatlamak için şerh yoluna girdiğini şerhinde söylemektedir. Eserde naat ve tevhit türünde yazılan dört kaside şerh edilmektedir. Şârih öncelikle asıl metne bağlı kalarak beytin manasını vermektedir. Özellikle kelime anlamları üzerinde durmakta, Arapça ve Farsça kelimelerin karşılıklarını verdikten sonra kelimelerin gramatik açıklamalarını yapmaktadır. Daha sonra ise "mahsûl-i beyit" , "lütf-i mana" , "meâl-i beyit", "hâsıl-ı mana" ve "mana-yı beyit" ifadelerinin ardından Farsça beytin Türkçeye tercümesini yapmaktadır. Himmetzâde Abdî edebi sanatları tespit edip açıklamakta ve beyte kattığı mana hakkında bilgi vermektedir. Bazı beyitlerde uzun açıklamalar yerine sadece beyti tercüme edip geçmekte, bazı beyitleri ise uzun uzadıya yorumlamaktadır. Açıklamaları içerisinde beyitlerde geçen kelimelerden hareketle tarihi ve mitolojik olaylara dair bilgiler vermekte, bazı beyitlerde ise Urfî'nin beyit içinde seçtiği kelimeyi eleştirerek ilgili mısrada seçilen kelimenin anlam açısından yeterli olmadığını söyleyerek kendi yorumunu yapmaktadır. Abdî, şerhini destelemek için başka şârihlerin görüşlerine de yer vermektedir. Bu onun diğer şârihleri okuduğunu göstermektedir. Mananın tek beyitle sınırlı olmadığı durumlarda anlamın sonraki beyitte devam ettiğini söyleyerek şerhe iki beyit üzerinden devam etmektedir. Şârih okuyucusunun belli bir bilgi birikimine sahip olduğu düşüncesiyle iktibas ettiği ayet ve hadislerin Türkçe anlamlarını vermemektedir (Melhem, 2020).

f) Murtaza Trabzonî'nin Urfî-i Şirâzî Şerhleri Adlı Eserinde Şerh Usulü

Murtaza Trabzonî Urfî-i Şirâzî'nin on dört kasidesini şerh etmiştir. Şârih öncelikle kaynak metinden metni tercüme etmiş, metinlerdeki bazı beyitlerde anlamının bilinmediğini düşündüğü kelimelerin anlamlarını ve çok fazla olmasa da kelimelerin gramer özelliklerini vermiştir. Şârih, şerhini destelemek üzere ayet ve hadis iktibaslarından da yararlanmıştır. Ayrıca kelimenin beyit içerisindeki anlamlarından kaynaklı olarak nüsha karşılaştırmaları yapmıştır. Murtaza Trabzonî çoğunlukla beyitleri "mahsul-i kelam", "hasıl-ı kelâm" ifadeleriyle nesre çevirmiş, derinlemesine bir tahlil yapmamıştır. Yer yer "yaʿnî" diyerek kısa açıklamalarda bulunmuştur. Bu açıklamaları başka kaynaklarla destekleme yoluna gitmiştir. Şârih, Urfî'nin şiirlerini şerh eden diğer şârihlerden de yararlanmış, özellikle Rodosîzâde ve Nazirî'nin şerhlerini beğendiğini söylemiştir. Bu şârihlerin dışındakileri ise eleştirmiştir. Murtaza Trabzonî bazı beyitlerde anlamın çok açık olduğunu söyleyerek tercümeye bile gerek duymamış, bazı beyitlerde ise beytin manasını diğer beyitte devam ettirmiştir. (Yılmaz, 2004).

g) Neşâtî Efendi'nin Şerh-i Kasâyid-i Urfî Adlı Eserinde Şerh Usulü

Neşâtî, Urfî'nin bazı kasidelerini şerh etmiştir. Şârih şerh usulü olarak beyitler hâlinde şerh yapmayı tercih etmiş, öncelikle beyti en sade biçimde tercüme yoluna gitmiştir. Tercümeden sonra kelimelerin mecaz anlamlarını açıklamıştır. Sebk-i Hindi'de anlam kapalılığını aralamaya çalışmış, bazı beyitlerin müşkil beyit olduğunu söylemiş, başka şârihlerin bu beyitlere yaptıkları açıklamalara da yer vermiştir. Neşâtî, bazen öncelikle kelimelerin mecaz anlamlarını ve şairin beyit içerisinde kastettiği anlamı açıkladıktan sonra "mahsul-i beyit" diyerek beyti tercüme etmiştir. Şârih, şerhin doğru kelimeler üzerinde yapılabilmesi için nüsha karşılaştırmalarına da önem vermiş, en doğru anlamı oluşturabilmek için doğru nüshayı esas almak gerektiğini söylemiştir (Yılmaz, 2004).

h) Rodosîzâde Mehmed Emin Efendi'nin Şerh-i Kasâyid-i Urfî Adlı Eserinde Şerh Usulü

Şârih şerhinde öncelikle beytin kelimeleri hakkında bilgiler vermiştir. Beytin tercümesini yaptıktan sonra ayrıntılı bir yorum yapmış, kelimelerin gramatikal yapısını tafsilatlı açıklamıştır. Rodosîzâde Mehmed Emin Efendi şerhini desteklemek amacıyla uygun olan yerlerde Türk veya Fars edebiyatı şairlerinin beyitlerini yazmıştır. Şârih, farklı nüshaların karşılaştırmasını yaparak en doğru nüsha üzerinden şerhini yapmış; bazı beyitlerde mananın açık olduğunu, herkesin manayı anlayabileceğini belirtmiş; bazı beyitlerde ise mananın kapalı olduğunu, anlamın herkese malum olmayacağını söylemiştir. Özellikle anlamın kapalı olduğu beyitlere birden çok mana vermiştir. Şârih açıklamasını ve anlatımını kuvvetlendirmek için manaya uygun hikâyeler, kıssalar veya menkıbeler de anlatmıştır (Yılmaz, 2004).

i) Sadık Efendi Etba'ısi'nin Urfî-i Şirâzî Şerhleri'nde Şerh Usulü

Şârih, Urfî'nin şiirlerine yaptığı şerhi Sadık Efendi adında Urfî hayranı nüfuzlu bir kişiye göstermiş, o kişi de bu şerhleri beğenmiş ve şârihten bu şerhleri bir yerde toplamasını istemiştir. Eser bu şekilde ortaya çıkmıştır. Etba tâbî olan, hizmetkâr anlamındadır. Sadık Efendi şârihin değer verdiği nüfuzlu bir kişidir. Şârih, öncelikle beyitte anlamı bilinmeyen kelimelerin anlamlarını vermiş, şairin kelimede hangi anlamı murat ettiğini söylemiş, ardından beyti Osmanlı Türkçesine tercüme etmiştir. Sadık Efendi Etba'ısi şerh için farklı kasidelerden beyitler seçmiştir. Bu yönüyle Neşâtî'ye benzer. Bazı beyitlerde Neşâtî'nin şerhlerine de yer vermiş, onun şerhini beğendiğini söylemiştir. Sadık Efendi Etba'ısi'nin dili oldukça ağırdır. Bu yönüyle şerhi her kesime hitap etmez. Bazı beyitleri ise anlamı herkesçe malumdur diyerek şerh etmemiştir. Şârih, bazı beyitlerde de kendi verdiği anlamın en doğru anlam olduğunu iddia etmiş, beyte başka anlam verilmesinin beyhûde olduğunu söylemiştir (Yılmaz, 2004).

2. Sahhâf Ahmed Rüşdî Efendi (1637-1700)

Tezkirelerde "Rüşdî-i Sahhaf", "Rüşdî-i Muhaf" ve "Rüşdî" olarak geçen Sahhâf Ahmed Rüşdî Efendi'nin asıl adı "Ahmed", mahlası "Rüşdî" dir.1637 yılında Bosna-Hersek'in Mostar şehrinde doğmuştur. IV. Mehmet döneminde İstanbul'a gelmiş, burada eğitimini tamamladıktan sonra bir süre müderrislik yapmıştır.(Ekici, 2006) Mekke kadısı olan Abdurrahimzâde Mehmed Efendi'den mülazım olup Mekke'de müderrisliğe başlamış, daha sonra Mısır valisi Defterdar Ahmed Paşa ile Kahire'ye gitmiştir (Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, 08 Ocak 2025). Buradan uzaklaştırıldığı için İstanbul'a gelmiştir. İstanbul'da bir süre kalmış akabinde Çan kazasına kadı olarak tayin edilmiştir. Bu görevi sırasında 3 Mayıs 1700 yılında vefat etmiştir. İstanbul'da Edirne kapıda kabri bulunan Oğlu Hasan Reşid'in yanına defnedilmiştir. Yenikapı Mevlevihane'si ve Merkez Efendi Camii civarına defnedildiği şeklinde de görüşler vardır.(Yavuz, 2020, 757-790)

Sahhâf Ahmed Rüşdî Efendi'nin şu ana kadar tespit edilmiş altı nüshası bulunan Divanı ve tek nüshası İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde TY 3501 demirbaş numarası ile kayıtlı *Şerh-i Divân-ı Urfî-i Şirâzî* adlı eseri vardır. *Divan*'ı 2006 yılında Hatice Ekici *Sahhâf Rüşdî ve Dîvânı'nın Tenkitli Metni* adıyla, yüksek lisans tezi olarak hazırlamıştır. Sahhâf Ahmed Rüşdî Efendi'nin *Şerh-i Divân-ı Urfî-i Şirâzî* adlı şerh türündeki eseriyle ilgili 2020 yılında Seyit Yavuz, eseri tanıtan makale yayımlamıştır. Şârih ve şair olan Sahhâf Ahmed Rüşdî'nin iki naatı 2022 yılında Aybala Sena Kütük tarafından hazırlanan *Hâfız Hüseyin Ayvansarâyî'nin Naat Mecmuası'nın Transkripsiyonlu Metni ve Mestap'a Göre Tasnifi* adlı yüksek lisans tezinde yer almaktadır.

3. Sahhâf Ahmed Rüşdî Efendi'nin Şerh-i Divan-ı Urfî Adlı Eserinde Şerh Usulü

Sahhâf Ahmed Rüşdî, Urfî'nin kasidelerini şerh ederken ana kaynaktaki sıraya bağlı kalmış, gazel ve mukatta şerhlerinde ise seçtiği beyitleri şerh etme yoluna gitmiştir. Şârih, bazı beyitleri ayrıntılı bir şekilde açıklarken; bazılarını ise tek cümleyle tercüme etmiş, çok az da olsa bazılarına hiç bir açıklama ya da tercüme yapmamıştır. Sahhâf Ahmed Rüşdî bin sekiz yüz elli dokuz defa "Mana-yı beyit böyledir ki" diye başladığı şerhine, akabinde "yaʿnî" ifadesiyle devam etmiş, şairin beyitte neyi murat ettiğini anlatmıştır. Daha sonra "hâsılı" ifadesiyle tekrar eden cümleler şeklinde şerhini devam ettirmiştir. Bazı beyitlerin şerhinde "netice" ifadesiyle şerhi biraz daha genişlettiği görülmektedir.

Şârihin şerh metodunu daha tafsilatlı olarak şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Yukarıda da belirttiğimiz üzere beyitler çoğunlukla *"mana-yı beyit böyledir ki"* ifadesiyle Türkçeye çevrilmiştir. Daha sonra *"yaʿnî"* denilerek açıklama yapılmış, bu usul şerhin çoğunluğunda kullanılmıştır.

"Mana-yı beyit böyledir ki: Ey Cenâb-ı Hak, sen derd metâʿını cân bâzârına bırakmışsın, her fâʾideyi gevherini ziyân ceybine bırakmışsın, yaʿnî senin metaʿ-ı derd-i aşkın cân ile alınur ve âşık mâdâm ki râh-ı aşkda mahv-ı vücûd itmeyüb sûretâ ifnâ-yı cân u ten ziyânını itmeyince maʿnen mahz-ı sûd olan gevher-i aşk-ı tahmîl idemez dimekdür" (1b/K1-1). Şârih, "Mana-yı beyit böyledir ki" ifadesinin yanı sıra şerhten önce yirmi bir defa "Bu beyitte mana-yı dürüst" veya "Mana-yı dürüst böyledir ki" ifadesini de kullanmıştır. "Bu beyitte mana-yı dürüst: Ümîd-i iştibâh terkîb olub ümîde müşâbih yeʾsin hüsnüne özenür ve meyl u muhabbet ider, dimekdür. İmdi buna göre yeʾs, ümîd-i iştibâh terkîb olur" (7b/K3-29). "Mana-yı dürüst böyledir ki: Dest-i hüsn bâzâra mensûb olan kesâdı bend ide, yaʿnî alışdan verişden alıkoya, kesâd bâzâra muzâfdır ve dest-i hüsn, mefʿûl olub kesâd fâʿil olur" (12b/K6-7). Şârih, on yedi kez "Mana-yı kıta böyledir ki" ifadesini kullanmıştır. "Mana-yı kıta böyledir ki: Senin ʿadlin ufûkı, âsumân-ı muhîlin tabʿında ki öyle âsumân ki, merdum-âzârlıkdan lebâleb bir şîşedir. Anın rûy-ı Züleyhâ ve zülf-i müşkîni gibi tarrârlık şîvelerini birbirinin üzerine sıyar ve şikest idüb kahr u izâle ider" (12b/K6-27). Şerhin sonunda genellikle "netice" ifadesinden sonra on beş defa "Mana-yı sahîh budur" ifadesini kullanmıştır. "Netîce feth kilidini ana felek mismârlık ʿahdiyle bağlamışdır. Mana-yı sahîh budur. Kilid-i feth fâil ve ʿahdi-i mismâri mefʿûl olmak maʿkuldür. Yaʿnî mismârlıgı ʿahd eylemişdir" (12b/K6-33).

Şârih, "*Cümleye râcih olan mana budur*" , "*Mana-yı râcih budur ki*" , "*Mana-yı evvel râcihdir*" , "*Bu mana râcihdir*", "*Lâkin fakîre mestûr olan mana dahı evlâ râcih görünür*", "*Bu mana evvele nisbet râcihdir*", "*Mana-yı sânî râcihdir*", "*Cümleye râcih olan mana budur*" ifadelerini de kullanmıştır.

"Murâd-ı fâʿil-i muhtâr olduğunu beyândur. Cümleye râcih olan mana budur…" (1b/K1-6). "…Gam benim dilimde cümleden ziyâde teʾsîr eylemekle, nâlem dahî cümlenin nâlesinden ziyâde olmagla, sâirlerin leşker nâlesine ʿalemdâr olur dimekdir. Bunda mana-yı râcih budur ki dilim nâleye ʿalemdârlık mansıbını virür…"(11b/K6-1). "…Veyâhud çarha bâr oldu dimek ola lâkin mana-yı evvel râcihdir…"(11b/K6-23). "…yaʿnî ibtidâ kenârında karâr itmeyüb kemâl-ı sürʿatden vasata varır. Eğer anın şevk ve muhabbetini diline bâdbân eylersen bu mana râcihdir…"(46a/K16-70). "…Niyâz-i kâse tehîye mizâf eyleyüb bir maʿnî dahı mülâhaza olunmak mümkün. Lâkin fakîre mestûr olan mana dahı evlâ râcih görünür" (86a/K26-17). "…Bu manayı mısrâʿ-ı evvelde teʾyîd ider ve bu mana evvele nisbet râcihdir. Nev-bâve turfende mîve dimekdir (93b/K27-1)." "…veyâhûd Kârunun hasfına binâʾen böyle dimiş ola. Mana-yı sânî râcihdir" (162b/K43-45). "…Murâd-ı fâʿil-i muhtâr olduğunu beyândur. Cümleye râcih olan mana budur…" (2a/K1-6). Şârih, "Mahsûl-i beyit dimek olur ki" ve "Mana-yı beyit müşkil dimekdir ki" ifadeleri çok az kullanmıştır. "Mahsûl-i beyit dimek olur ki: Muktezâyı himmet-umûr dünyâdan muhtâç oldugın şeyʾi zebânına getürmek ʿayıbdır…" (40a/K16-16). "Mana-yı beyit müşkil dimekdir ki: Bu gamdayım ki olmaya ki ol mahbûbun hâtırında olmayım. Çünki ehl-i dilin harfi, yaʿnî sohbeti imtiyâzdan geçe, hâsılı…" (248a/G1-148). Sahhâf Ahmed Rüşdî "Bu beyitden fehm olunan bu ki" ve "Bu beyit hakında baʿzı fuzalâ-yı Aʿcâmdan mesmûʾ olan oldur ki " diyerek beyitle ilgili kısa bir açıklama yapmıştır. "Behmân "ba"nın kesriyle ve "ha"-i hevvezin sukûnuyla filân manasınadır. Bu beyitden fehm olunan bu ki: Vezîrden evvel vezîrin karındaşı vezîr ola". (72a/K22-38)Bu beyit hakında baʿzı fuzalâ-yı Aʿcâmdan mesmûʾ olan oldur ki: Ne-mânem yerinde isbât ile bi-mânem ola ve tâ ki olmaya, tersim ola (197a/K22-24). Şârih, bazı beyitleri mısralar hâlinde şerh etmiştir. Bu beyitlerde "Mana-yı mısrâʿ sânî böyledir ki" ifadesini kullanmıştır. Mana-yı mısrâʿ sânî böyledir ki: Su saçıcı sulha kasem ve âteş yakdurıcı haşme kasem nefsʾül-emr böyle dir ki…." (109b/K28-155). Şârih, açıklamakta zorlandığı beyitlerde "bu beyitde bundan maʿkûl maʿnî görülmez" , "İhtimâl ki bu beytin manası dimek ola ki" ve "bu beyitde bundan maʿkûl maʿnî görülmez" ifadelerini kullanmıştır. "…Eğer "ya"sız olan nüshaya göre maʿnî virilürse yine maʿnî bu olur ancak ʿUrfînin ʿâfiyet sûz olan âteşi hayf ki dûzehde yokdır dimek ola eli âcizʾül maʿnî bu beyitde bundan maʿkûl maʿnî görülmez" (210a/G1-73). "İhtimâl ki bu beytin manası dimek ola ki: Kem değildir, yaʿnî baʿîd değildir ki tevbeden pişman olmuş ʿUrfî subhayı atmaya ve peymâneyi tutmaya, hâsılı…" (202b/G1-170). "…tabîʿat olub anın gibi ola, bu beyitden maʿlûm olur ki cevâhirin tabîʿatı bârid ola…" (225a/M1-129).

2. Şârih, bazı beyitlere iki mana vermiştir. İkinci manaya "Bu mana râciʾdir, Bu beyitde mana-yı sânî dahı râciʿ vü evlâ görinür, mulâhaza oluna, mana-yı evvele göre kelâmın medh olur, mana-yı sâniye göre, mana-yı sânî râcihdir, mana-yı sânî dahı latîf olur, dimek ola ki mana bunda ki mana-yı sânîdir, lâkin evvel ki maʿnî evladır, bu beytin eğerçi bir kaç manaya tahammüli vardır, lâkin mana-yı râciʿ budur ki, lâkin manayı evvel dahı mefʿûl görünür, buraya bu iki mana münâsibdir. " ifadelerinden sonra veya şerhin sonunda yer verir.

"…*Bu beyitde iki maʾnâ virilmek mümkündür,* yaʾnî ezelden beri olan köhne sâllar senin sâl nevine taʿzîm idüb tehniyesinden ötüri sahâsında cemʿ u mahsûr olsun. Hâsılı tehniyesine gelsünler dimek olur, yâhûd mana ezelden beri olan köhne-sâllar tehniyet olunmagları içün senin sâl-ı nevin sâhasında mahsûr olub anınla bile tehniyet olunsunlar dimek ola. *Bu mana râciʾdir*, zîrâ memdûhâ imtidât-ı ʿömrle duʿâ olur…"(158a/K42-2)."…Yâ Kârûn kendi hazînelerinin nefʿin görmeyüb tasarrufuna murâdı üzre nâʿil olmaduğuna binâʼen böyle dimiş ola, veyâhûd Kârûnun hasfına binâʼen böyle dimiş ola. *Mana-yı sânî râcihdir"* (162a/K43-45).

"…yaʿnî bir şey sebeb olub ağlamak iktizâ eyledi dimekdir. Bunda mümkündür ki fart giryeyi kendi kasd eylemiş ola, veyâhûd berz-i girye ideyim dirken zabt-ı girye idemeyüb tûfâna gitdim dimek ola. *Mana-yı sânî dahı latîf olur"* (168a/K44-7).

3. Sahhâf Ahmed şerhinde az sayıda söz sanatlarına yer vermiştir.

"…ve nâvek-endâz edebin vasfıdır, *edebî şahsa teşbîh* itmiştir…" (3a/K1-2). "Âsumândan *murâd teşbîh tarîkiyle* cenâb-ı risâlet penâhıdır…" (191a/K8-24). "…Felek-i eski olub çok yaşamagıyla *feleği ana teşbîh* iderler…" (15b/K7-16). "…Şarâb murdâr olmagla *luʿâb-ı gülâba teşbîh* itmişdir…"(19a/K8-32). "…bâʿis-i elem olmagla *günâhı zübâba teşbîh* eylemişdir" (19b/K8-35). "…Âsitâne sancak bırakmak, *izhâr-ı ʿaczden kinâyetdir…"* (2b/K1-15). "…murâd *ʿâlemi cehliden çıkarmadan kinâyettir…"* (22a/K9-35). "Eğerçi *istifhâm-ı inkârî tarîkıyle* nefiyle olmakda câʼizdir" (66a/K21-46). "…halâs içün deryâya şinâveri göndere dimekdir. *Bunda istifhâm-ı inkâri olmak* latîfdir…" (66a/K21-19). "…ʿakl dîdesine Sıfâhân sürmesini çeker mi? Yaʿnî çekmez dimekdir. *Bunda mana-yı istifham…"* (89a/K26-51). "Bu *istifhâmdır*, yaʿnî bu gûş anı istimâʿ eylemeğe lâyık mıdır didim dimekdir…" (223b/M1-106). "… Dâmen didüği *mübâlağadır* (7a/K3-14)" "…*İmkân taʿbîri mübâlağâta* yaʿnî mümkün olması dimekdir" (9b/K4-17). "…Bunda *çe lafzı vasıfda mübâlağa* ifâde ider" (15a/K7-4). "…Bu beyit *tecâhül-i ʿârif kabîlden* olur…"(165b/K43-86). "...Nice bu âteş has pûşden dûd koparırsın ey şol mahbûb ki hoş cevherlik ile senin hüsnün *darb-ı meseldir…"* (64a/K21-27). "Hayf her bir misrâʿa sarf olunmak mümkündür. *Şiʿirde sihr-i helâl* didükleri budır (170b/K44-43).

4. Şârih, Urfî'nin şiirinde kullandığı kelimelere farklı anlamlar yüklemiştir.

"…Kalemi *ʿUtârid ki bir yıldızdır ve kâtiblerin pîridir*. O kalemi hakkakdan uğurlar…" (60a/K20-30). "… Nâ-güzîr, *lâbüd ve lâ-yenfek* manasınadır…" (58b/K20-13). "… Sûnişden *murâd taş ve demür kırındısı* ve rîzesidır" (58a/K20-8). "…Nüʿâs *ol nevmdir ki ne bellü uyhu ve ne bellü uyanıklıkdır* ki ekser bu bengîler ve tiryâkiler uyhusıdur…" (29a/K12-12). "…Gâşiye *atdan atıldıkta anın üzerine örtülen çukadır…"* (30a/K12-22). "…Bunda *deryâdan ve tesnîmden murâd pâdişâhzâdedir" "* (30b/K15-11).

5. Şârih, başka şârihlerin ilgili şerhlerine kendi açıklamasını yaptıktan sonra yer vermiştir. Bundan şârihin şerhini yapmadan önce diğer Urfî şârihlerini de okuduğu anlaşılmaktadır. Kendi şerhini desteklemek veya açıklamakta zorluk çektiği beyitler için böyle bir yola başvurduğu görülmektedir. Özellikle Neşâtî ve Nazirî'nin şerhlerine başvurmuştur. Bu şârihlerden başka İsmetî Efendî, Nedîmî Efendi, Hâlîl, Kürkcibaşızâde, Mısrî ʿAbduʼlkâdir Efendî ve Âhûnd adıyla Urfî'nin şiirlerini şerh eden şârihlere de yer vermiştir.

"…Yaʿnî ʿukûl-ı mücerrede senin fitnetin vâsıl oldığı makâmı tahayyül eyleyüb iki destîni zîr-i zenâhına sütûn eyleyüb mütehayyir olur. *Neşâti Efendi"* (20a/K9-8). "…yaʿnî ol ʿahd ki maʿşûk itmişdi vefâ itmeğe ʿâşıka ve ʿâşık ol vefâyı görmeyüb şehîd oldı. O maʿşûk tarafından olan ʿahd ne kadar süstdir ki o elmâs böyle pek iken hasûdun gönlüne süst ola ki ʿaht-süstün elinde şikest ola. *Bu mana Âhûndun* virdüği manadır" (122a/K30-86). "…Bu beyitte murâd lâle gibi yâseminde de dâg bulmakdır, âfitâb sâyesin sitürde itdikde dil yâseminde bâkî kalub, zâhir olan sâyeyi dâg lâleye teşbîh itmişdir. Sitürde lafzıyla taʿbîrin karînesiyle dahı âşikâredir. *El-fakîr Nedîmi"* (103a/K28-75). "…Merhûm Nefʿi Çelebi bu beyti gâyet pesend idüb medhinde igrâk iderdi ve lâkin mazmûnı âteşince bir sâde beyitdir ve elmeşâribu muhtelife ʿindʾel tahkîk pesendîde-i nükte-sencân olsa sezâdır, feammâ bu beyitden ʿâlî beyitleri vardır. Tetebbüʿ iden yârâne maʿlûmdır. *Nazirî"* (209b/G1-166). "…Meselâ nitekim kizb u sıdka göre muʿteber değildir. Kezâlik güneşin rûşenliği senin zamîrin rûşenliğine göre muʿteber değildir. *Halîl* " (148a/772-drk.). "*Bu beytin manasını Kürkcibaşızâde böyle beyân eylemiş ki* mâʾili budır, yaʿnî misâl-i sânî ihtimâl ki misâl-i evvelin gayrı değil, belki ʿaynidir dimek ihtimâl u muhâlifet keşmekeşinden ʿaczim olub biʾz-zarûre gayrı idigin bildim" (196a/G1-10). "…yaʿnî kendi vücûdını böyle bilürken yine sende olan ʿucb ve kibrindir dimekdir, bu kıtayı *Mısrî ʿAbduʾlkâdir Efendî böyle tahkîk* eylemişdir" (226b/M1-146). "…Takdîri ʿakl-ı kül-râ murg-ı evsâf-ı to nâvek-endâz-ı edeb dimekdir. Bu beyite *ʿİsmetî Efendi merhûm bu vech ile mana virüp* bu üslûbla şerh eylemişdir" (3a/K1-19).

6. Şârih, şerhinde âyet ve hadislere de yer vermiştir.

"…Vâsıta-yı âferînişden murâd ehl-i maʿrifet oldığından ötürüdür. "*Küntü kenzen hadîsi"* de bunu muʿeyyeddir" (29a/K21-10). "…Sâhibin medh u senâsını ve kendi harf ve bu tûl-i kelâmı ko. Hîç sana hicâb gelür mi "*hayruʾl-kelâm mâ kalle u delle"* hadis-i şerîfin nüktesinden, yaʿnî vezîrin medhini ve kendi temeddüh vesâʾir…" (69a/K21-85). "…yaʿnî dilleri perîşân olanlara perîşânlığımın ʿilâcını deryûze itmeğe gitdim. Perîşân dillerden murâd "*Ene ınde'l-münkesirati kulûbuhuʾl eclî"* hadîs-i kudsisine mazhar olub gamûm u âlâm-ı ʿaşkla dilleri perîşân olan evliyâullâhdır" (170a/K44-34). "Yâhud murâd "*lâ uksimu bihâzeʾl-beled ve ente hillun bihâzeʾl-beled"*, (Beled,1/2), (4a /K2-17). *"Onunla arasındaki mesafe, iki yay kadar, yahut daha az kaldı"*, (Necm, 9), (16a/K7-23),*"Peygamberler Allah'tan yardım istediler ve her inatçı zorba da hüsrana uğradı",* (İbrahim, 15), (114b/K29-1).*"Şehre inin; istedikleriniz orada var" dedi. Zillete, fakru zarûrete mahkûm oldular; Allah'ın gazabına uğradılar. Bu durum, Allah'ın âyetlerini inkâr etmeleri ve haksız yere peygamberleri öldürmelerinin, bütün bunlar da isyan etmeleri ve haddi aşmalarının sonucuydu",* (Bakara, 61), (115b/K30-8). *"Onlara şöyle denecektir: "Şüphesiz bu sizin için bir mükâfattır. Çalışma ve çabanız makbul görülmüştür"*, (İnsan, 22), (115b/K30-10).

7. Şârih, şerhinde gramer bilgisine yer vermiştir.

"…Beşʾnevedin fâʿili nev-bahârdır. Âveredin faʿili ʿutâsdır…" (28b/K12-6). "…Neşând muzâriʿ gerek iken mâziyle taʿbîr eylemesi tahkîk vukûʿuna binâendir…" (87a/K26-20). "…Gerdedin fâʿili nihâyetdir, nihâyet aʿdâdın olmak münâsebetiyle. Zîrâ yukarıda revendin fâʿili aʿdâd kendidir…"(74a/K26-24). "…Samân mîdehedin mefʿûlidir (131a/K33-5). "…Dâredin fâʿili dânişdir (148a/K33-6). "...Bunda muzâfʾun-ileyh takdîr olmadıkça mana-yı maksûd hâsıl olmaz" (131a/K39-9).

8. Şârih, Urfî'nin kasidelerinde bazı beyitlerinin yerinin yanlış olduğunu, bazı beyitlerde ise anlamın takip eden beyte bağlı olduğunu söylemiştir.

"…Bu nağme beğenilmemişdir, lâkin gayrı savt ve nagamda bunda değil. Bu beyit *nevbet be-men üftâd beyitinden sonra gerek"* (4a/K2-15). "…Netîce imzâyı kabûl eyle, imzâ olundı ise *bu beyitden sonra ʿilm zi- cevher kül beyti gerekdir*, lâkin metînde tertîb üzre yazılmışdır" (123a/K30-97). "*…Bu beyit zeyn dest beytine merbûtdur"* (56a/K19-39). "…senin şefâʿatin inâs ve zukûrın ʿamel nâmesini, yaʿnî eğer böyle itmezse. *Bu beyit aşağa merbutdur"* (119a/K30-60). "Zîrâ sereyân ve tecâvûzden mufârakâte çâre yokdur. ʿİllet-i sârînin ki ʿaşkdır. *Bu mana üzre bu beyit yukaru ki beyte merbut olur"* (14a/K6-31).

9. Şârih, şairin bazı beyitlerde sebk-i hindînin kapalı anlatımı içerisinde kendisinden bahsettiğini söylemiştir.

"…ʾAceb şikence tâliʿ ki zulme meyl idici merg, *melûl olmuş ki murâd ʿUrfî* kendidir. İmdi bu bâzîçe makûlesi bir şey olur ki mütekellimîn dirler. Ben bununla niçe erbâb-ı kelâmın mülzemi olayım. *ʿUrfî kendüsini hükemâdan* ʿadd itmişdir" (14a/K6-31). "…Tut ve tîz bir kasîde ile bunı ilet ki söz berg ve şâhıyla cennet bağçelerinin nüshâsı, yaʿnî numûnesi ola. *Be-gîr hıredin ʿUrfîye hitabıdır"* (38a/K15-27). "…Katre, dürr-i meknûnun mahsûdı olsun dimekdir. *"şin"-i zamîr ʿUrfîye râcihdir"* (52b/K18-31). "…Gûyâ *ʿUrfînin dânişinin tekye gâhı* hevesi ve arzûsu Eflâtûnun hârı olmuş ki ana ol heves ve râhat virmemişdir ki evvel rütbeye varayım deyü" (52b/K18-32). "…benim nisbet ve intisâbımdan ʿâr irişürse bana nisbetimden fahr u şeref ve revnak olur. ʾAcem mülküne bu *ʿUrfîden kesr-i nefes ve tevâzuʿdur"* (56b/K19-42). "…Her ne şey ki *ʿUrfînin cebîn u nâsiyesinde* yazılmışdır. Anı oku, bunı dimem ki mufassal işit, yâ mücmel işit. Murâd ʿUrfîye lâyık ne ise anı eyle. Tasdiʿ idüb anı eyle, bunu eyle dimem dimekdir" (69a/K21-82). "Bana hünerlerim destimden feryâd olsun ki her biri beni bir gayrı güne nâşâd tutar. *Bu beyit zahîr gider ʿUrfî tazmîn itmişdir"* (69a/K21-82).

10. Şârih, kelime açıklamalarını ve anlamlarını farklı kaynaklardan yararlanarak yazmış, bu kaynaklara çoğunlukla derkenarda yer vermiştir.

"Elluʿbete biʾl-zamm sîga-i mübalağadır. Oyuncak manasına, ammâ Füres şâʾirleri şiʿirlerinde şol kadar istiʿmâl itdiler, ol güzel manasına ki gönüller ana meftun olub aldanurlar. *Ahteri"* [193a/K50-25 (883-drk.)]. "Nağme, nâm-ı nevâyist ve lahnı. *Şerefnâme"* [193a/K50-30(884-drk.)]. "Neheng su mâlikisi ve timsah didikleri cânavar ki nil ırmagında çok olur. *Deşîşe"* [193a/K50-30(886-drk.)]. "Hamîrmâye asl u menşâʾ. *Düstûruʾl-ʿamel"* [114a/K29-36(670-drk.)]. "...sana ve senin ʿadline ol ʿâlem ve ol ʿâlemi nâzımı muzdûr olsun, muzdûr *Lugat-i Mahmûdiyyede* ecîr u mazbût ve giriftâr manasına beyân olunmış bunda mana-yı evvel münâsibdir" [159a/K42-15(670-drk.)].

11. Şârih, Urfî'nin bazı beyitlerde küfre düştüğünü, bir sonraki beytin anlama dâhil edilmesi durumunda bu beytin küfür olmaktan çıkacağını söylemektedir.

"Yâhûd Küntü nebiyyen ve Âdemu beyneʾr-rûhi veʾl-cesed hasebiyle cemîʿ mümkinâtı tekaddümi cihetinden bi-tarîkʾil-iddiʾâ vucûb mertebesinde ola. *Vallâhu aʿlem bu beyit aşağaki takdîr-i be-yek nâka beytinden kat-ı nazar ve o beyite nazar olunmasa küfürdür, ammâ aşağaki beyte rabt olundukdan sonra küfr olmadan çıkar"* (5a/K2-30). "Bu asl yerde şuʿarâ Mesîhden tabîb murâd iderler, zîrâ tabîb murâd itmeseler çok yerde hatâ, belki baʿzı yerde *küfr olmak iktizâ ider"* (208b/G1-152). "*Bu beyit küfre karîbdir.* Zîrâ çün Musâ dimesi hatâdır teʾemmül" (204b/G1-102).

12. Urfî şiirlerinde târihi kişilere, şâirlere de yer vermiştir. Şârih, bu kişilerin şiirde ne amaçla kullanıldıklarını ve kısaca kim olduklarını açıklar. Hassan-ı Acem, Zeyde Kâim, Sehbân vb.

"…Bu beyitte *şâne-i Dahhâkdan murâd Dahhâkın kaburga kemiğidir* ki Âdem mağzı ve kellesiyle pür idi, yaʿnî senin rezmgâhın öyledir dimek olur (60b/K20-39). "*…Behrâm anın rezmine ve anın ceng itmeğe şâkk değildir*, şâkk merd bâ silâh manasınadır" (60b/K20-36). "*…*Şemşîr gibi olan zebânım kündlüğünde *Seyf didükleri şâiri* kâtilim ve endîşe perdesinde *Zahîr didikleri şâirin* hıred-pûşîyem" (32b/K13-19. "*…Aʿşâ ve Cerîr didikleri şâirim.* Behr fürûd âmeden tabʿ dimek, yaʿnî tabʿım gâyet rifʿat-ı evc sühende pervâz iderken aşağa atsun deyü tenezzül idüb tevâzuʿan böyle didim" (32b/K13-19). "…bu *hitâb Şâhzâde Selîmedir. Pâdişâh didüğü babasıdır ki Şâh Ekberdir*. Bu pâdişâhı medhidir üçüncü beyte dek" (38b/K15-35). "…direfş-i *gâviyân göresin. Bu nedir, direfş-i gâviyândan murâd*, şol deriden olan ʿalemdir ki, ibtidâ anı *Dahhâk-ı Mârı* zamânında bir demürci kaldırub, *Cemşîd* ile bir olub ve Cemşîde nice yıl vezir olub *Dahhâk-ı Mârıya Cemşîd'*in gâlib olmasına sebeb olmuşdur. *Hazret-i ʿÖmer'*e gelince durur ki, ʿAcem pâdişâhları ʿazîm iʿtibâr idüb hıfz iderlerdi" (43b/K16-37). "Eğer oynamagile endîşe kefine ʿinân virirse, çultârı Cerîr ve Ahtal omuzu üzre kor. *Cerîr ve Ahtal şuʿarâ-yı füsahâdan* birer şâʿirin adıdır" (67b/K21-64). "Hubun ceng güni ki şemşîr çeke, *Rüstem nâmını* kana bıragur, yaʿnî nâmını bile ki, bir emr-i maʿnevî iken, değil ki kendüsine" (82b/K25-45). "Sen matlab-feşânsın ve *Hatem* ise ârzûyı berâberde bıragur. Hâsılı sen ancak virirsin ammâ hâtem hem virir ve hem alur dimekdir" (84a/K25-68). "Kemâlin nazarında İsfahân şîrîn olur. Netîce İsfihân Şîrâzın kefş-dârî oldugından İsfihân *Kemâl İsmaʿilin* nazarında Şîrîn olur ve güzel görünür" (137b/K35-34). "*Yahyâ Kirmâ-yı Bermekîden* bir kerîm ʿazîmüşşânın ismidir, yaʿnî hisset u rezâlet kösini ururdı" (84a/K25-68). "Mana-yı beyit böyledir ki: Ol ki kâbe kavseyn serîri Şehenşâhıdır ki ol *Ahmed-i Mürseldir* ki takdîr altına anın fermânı merkûm u mektûbdır dimekdir" (178b/K45-61). "…Eğer kazâ eyleme deyü cevr u sitemle âmâde olsada bu iʿtikâd eyle ki sanem dahı mazâhir Allâhiyyeden bir mazhardır. *Gülşen-i Râzda* bu iki beytin tahkîkine vâsıl olan bu mezkûr olan beytin manası dahı ne dimekdir anlar" (192b/K13-18). "…bunları ele getürmek ʾarzusı bu gûne ʿ*Acem Hassânını şerm-sâr ve şermende* düzmüş, uyutmuşdur. Hassân-ı ʿAcemden murâd kendüdür" (192b/K50-18). "…Biʾl farz-ı vâkıʿde *Zeyde kâim* imiş ve kıyâm-ı Zeyde ʿilmi taʿalluk itmiş. ʿİlmin nişânına tîr-i hükmi atub Zeyd-i kâim diyecek yerde nakîz-i nişân-ı ʿilm ki ʿadem-i kıyâm-ı Zeyddir" (20b/K50-13). "…Ey sühen şinâs gördün ve şimden sonra dahı hem görmüş olursun benim *makâm-ı Sehbânda* olan ʿulüvv-i pâyemi dimek olur" (92b/K26-95).

13. Şârih, bazı beyitlerin şerhinde Arapça ifadelere yer vermiştir.

"…Bunda kendüsünü mütekellimînden tutmuşdur. Yaʿnî *lâ-yesdernî minel vâhid illâ vâhid*. Mürsele, kesr-i mîm ile, gerden-bend manasınadır" (31b/K13-9). "…Zühal pâsbân-ı felek olmagla pâs didi. *Kezâ semiʿa men-eşşukkate feehfezehu*…ne kalb gümüş virirsin ve ne tamâmʾül-ʿayâr altun virirsin. Bu beyit *ʿalâ tarîkiʾl-lef veʾn-neşriʾl-müşevveşdir, bel el-müretteb"* (29b/K12-15). "…Zât-ı ehl-i sudûre münâsib olmagla zevât taʿyîr eyledi fakîre bu mana maʿkûl görinür. *Huz mâ sefâ daʿme keder"* (128b/K30-77). "…Eğer tabʿım âbından gül rutûbet-dâr olsa şin güle râciʿdir, ızmâr *kableʾz-zikr tarîkiyle"* (128a/K31-44). "…lâ-mekân kazâsı bile mahsûr olsun, murâd *fevkʿul-ʿarşdır ki lâ halâ ve lâ melâ* dirler" (158a/K42-11). "…Tehevvür lugatta *huvel-vukuʾ fiʿş-şeyʾi bi-kılletihî mübâlâtihî* maʾnâsınadır, lâkin burada cürʿet ve kemâl tekellümden ʾibâret olur" (159b/K43-1). "…yaʿnî sohbet u meclisleri lezîz. *El-ʿuhdetü ʿalaʾl râvî"* (189b/K49-25). "…Ki bunda cû manasınadır. *Kezâ semiʿ, mineʾs-sikkatih*" (191b/K50-13). "…hâsılı bâtıl maʿlûm oldukdan sonra hak dahı olur ve anı bilmek Hakkı bilmeğe vâsıta olur, *zîrâ el-eşyâʾu tuʾrafu bi-zdâdihâ"* (201a/G1-9).

14. Sahhâf Ahmed Rüşdî bazı beyitlerde nüsha farklılıkları ifade etmiş, hangi nüshanın daha sahih olduğu belirtmiştir.

"…*Baʿzı nüshâda birûyed çeşme-i hurşîd ve mâh vakıʿ oldu*. Lâkin evvel ki nüshâ sahîhdir…" (7b/K3-18). "…*Baʿzı nüshâda kırâb yerine hizâb vâkıʿdir.* Yaʿnî hûn-ı fevc günâhla rengîn idüb boyaya ve baʿzı nüshâda koned yerine koşed vâkıʿdir…" (18a/K8-11). "…*Baʿzı nüshâda "be" ile be-âsitîn vakıʿdır*. Bu nüshâya göre maʿnî dimek olur ki âsitînde destimi hˇân-ı ʿilme göndüresin. Yâʿnî niʿmet-i ʿilimle âsitînimi pür eyleyesin ve destimi anda iken hˇân-ı ʿilme göndüresin. Murâd mübâlagadır. Bu mana güzeldir. Baʿzı büshâda zi-âstîn yerine be-âstîn vâkıʿdir…" (22a/K9-34). "…*Baʿzı nüshâda ziyâd yerine ziyân vakıʿdır dimek olur* ki hatâdır, ki bülbülün hâmuşlıgını hâzâna ziyân göresin, yaʿnî bülbüle ziyândır hâzâna ziyân değildir bu mana evvelkiden râcihdir…" (44b/K16-53). "…hâşâk mazlûm iken şüʿleye şebhûn idüb gâlib olur, şuʿle münâsebetiyle şebhûn didi *baʿzı nüshâda yâr yirine çü kerd râz vâkıʿdır*..." (60b/K20-37). "…*Baʿzı nüshada cezm yerine sıfır vâkıʿdir*, lâkin hurûf-ı lafzıya mülâyim olan cezm lafzî olmagla bu nüsha ihtiyâr olındı, teʾemmül. Felek cezm gibi müdevverʾül-şekl olmagla feleği cezme teşbîh itmişdir…" (144b/K37-44). "…*Baʿzı nüshada harc yirine, felek manasına olan harc vakıʿdır*. Lâkin nüshaya göre mîreft mülayim değildir…"(65b/K21-44).

15. Şârih bazı beyitleri, mananın çok açık olmasından dolayı sadece tercüme etmiştir. Bazı beyitlere ise çok kısa açıklamada bulunmuştur.

"Yaʿnî senin câhın ebedîdir dimekdir" (140a/K36-26). *"Yaʿnî sehâvet ne oldıgı senin kefinden müşahhas olub bilinmişdir"* (143b/K37-35). *"Murâd Hâdî olub nûrıyla yol göstermesidir"* (188a/K49-1). *"Yaʿnî anın girye ve handesi kendi ʿömrini eritmesidir, kalb ʿaskeri yarıcı, şâhın aʿdâsı gibi kalb şiken dimesi şâhı şecâʿatle vasfdır"* (190a/K49-32). *"Şâh-ı ekber ki anın terkîb-i vücûdı nûr-ı hurşîd u zül-men olan Cenâb-ı Hakkın sâyesidir"* (190a/K49-34). *"Cevhereşde olan zamîr-i hurşîde râciʿ olub anda hurşîd bunlar olur dimekdir" (190a/K49-35). "Mana-yı beyit böyledir ki: Yüz deryâ muhîti sifâlde tutarım. Bir merhâba kanı? Zîrâ bunu âsânlık ile uruyorum ve içeyorum"* (46b/K17-5).

16. Şârih, bazı beyitleri kapsamlı olarak açıklamaktadır.

"Mergin dergehinden girü rücûʿ eyledim. Şol zamânda rucûʿ eyledim ki bana tevbe ʿinânını çevir didi. Yaʿnî bana tevbe didi ki bîmi mergle olan tevbeden ʿinânını hulûs-ı kalb u sıdk-ı derûn ile olan tevbeye dönder didi. Hâsılı ölüm mertebesine varmış iken ve ol mahalde iken bana tevbe böyle didi. Bu beyte ekser virdikleri mana budur ve hakikatde bu manayı aşağadaki zi-endîşe merg tevbe kerdem beyti teʾyît ider ki ihlâs tevbe murâd oluna. Lâkin fakîrin hâtrına lâyih olur ki bu beyitte mana-yı sahîh budur ki goftun fâʿili merg olub mutlak tevbe ile dimek ola. Buna göre mana-yı beyit böyle olur ki dergeh-i mergden rücuʿ eyledim. Lâkin bir mertebeye vardıkda rücuʿ eylemeyüb sıhhatde geldim ki bana merg-i ʿinânını tevbeye dönder dimiş idi. Hâsılı ölüm mertebesine varmış iken rücuʿ eyleyüb sıhhat buldum dimek olur. Hele iki manaya da göre bu beyit ve bundan sonra aşağadaki bir kaç beyit gösterir ki ʿUrfî gâyet hasta olub sıhhat buldukdan sonra bâdeden tevbe idüb bu kasîdeyi inşâ eylemiş ola" (18b/K8-19).

17. Şârih, şiirde geçen kelimelerden hareketle âdetlere, kültürel özelliklere dair bilgiler vermektedir.

"…Âferînişin ʾanberinden ve bânından bân didikleri Hindistânda tere yaprağı gibi hoş-bû bir yaprakdır. Kahve yirine anın bir ikisini yerler ki ağız kokutsun, *husûsâ lülî didikleri hûbân dahî anı yirler ki dudağı kızdurur…*" (10a/K4-28). "…leb dilberler ile musâfahadan bûse ile kerîmdir. Yaʿnî sîne-i bî-pervâ nâzikânlar ile muʿânaka idüb bîmuhâbâ anlar mı lems ideyor. Ana binâen şücîʿ ve havfdır. *Nitekim bayrâmlarda ʿâdet böyledir…*" (36a/K15-4). "…Nitekim anların ʿâdetidir. Kurniş kâf-ı ʿArabînin zammeyle nûnun kesriyle, bir gûne taʿzîme dirler ki pâdişâhlara mülâkat ve katında iderler. *Rûmda yer öpmek gibi Hindde kurniş dirler, Hind lügatıdır"* (37a/K15-19). "…*ʿÂdet-i Aʿcâm oldur ki bâde nûş iderken ayvayı emerler*, yaʿnî bu ʿâlemde bezm-i mey ve bezm-i meyin mezesi olmaksız gayrı mîveler buna nisbet ve gayrı ârzûlar suyı yok kaba benzer âbı ayva manasınadır ve fükâʿ zamm-ı fâ ile boş kabdır…" (200b/G1-55). "…Sen ʿIrâkdansın imdi ʿâdet-i pîşîni vâjgûn eyle, yaʿnî terk eyle, ferâmuş kıl. Eğer dilersen ki Hindistânın revnâkı hüsnünü göresin, *yaʿnî mülk-i ʿAcemde olan ʿâdeti* vâjgûn eyle, hâsılı terk eyle. Bunda ʿIrakdan murâd Renîn-i İrândır" (43b/K16-39). "…rütbe-i dânişinin kadrini bilmeyüb ve ana göre medh ve vasf itmezse anın vasf u dânişi yazılan levhı efhâm u ezhânın başı üzre ururum. *Nitekim ʿâdetdir dersin bilmeyen küçüğün* gâhı hâcesi başına levhi urur…" (49a/K17-43). "…Zühal olsun âbdârın ebr-i nîsân ve havâsın âfitâb olsun. *Bu ıstılâhât ʿâdet-i Hinde göredir…*" (98a/K28-48). "…*yaʿnî bir müferrih ve neşve bahş-ı maʿcûn nitekim ʿâdetdir.* Ekser maʿcûn kısmı keyf içün yenilür, yaʿnî terkîb ve terbiye idüb vücûda getürüb anı zamâneye yidürüb ferâhnâk itmek içün…" (141a/K36-4). "…Yaʿnî ʿaşkın evvelki beyʿı idi ve müşteriye âşûb ve meftûn değil idi ki *ʿâdetdir her bâzargâhın evvelki beyʿı istiğnâ ile olur…*" (204b/G1-101). "…çünki iki menzil tayy ola. Çoklukdan bir kârvân cemʿ olur, *nitekim ʿâdetdir ki korkulı yolda havfdan biribirine uyub yoldaş olurlar…*" (208b/G1-151). "…Hâsılı meyde olan haşirilik bizim dilimizden değildir. *Belki Cemden kalmadır, anın ʿâdet ve kânûnıdır.* İmdi şikest itdiğimiz surâhînin zamânını Cemden al dimekdir. *Bu müşevveşler ʿâdetine göredir ki biribirisini ziyâfet eylese*, her ne kadar kadehden içse, bir kerre nûş itdiğinden, bir dahı içmeyüb anı ana lafzîmen şikest iderler ve her birinden bir kerre içerler, ziyâde değil surâhi dahı tehi oldukda tekrâr anı toldurmayub gayrısını iderler ve evvelkisini şikest iderler…" (211b/G1-194).

18. Şârih, bazı beyitlerin tek başına açıklanamayacağını bir önceki veya bir sonraki beyitlerle beraber açıklanabileceğini söyleyerek beyitler arası anlam bağı kurmuştur.

"…Bunda "bâz" lafzı yukarı sarf olunmakdan aşağaki *"bî-hicâbâne" beytine sarf olunmak evladır"* (15a/K7-13). "…Şîşe kahkahası kûçun tablını ura ve ʿaklın başına haymeyi bırağa. *Hayme evvelki mısraʿda ki kûç münâsebetiyle* zikr olunmuşdur…" (81a/K25-14). "…Öyle beyitler ki anları zebâne mensûb inʿâmlardan dutarım, *ikinci beyitdeki mî h̆ânem maʿnen bu beyte merbûtdır*, takdîrîdir medheş mî h̆ânemdir…" (91a/K26-81). "…*Bu beyit ne encümest beytine gûyâ merbûtdır* ve suʾâl-i mukaddere cevâbdır dimek olur ki çünki böyle bülend himmetsin. Niçün ʿâlem-i süflîdesin?..." (111a/K28-179). "…Eğer maksûd çeşmesinde bezm-i ʿişvemiz elinin ümîd sâgarını fütûr taşıyla kırar ise. *Bu kıtadır ve bu beyit aşağa merbûtdır*…(115a/K30-6)…*Bu beyit aşağa merbûtdır* ve în bu beyitden evvel olan beytin mefhûmuna işâretdir…" (115a/K30-6). "…senin şefâʿatin inâs ve zukûrın ʿamel nâmesini, yaʿnî eğer böyle itmezse. *Bu beyit aşağa merbutdur*…" (119b/K30-60).

19. Şârih, kelimelerin Arapça ve Farsça karşılıklarını vermiştir.

"…bunu filândan dileme festekizden filânı isteme. Behmân festekiz dimekdir, terkibde filân festekiz didikleri gibi…" (129a/K32-22). "…Zîrâ kemâl üzre vasfa kâdir olamam. Bu vechiyle durûg olur. Elken ʿArabîdir ağır dillü, sakîlü'l- lisân manasına…" (35b/K14-4). "…hâsılı Gamze ve taʿn iderek dimekdir, yaʿnî nergis-i misâl olan çeşm-i mestiyle gamze iderek olduğı hâlde maʿlûm ola ki şuaʿrâ-yı ʿAcem dilberlerin çeşmi teşbîh eyledikleri nergis Türkîde zerrin-kadeh didikleri çiçekdir, kaçkat…" (212b/G1-198). "…Yaʿnî hüşyârın tabîʿatı miftâhı kazımasına kasem ve kâv kâv ʿArabînin fethiyle kazmak manasınadır…" (112a/K29-7). "…Netîce cümle mûmun fitîlesi mahz âteş ola ve bir uğurdan yana ve bir kimse bakmadan yana dimekdir. Âteşgâh "kâf" ı ʿArabîyledir, hangâh gibi; âteş eksildici dimekdir…" (112b/K29-7). "…Kâh "kâf"ı ʿArabîyle kâhîdinden eritmek manasınadır…" (113a/K29-20). "…Kedye feth-i kâf-ı ʿArabî ve sükûn-ı dâl ile suʾâl manasınadur" [6b/K2-48 (42-drk.)].

20. Şârih, bazı beyitlerin manasının ayetin mealinde ve hadisin anlamında gizli olduğunu söylemiştir.

"…yaʿnî dilleri perîşân olanlara perîşânlığımın ʿilâcını deryûze itmeğe gitdim. Perîşân dillerden murâd *Ene ınde'l-münkesirati kulûbuhuʾl eclî hadîs-i kudsisine mazhar* olub gamûm u âlâm-ı ʿaşkla dilleri perîşân olan evliyâullâhdır ve kendi perîşânlığından murâd sülûk-ı râh-ı ʿaşkda olan perîşânlığıdır" (170a/K44-34). "…Hâsılı Hazret-i Nûh giryenin *olub kavmi hakkında bedduʿâ idüb Rabbî lâ-tezer ʿalʾal-arzi mineʾl-kâfirîn deyyârâ buyurdığından* murâdı helâk kavmi idi ki ol helâka sebeb tufân idi anın murâdı hâsıl oldı" (170a/K44-34). "…Der-kâviş-i kân-ı âferîniş: *"Levlâke levlâk lemmâ halaktüʾl eflâk"* hadisi işaret eder" [9a/K4-8 (89-drk.)]. "…Sâhibin medh u senâsını ve kendi harf ve bu tûl-i kelâmı ko. Hîç sana hicâb gelür mi *"hayruʾl-kelâm mâ kalle vü delle"* hadis-i şerîfin nüktesinden, yaʿnî vezîrin medhini ve kendi temeddüh vesâʾir…" (69a/K21-85).

21. Şârih, çoğu nüshada yazılan kelimenin yanlış anlama sebep olduğunu söylemiş anlamı doğru veren kelimeyi yazmıştır.

"…Beyt-i lafzıyla bünyâd hûb vâkıʿ olmışdır. Bunda ʿUrfî mutlak güher yerine dürr dise latîf olurdı*, zîrâ her bir güher de müdevver u galtân olmak memdûh değildir*, belki medh-i güher de bu sıfat-ı dürre mahsûsdır…" (221a/M1-75). "…Nîm-rûh musavverler ıstılâhında bir gözle burnun gösterdüğü sûrete dirler, ammâ müstakbel iki göz ile burnunu vesâʾir çehresini gösterdenler sûrete dirler…" (61b/K21-1). "…Mirzâ Cânın fehm cemʿiyeti şevkinden yine Mirzâ Cân bu kasîdede olan memdûhdur. *Bu musrâʿda fehm yerine bezm olmak gerek*. Nitekim baʿz nüshada böyle vâkıʾdır…" (86b/K26-15).

22. Şârih, bazı beyitlerde Urfî'ye dair bilgiler vermektedir.

Urfî'nin çok fazla içki içtiğini ve hasta olduğunu iyileştikten sonra içkiye tevbe edip bu şiiri kaleme aldığını söylemektedir.

"Buna göre mana-yı beyit böyle olur ki dergeh-i mergden rücuʿ eyledim. Lâkin bir mertebeye vardıkda rücuʿ eylemeyüb sıhhatde geldim ki bana merg-i ʿinânını tevbeye dönder dimiş idi. Hâsılı ölüm mertebesine varmış iken rücuʿ eyleyüb sıhhat buldum dimek olur. Hele iki manaya da göre bu beyit ve bundan sonra aşağadaki bir kaç beyit gösterir ki *ʿUrfî gâyet hasta olub sıhhat buldukdan sonra bâdeden tevbe idüb bu kasîdeyi inşâ eylemiş ola"* (18b/K8-19).

Başka bir beyitte Urfî'nin bu şiiri söylediğinde otuz yaşında olduğunu söylemiştir.

"Bu beyitte si sâlden murâd ʾaded-i deh mübâlağa olduğı takdîrice *ʿUrfî bu kasideyi söyledikde otuz yaşında olmak iktizâ ider"* (19a/K8-33).

Urfî Hz. Peygamberin yüzünü rüyasında gördüğünü söylemektedir.

"Vʾey habîb eğere râciʿdir. Bu kıta anı gösterir ki kasîdeden sonra bir kerre dahı *ruʾyet muyesser olmuş ola"* (121a/K30-75).

Urfî imamı istihza etmektedir.

"İmâm-ı şehr ölüm vaktinde, yaʿnî bizim hâdîmizdir. Şehâdeti zebânî üzre sorur, ana îmânı mübârek olsun. Bundan *ʿUrfînin murâdı imâmı istihzâ u sühriyyedir*" (176b/K45-42).

Urfî'nin Hindistan'a giderken divanını denize düşürdüğüne işaret etmektedir.

"Allâhuʿâlem bundan murâdı *ʿUrfî Hinde giderken deryâya düşürdiği* evvelki dîvânın ebyâtıdır ki bu kadar ʿaded beyit ola" (215b/G1-251).

Urfî'nin vefat tarihini bildirmektedir.

"…târîh-i tevellüdi bu mısrâʿdır ki ârâyiş-i rüzigâr-ı mâ zâd ki hurûf-ı ebced hesâbı üzre *tokuz yüz toksan tokuz ider ki ʿUrfî'nin vefâtı* dahı bu sene de vâkıʿ olmuşdır…" (218a/M1-23).

24. Şârih verdiği mananın yeterli olmadığını belirterek "ta'liku'l-muhâl bi'l-muhâl" ifadesini kullanmış ve akabinde verdiği mananın latif mana olduğunu söylemiştir.

"…ehl-i İslâma belki melâikeye bile sirâyet ider dimekdir. Câʾiz ki bu beyit *ta'lîku'l-muhâl bi'l-muhâl* kabîlinden ola…" (13a/K6-16). "…Yeniden taze ot yaprağı olursa kâh yaʿnî saman yaprağı bu ise olmaz, tedârikde olmaz. *Ta'lîku'l-muhâl bi'l-muhâl* kabîlindendir..." (7a/K3-11). "…Bu kıta da bir iki mana dahı mümkündür. Husûsan *taʿlîkuʾl-muhâl biʾl-muhâl* kabîlinden olsa da *latîf mana olur.* Lâkin bi-fürûşend nüshâsına göre olur isbât ile…" (25a/K10-37). "…Tokuzuncu kat gök yaʿnî ʿarş senin şükûh ve ʿazametin hasr u ihâtâ eyler. Eğer cîm daʾiresini cîm noktası miyânına alursa bu *taʿlîkuʾl-muhâl biʾl-muhâl* kabîlindendir…" (25a/K10-39)

Sonuç

Urfî-i Şirâzî'nin şiirlerine şârihleri tespit edilen yirmi beş şerh kitabından beş tanesiyle ilgili doktora tez çalışması, beşiyle ilgili de yüksek lisans çalışması yapılmıştır. Türk şerh edebiyatında önemli bir yeri olan ve birçok şârih tarafından şerh edilen Urfî-i Şirâzî şerhlerini, üzerinde tez çalışması yapılanları esas alarak usul/metot yönünden inceledik. Sebk-i Hindî şiirinin en önemli isimlerinden olan Urfî-i Şirâzî'nin şiirlerindeki anlam kapalılığı nedeniyle şârihler şairin müphem olan manayı ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Şârihlerin manayı ortaya çıkarma gayreti öncelikle kaynak metnin doğru bir tercümesiyle başlar. Tüm şârihlerin bu usulü benimsedikleri görülmüştür. Ardından tüm beyit ya da mısralarda olmasa da gramer yönünden kelime incelemesi, doğru okunabilmesi için kelimelerin harekelenme şekli ve okuyucunun bilemeyeceği düşünülen bazı kelimelerin anlamları verilmektedir. Bu usul tüm şerhlerde görülmekle birlikte özellikle Abdurrahman Abdî'nin, Yanyalı Süleyman Efendi'nin, Sahhâf Ahmed Rüşdî'nin şerhlerinde bu usule daha fazla uydukları görülmektedir. Şârihlerin geneli "Mana-yı beyit, mana-yı dürüst, mana-yı kıta, mana-yı sahîh, mahsûl-i beyit, lütf-i mana, meâl-i beyit, hâsıl-ı mana, hâsıl-ı kelam vb." ifadelerinden sonra açıklama yapmışlar, çok sık olmamakla birlikte söz sanatlarıyla ilgili bilgi vermişlerdir. Sadık Efendi Etba'ısi'nin dışındaki Urfî şârihlerinin şerhlerinde kullandıkları dil sadedir. Şerh usulünde nüshaların karşılaştırılmasına hususuna dikkat edildiği görülmektedir. Şârihlerin birbirlerinden haberdar oldukları, diğer şarihlerden alıntı yapmalarından da anlaşılmaktadır.

Urfî-i Şirâzî'nin tüm kasidelerini, 257 seçme beyit gazelini ve 150 seçme beyit mukattalarını şerh eden Sahhâf Ahmed Rüşdî'nin şerh usulü, diğer şârihlerle genel olarak benzerlik göstermektedir. Sahhâf Ahmed Rüşdî'nin son dönem şârihlerinden olması, onun kendisinden önceki birçok şârihi okumasını sağlamıştır. Neşâtî, Nazirî, İsmetî Efendî, Nedîmî Efendi, Hâlîl, Kürkcibaşızâde, Mısrî ʿAbdu'lkâdir Efendî ve Âhûnd adlı şârihlerden alıntılar yapmıştır. Özellikle Hâlîl ve Mısrî ʿAbdu'lkâdir Efendî adlı şârihlerin isimlerine şerh literatüründe daha önce rastlanmamıştır. Sahhâf Ahmed Rüşdî'nin şerh usulüyle ilgili dikkatimizi çeken başka bir husus da şârihin Urfî'ye dair verdiği bilgilerdir. O, Urfî'nin çok fazla içki içtiği için hasta olduğunu ve sonrasında tövbe ettiğini, Hz. Muhammed'i rüyasında gördüğünü, Hindistan'a giderken bir divanını denize düşürdüğünü, bir beytini Sadî'ye itiraz için yazdığını ve Urfî'nin dokuz yüz doksan dokuz yılında vefat ettiğini bildirir. Sahhâf Ahmed Rüşdî diğer şârihlerden farklı olarak Urfî'nin tüm kasidelerinin yanı sıra seçme gazellerini ve mukattalarını da şerh etmiştir. Özellikle mukattaların şu ana kadar tespit edilen şerhler içerisinde Neşâtî Efendi dışında başka şârihler tarafından şerh edilmediği, şerh için çoğunlukla Urfî'nin kaside ve gazellerinin seçildiği görülmektedir.

Urfî-i Şirâzî'nin şerhlerine dair yapılan doktora ve yüksek lisans tezlerinden hareketle şerh metotlarını bir arada verdik. Sahhâf Ahmed Rüşdî Efendi'nin Şerh-i Divan-ı Urfî adlı esrinin şerh usulü ayrıntılı olarak belirtilmiştir. Bu makale, şerhlerde usul çalışması yapacak olan araştırmacılara ve üzerinde yeterince inceleme yapılmamış Urfî-i Şirâzî şerhleriyle ilgili çalışacaklara katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

Ahteri, Mustafa Muslihuddin el-Karahisarî. Ahterî-yi Kebir Hazırlayanlar: Ahmet Kırkkılıç-Yusuf Sancak. Ankara: TDK Yay., 2017.

Başçetin, Mustafa Yasin. *Yanyalı Süleyman Efendi'nin Şerh-i Dîvân-ı Urfî Adlı Eseri (İnceleme- Transkripsiyonlu Metin-Şerh Sözlüğü)*. Ankara: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2019.

Birışık, Abdülhamit. "Tefsir". DİA, XL / 281-290. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2011.

Doğan, Muhammet Nur. "Metin Şerhi Üzerine". *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. 422-427. İstanbul: YKY, 1999.

Ekici, Hatice. *Sahhaf Rüşdi ve Divanı'nın tenkitli metni*. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2006

Gözitok, Mehmet Akif. *Tellizade Vehbî Ve Urfî-i Şirâzî Divanı Şerhi (Tenkitli Metin-İnceleme)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2017.

Gözitok, Mehmet Akif. "Türk edebiyatında Urfî-i Şîrâzî şerhleri". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 19/19 (2017), 77-122.

Güncel Türkçe Sözlük. "usul". Erişim 10 Ocak 2025. https://sozluk.gov.tr/?kelime=usul

Melhem, Semra. *Himmetzâde Abdî, Şerh-i Bazı Kasâ'id-i Urfî (Tenkitli Metin-İnceleme)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2020.

Mütercim, Asım. Kamus Tercümesi I. İstanbul: Matba-i Amire, 1305.

Ruhi, Aynaz. *Urfalı Ömer Nüzhet'in Şerh-i Dîvân-ı Urfî'si*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2024.

Sahhâf Ahmed Rüşdî. Şerh-i Divân-ı Urfî-i Şirâzî. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Koleksiyonu, TY-3501,1b-226a

Tulum, Mertol. *17. yüzyıl Türkçesi ve söz dağarcığı*. Ankara: TDK Yayınları, 2011.

Türk Dil Kurumu. *Türkçe Sözlük*. s.2087. Ankara: TDK Yayınları, 2003.

Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü - Aksoyak, İsmail Hakkı. "RÜŞDÎ, Sahaf Ebu\'r-Reşid Ahmed Rüşdî Efendi". Erişim 08 Ocak 2025.

https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/rusdi-sahaf-eburresid-ahmed-rusdi

Yavuz, Seyit. "Sahhâf Ahmed Rüşdî'nin Şerh-i Dîvân-ı Urfî-i Şîrâzî Adlı Eseri". *Türkiyat Mecmuası* 2 (28 Aralık 2020), 757-790. https://doi.org/10.26650/iuturkiyat.733848

Yazar, Sadık. *Anadolu Sahası Klâsik Türk Edebiyatında Tercüme Ve Şerh Geleneği*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2011.

Yılmaz, Nesrin. *Abdurrahman Abdî'nin Şerh-i Dîvân-ı Urfî İsimli Eseri (İnceleme-Tenkitli Metin)*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2023.

Yılmaz, Ozan. *Urfi'nin Kasidelerine Yapılan Türkçe Şerhler*. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2004.

Yılmaz, Ozan. "Klâsik Şerh Edebiyatı Literatürü". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 9 (2007), 271-304.

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

ALLAH'IN KILICI İLE FAZİLET GÜNEŞİ ARASINDA: KA'B B. ZÜHEYR'İN VE BÛSÎRÎ'NİN *BÜRDE*'Sİ HAKKINDA BİR MUKAYESE

Between the Sword of Allah and the Sun of Virtue: A Comparative Study of Ka'b b. Zuhayr's and Bûsîrî's Burda

Doç. Dr. Bünyamin AYÇİÇEĞİ
İstanbul Üniversitesi
İlahiyat Fakültesi
İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü
bunyamin.aycicegi@istanbul.edu.tr
İstanbul/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 09.02.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 10.03.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Ayçiçeği, Bünyamin. "Allah'ın Kılıcı ile Fazilet Güneşi Arasında: Ka'b b. Züheyr'in ve Bûsîrî'nin *Bürde*'si Hakkında Bir Mukayese". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 32-54.

10.28981/hikmet.1636178

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Lisans:
CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ÖZ

İslamî Türk ve Arap şiirinde, Hz. Peygamber için yazılan şiirlerin ayrı bir yeri ve önemi bulunmaktadır. Özellikle Arap şiirinde yer alan "medâihü'n-nebeviyye" türündeki şiirler, diğer Müslüman milletlerin edebiyatlarını etkilemiş, Türk şiirinde de Hz. Peygamber etrafında şekillenecek nazım türlerinin kaynağını oluşturmuştur. Şüphesiz hem İslamî Türk edebiyatında hem de Arap edebiyatında Hz. Peygamber'le ilgili şiir literatürünü derinden etkileyen ve bu literatürün şekillenmesinde tesir sahibi olan ilk Arapça şiir, Ka'b b. Züheyr'in (ö. 645?) Kasîde-i Bürde'si ile bu kasideden yaklaşık 600 sene sonra kaleme alınan Bûsîrî'nin Kasîde-i Bürde'sidir. Bu çalışmada öncelikle, Kasîde-i Bürde denildiği vakit akla ilk gelen şiir Bânet Su'âd ve şairi Ka'b b. Züheyr; ardından İmam Bûsîrî ve kasidesi hakkında bilgi verilmiştir. Sonrasında her iki kasidenin mukayese alanını oluşturabilmek amacıyla Türk ve Arap şiirinde nazım şekli ve türü hakkında bazı hususlara mukayeseli şekilde temas edilmiştir. Ka'b b. Züheyr'in ve Bûsîrî'nin Bürde'lerinin ihtiva ettiği konular üzerinde durulmuş, her iki kasidenin de hangi nazım türüne dâhil edilebileceği hususu tartışılmıştır. Son olarak Bürde'lerde nasıl bir Hz. Peygamber imajının çizildiği ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Ka'b b. Züheyr, Bûsîrî, Kasîde-i Bürde, Hz. Peygamber, Nazım Türü, Mukayese.*

ABSTRACT

In Islamic Turkish and Arabic poetry, the poems written in praise of the Prophet Muhammad hold a distinct place and importance. Particularly, the genre of "madâ'ih al-nabawîyah" in Arabic poetry has influenced the literary traditions of other Muslim nations and served as the source for poetic forms centered around the Prophet Muhammad in Turkish poetry. Undoubtedly, the first Arabic poem to profoundly impact both Islamic Turkish literature and Arabic literature, shaping the literature related to the Prophet, is Ka'b b. Zuhayr's Qasâdat al-Burda, followed by al-Bûsîrî's Qasîdat al-Burda, written approximately six centuries after Ka'b b. Zuhayr's. This study first examines the poem Bânat Su'âd and its poet Ka'b b. Zuhayr, which is the most immediately associated work when Qasîdat al-Burda is mentioned. Then, it provides information about Imam al- Bûsîrî and his Qasîda. In order to establish a comparative framework for the analysis of both Qasîdas, certain aspects of the poetic form and genre in both Turkish and Arabic poetry are discussed. The study also addresses the themes present in the Burda poems of both Ka'b b. Zuhayr and al-Bûsîrî, and examines the poetic forms to which each of the Qasîdas might belong. Finally, the study aims to explore the image of the Prophet Muhammad depicted in the Burda poems.

Keywords*: Ka'b b. Zuhayr, Bûsîrî, Qasîdat al-Burda, Prophet Muhammad, Verse Type, Comparison.*

Giriş

Kaʻb b. Züheyr'in *Kasîde-i Bürde*'si

Kaʻb b. Züheyr (ö. 645?), "muʻallaka" şairlerinden Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın (ö. 609?) oğludur. Tam adı Kaʻb b. Züheyr b. Ebî Sülmâ el Müzenî'dir. Babasından başka dedesi Ebû Sülmâ, kardeşi Büceyr, oğlu Ukbe, torunları Avvâm ve Kureyd; halaları Hansâ ile Sülmâ da şairdir (Savran, 2001, 24/7; Demirayak, 2009b, 167). Böylece Kaʻb'ın şair bir toplumda, neredeyse her ferdi şair olan bir ailede neşet ettiği söylenebilir.

Cahiliye döneminde Kaʻb b. Züheyr, Hz. Peygamber'i ve müslüman olan kardeşi Büceyr'i eleştiren bir yergi şiiri kaleme almış, bu şiirin oluşturduğu hakaret ortamı sebebiyle Hz. Peygamber tarafından ölüm cezasına çarptırılmıştır. Bu olay bazı kaynaklarda özetle şu şekilde anlatılmaktadır: Züheyr b. Ebî Sülmâ yaşadığı dönemde, âhir zamanda bir peygamber geleceğini ve geliş vaktinin yaklaştığını ehl-i kitaptan işitir. Bir gece rüyasında, gökyüzünden bir ip sarkıtıldığını lakin bu ipe uzanamadığını görür. Bu rüyayı, kendisinin Hz. Peygamber'e erişemeyeceğine yorar. Çocuklarına da gelecek olan peygambere iman etmelerini vasiyet eder. Bir gün Kaʻb ile kardeşi Büceyr, Medine'ye yakın bir mevki olan Ebraku'l-Azzâf denilen yerde koyunları otlatmaktadır. O sıralarda, Hz. Peygamber'in Medine'ye hicret ettiği haberi yayılmıştır. Büceyr de bu durumun hakikatini araştırmak için Medine'ye gitmek istediğini söyleyerek Kaʻb'ı sürünün başında bırakıp yola çıkar. Medine'ye varan Büceyr, Hz. Peygamber'le görüştükten sonra iman etmiş, bunu haber alan Kaʻb da kardeşini ve sahabeleri yeren bir şiir inşâd etmiştir. Bu şiirin ikinci beytinde Kaʻb'ın kardeşine hitaben, "Sen, Me'mûn'la (Hz. Peygamber'le) doyurucu bir kadeh içtin, Me'mûn sana daha çok içirerek seni kendinden geçirdi -yoldan çıkardı- (Demirayak, 2009b, 109-110)."

(شَرِبْتَ مَعَ الْمَأْمُونُ كَأْسًا رَوِيَّةً/ فَأَنْهَلَكَ المَأمُونُ مِنهَا وَ عَلكا) dediği Hz. Peygamber'e ulaşır. Hz. Peygamber, kendisinin "emîn" olduğunu ve doğru söz sahibi olmakla iştihar ettiğini ifade ederek buna dil uzatılması sebebiyle Kaʻb'ın katline ferman verir. Çünkü Hz. Peygamber, Kur'an'ın tebliği ve bütün insanlığa tek harfi bile değiştirilmeden dosdoğru şekilde aktarılması hususunda vazifeli olması, bu görevinin gereği olarak da yalana asla tevessül etmemesi ile iştihar etmiştir. Buna halel getirecek en ufak bir îmâ dahi affedilemez bir suç, tebliğ görevine karşı hakaret ifade edecektir. Bunun üzerine, Büceyr kardeşi Kaʻb'a, Hz. Peygamber'e gelerek af dilemesini, onun özrünü kabul edeceğini ifade eden bir mektup göndermiştir. Kaʻb da yaptıklarından pişmanlık duyarak meşhur kasidesini yazıp Medine'ye gider. Yüzünü gizleyerek Hz. Peygamber'in huzuruna çıkıp iman ederek kendisinden affını talep ettiğini ifade eder. Ayrıca "Sen Me'mûn'la (Hz. Peygamber'le) doyurucu bir kadeh içtin" şeklinde bir mısra söylemediğini, bunun doğrusunun "Ebûbekir seni yoldan saptırıp kandıran bir bardakla suladı." (سَقَاكَ أَبُو بَكْرٍ بِكَأْسٍ رَوِيَّةٍ) olduğunu, Hz. Peygamber'e durumun yanlış aktarıldığını ifade eder. Ardından yazdığı kasidesini inşâd etmeye başlar. Kasidenin sonlarında yer alan[1] "O Peygamber, Allah için kınından sıyrılmış parıl parıl parıldayan keskin ve yalın bir kılıçtır."

---

[1] Kaynaklarda 55 ile 60 beyit arasında yer alan kasidenin beyit sayısında farklılıklar bulunmaktadır. Bu nedenle ilgili beyit kaynak metnin 48 ile 52.beyitleri arasında yer

(إِنَّ الرَّسُولَ لَنُورٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ/ مُهَنَّدٌ مِنْ سُيُوفِ اللَّهِ مَسْلُولُ) beytini okumaya başladığında Hz. Peygamber, sırtındaki hırkayı çıkarıp Hz. Ka‘b’ın omuzlarına bırakmıştır. Sonrasında Ka‘b b. Züheyr, diğer beyitleri de okuyup şiirini bitirmiştir (Demirayak, 2009b, 168-170; Güler, 2022, 194-199; Güler, 2023, 57-60).

Bu şiirin ikinci mısraını Ka‘b’ın, “…kınından sıyrılmış Hind kılıçlarından bir kılıçtır.” anlamına gelen (مُهَنَّدٌ مِنْ سُيُوفِ الْهِندِ مَسْلُولُ) şeklinde söylediği, Hz. Peygamber’in “min suyûfi’l-Hind” (Hind kılıçlarından) ifadesini “min suyûfi’llâh” (Allah’ın kılıçlarından) ile değiştirdiği aktarılmaktadır (Demirayak, 2009b, 38; Yalar, 2009, 79-81).

Ka‘b b. Züheyr, kasidesindeki bazı beyitlerde, kendisine itimat etmedikleri için Ensar’a sitem etmiştir. Hz. Peygamber, ondan Ensar’ı hayırla yâd eden beyitler söylemesini isteyince Ka‘b’ın Ensar’ı övücü bazı beyitleri kasidesine eklediği, bazı kaynaklarda ise medhettiği 33 beyitlik bir başka şiir inşâd ettiği rivayet edilmektedir (Demirayak, 2009b, 180).

Farklı nüshalardan hareketle 55 ile 60 beyit arasında değişen *Kasîde-i Bürde*, lâmiyye olarak basit bahrinde kaleme alınmıştır. Kasidenin şairi tarafından konulmuş bir ismi bulunmamaktadır. Şiir kaynaklarda, ya başlangıç kelimelerinden hareketle *Bânet Su‘âd* ya da Hz. Peygamber’in hırkasını hediye etmesinden dolayı *Kasîdetü’l-Bürde* olarak adlandırılmaktadır. Kasidenin Türk edebiyatındaki şerhleriyle ilgili detaylı bir çalışma yapan Güler, eldekiler ve kaynaklarda geçenlerle birlikte eserin, tespit edilebilen 15 Türkçe şerhi bulunduğunu ifade etmektedir (Güler, 2021, 31-32). Böylece eser, gerek edebî gücü gerekse Hz. Peygamber’in bizzat teveccühüne mazhar olmasıyla Türkçe şerh literatüründe önemli bir yer edinmiştir.

Bûsîrî’nin *Kasîde-i Bürde*’si[2]

Ka‘b b. Züheyr’den yaklaşık 600 sene sonra yaşamış olan Bûsîrî’nin (ö. 1297?) tam adı, Muhammed b. Saîd b. Hammâd b. Muhsin b. Abdillah b. Hayyânî b. Sanhac b. Mellâl es-Sanhacî el-Bûsîrî’dir. Lakabı Şerefüddîn, künyesiyse Ebû Abdullah’tır. Bûsîrî ailesiyle birlikte gençlik yıllarını Mısır’da bulunan Delas’ta (دلاص) geçirmiştir (Sezer, 1980, 25; Kaya, 1992, 6/468-469; Ahimeir, 2004, 41; Bedeva, 2012, 22).

Bûsîrî’nin soyu Fas’taki Berberî Sanhâce kabilesine dayanmaktadır. Kendisi bir şiirinde Mağribli olduğuna işaret etmektedir (Sezer, 1980, 26; Muhammed Seyyid Kîlânî, 1955, 5-6; Ahimeir, 2004, 41). Bûsîrî’nin eğitim hayatıyla ilgili kaynaklarda detaylı bilgi bulunmamaktadır. Bûsîr’de hafızlık yaptığı, ilim tahsili için Kahire’ye gittiği, Şeyh Abdüzzâhir Mescidi’nde ders halkalarına katıldığı (Sezer, 1980, 34; Kaya, 1992, 6/469; Bedeva, 2012, 22) rivayet edilmektedir. Dinî ilimlerin yanında dil ve edebiyat okuduğu, ayrıca tasavvuf eğitimi aldığı, Şâzelî tarikatı şeyhi Ebü’l-Abbâs Şihâbüddîn Ahmed b. Ömer el-Ensârî el-Mursî’ye (ö. 1287) intisap ettiği kaynaklarda geçmektedir

---

alabilmektedir. Bk. (Ka‘b b. Züheyr, 1989, 115; Ka‘b b. Züheyr, 1997, 115; 60-67; Güler, 2022, 121 ve 237; Güler, 2023, 132 ve 242).

[2] Bûsîrî’nin hayatı ve eseriyle ilgili bilgiler, tarafımızca kaleme alınan şu çalışmalardan ihtisar edilerek ve bazı eklemeler yapılarak hazırlanmıştır. Bk. (Ayçiçeği, 2015, 27-102; Ayçiçeği, 2024, 17-24).

(Muhammed Seyyid Kîlânî, 1955, 7). Bûsîrî, hâmîsi de olan vezir Yakup b. Zübeyr'in yanında görev yapmış, vezir görevden alınınca Bilbis'e geçmiş, ardından Kahire'de bir Kur'an kursu açmış ama okul ilgi görmeyince el-Mahalle şehrine geçmiştir (Sezer, 1980, 37; Kaya, 1992, 6/469). İmâm Bûsîrî'ye, çarşı-pazarda düzeni sağlamak için ihdas edilen muhtesiplik görevi teklif edilmiş lakin o kabul etmemiştir. Kâtiplik, mübaşirlik, mutasarrıflık, hattatlık, küttâb hocalığı yapan Bûsîrî, dönemin valisi tarafından bağlanan aylığın görevli memurlar tarafından geç verildiğinden ya da hiç verilmediğinden şiirlerinde şikâyet etmektedir. Kul hakkı konusunda çok hassas olduğu için uzun süre bir işte çalışamamıştır. (Sezer, 1980, 36; Kaya, 1992, 6/469).

Ailevî hayatında, meslek yaşantısında birçok sıkıntı yaşamış, yetkililerce hak gaspına uğramış; hasta, zayıf bir bünyeye sahip olan Bûsîrî'nin teselliyi şiirde aradığı ve Hz. Peygamber medihlerine sığındığı düşünülebilir. Aslında görünürdeki ızdıraplı yaşantısı, hayal dünyasının derinleşmesini sağlamıştır. Mısır'da İskenderiye şehrinde vefat eden şairin ölüm tarihi hakkında farklı rivayetler bulunmaktadır. İbn Şâkir el-Kütübî 696'da (1296-97), Suyûtî 695'te (1295-96), Kâtib Çelebi 694'te (1294–95) vefat ettiğini söylemektedir. Konu hakkında detaylı bir çalışma yapan Sezer, ölüm tarihi hakkında bilgi veren temel kaynaklardan hareketle şairin, ortaya çıkan karışık rivayetlerin kurbanı olduğunu, neticede onun 696 veya 697'de (1297-1298) öldüğünü kabul edebileceğimizi (Sezer, 1980, 30-33) belirtir. Bûsîrî'nin türbesi İskenderiye'de, kendi adına yaptırılan caminin de bulunduğu alandadır.

Bûsîrî'nin *Dîvân*'ında 60 kaside yer almaktadır (Muhammed Seyyid Kîlânî, 1955). Günlük hayatı ele aldığı, toplumdaki bazı aksayan yönleri eleştirdiği şiirleri de bulunan Bûsîrî'nin asıl şöhreti, na'tlarından gelmektedir. 10'u kasîde nazım şekliyle yazılmış toplam 14 na'tı bulunmaktadır (Sezer, 1980, 133).

Bûsîrî'nin şüphesiz en meşhur eseri, *Kasîde-i Bürde* adıyla bilinen şiiridir. Eser, Bûsîrî'nin rüyası ve bu rüya neticesinde felç hastalığından kurtulması sebebiyle, hastalıktan iyiliğe yüz tutma anlamına gelen "bür'e" ile *Kasîdetü'l-Bür'e* olarak da isimlendirilmiştir. Ayrıca bürdecik anlamına gelen *Büreyde* ve kendisiyle sıkıntıların giderildiği kaside anlamıyla *Kasîdetü'ş-Şedâ'id* şeklinde de adlandırılmıştır (Koç, 2021, 26-27). *Dîvân*'ında yer almamakla birlikte çoğu kaynakta meşhur olduğu şekliyle kasidenin ismi, *el-Kevâkibü'd-Dürriyye fî Medhi Hayri'l-Beriyye (Hz. Peygamber'in medhine dair inci gibi parıldayan yıldızlar)* olarak da geçmektedir.

Kaynakların çoğunda şiirin adının, Ka'b'ın kasidesine alem olmuş isimle, yani *Kasîde-i Bürde* nâmıyla yer alması, Hz. Peygamber'in gerçek hayatta Ka'b b. Züheyr'e hırka vermesi gibi İmam Bûsîrî'ye de rüyasında hırkasını hediye etmesi sebebiyledir.

Bûsîrî'nin yaşadığı hadise kısaca şöyledir: Felç hastalığı geçiren Bûsîrî, o güne kadar yazdığı na'tlardan başka, *Bür'e*'sini kaleme almış ve bu şiirle Allah'a iyileşmek için dua etmiştir. Bûsîrî bir gece rüyasında Hz. Peygamber'in, alnını sıvazlayarak hırkasını üzerine örttüğünü görmüştür. Uyandığında felçten eser kalmamıştır (Ahimeir 2004: 47; Keskinsoy 2011: 18-20; Gürkan

2011: 128-133). Yaşanan bu olay sebebiyle şiir, *Kasîde-i Bür'e* dışında *Kasîde-i Bürde* olarak da anılmış, hatta içeriğinin ve telif hikâyesinin de etkisiyle şöhreti, Ka'b b. Züheyr'in şiirini de aşarak Türkçe tercüme ve şerh literatüründe oldukça merkezî bir yere oturmuştur.

Eser 160 beyitten oluşmaktadır (Muhammed Seyyid Kîlânî, 1955, 190-201). Şefaate ulaşmak maksadı başta olmak üzere çeşitli sebeplerle farklı şairler tarafından eklenen beyitler neticesinde kasidenin 182 beyte varan nüshalarına rastlanmaktadır (Ayçiçeği, 2015, 45-46). *Kasîde-i Bürde*, mîmiyye olarak basit bahrinde kaleme alınmıştır. Yapılan çalışmalar neticesinde Osmanlı edebî literatüründe şiirin Türkçe olarak 42 mensur tercüme-şerhi, 40 manzum tercümesi, 8 tahmisi ve 3 manzum şerhi tespit edilmiştir (Ayçiçeği vd., 2024, 39-180). Hiç şüphesiz ki bu sayılar, yapılacak yeni çalışmalarla değişiklik gösterecektir.

Muhtasar Bir Mukayese: Türk ve Arap Şiirinde Nazım Şekli ve Türü

Ka'b b. Züheyr'in ve İmam Bûsîrî'nin *Bürde*'lerini şekil, tür ve içerik bakımından mukayese edebilmek ve bazı teklifler sunabilmek için, Arap şiirinde ve Türk şiirinde nazım şekli ve türü kavramlarıyla ilgili muhtasar bir mukayese yapmak yerinde olacaktır.

Türk edebiyatındaki nazım şekilleri/biçimleri ve nazım türleri ile Arap şiirindeki nazım biçimleri ve türleri arasında müşterek hususlar olduğu gibi, birbirinden ayrılan durumlar da bulunmaktadır.[3] Arap şiirinde ve Türk şiirinde şekil ve tür meselesinin derinlemesine mukayesesi farklı bir araştırmanın konusu olduğundan burada sadece, makalenin temel meselesinin ihtiyaç duyduğu kadarıyla konuya temas ettik. Nazım şekli/biçimi ve türü terimleri, zaman içinde bazı muhteva değişiklikleriyle kullanılmış, hatta eskiye nazaran Türk edebiyatında daha net çizgilerine, konuyla ilgili tanımlamalara -farklı fikirler bulunmakla beraber- Osmanlının son döneminden itibaren kavuşmaya, bazı alt başlıklar hâlinde nazım şekli ve türüyle ilgili sınıflandırmalar ortaya konmaya başlamıştır.[4] Hem Arap şiiri hem de Türk şiirinde konuyla ilgili çalışmalarda biçim ve tür kavramlarının kimi zaman birbirinin yerine kullanıldığı da görülmektedir. Bu husus kimi karmaşalara yol açmakla birlikte[5] şekil ve biçim kavramının şiirin "dış yapısı, şekil özellikleri"; tür kavramının ise şiirin "içi, işlediği konu" hakkında bir tarif alanı oluşturduğunu söyleyebiliriz. Buna göre kısaca nazım şeklinin; bir şiirin vezni, kafiye düzeni, nazım birimi, mısra sayısı ve bunların sıralanışına göre belirlendiği söylenebilir. Böylece Türk edebiyatında nazım şekilleri çoğunlukla; beyit esaslı ve bend esaslı olarak iki ana başlık altında incelenmekte; vezni, kafiye düzeni, nazım birimi, mısra sayısı ve sıralanışına göre de gazel, kaside, kıt'a, mesnevî; rubai, tuyuğ ve musammatlar şeklinde alt başlıklar hâlinde ele alınmaktadır (Kurnaz vd., 2013, 15-17; Saraç, 2013, 15-197; Ekinci, 2019, 9-80).

---

[3] Komşu bir disiplin olan halk edebiyatında biçim ve tür sorununa dair dikkate değer bir çalışma için bk. (Albayrak, 2009).

[4] Bazı örnekleri için bk. (Mehmed Rifat, 1358; Tâhirü'l-Mevlevî, 1973; Tâhirü'l-Mevlevî, 2015; Muallim Nâcî, 2004).

[5] İfade etmeye çalışacağımız temel başlıklardan başka Arap edebiyatında nazım şekli ve türü ile ilgili bazı çalışmalarda, bir kavram kargaşasıyla, konuyla ilgili farklı düşüncelerle karşılaşılmaktadır. Bazı nazım şekilleriyle türlerin neredeyse özdeşleştiği muhakkaktır. Bu durum da kavramların, birbirinin yerine kullanılmasına sebep olabilmektedir. Bu nedenle konuyla ilgili bazı araştırmacıların yaklaşımları da farklı değerlendirmelere sebep olmuştur (Üstün, 2022). Hatta bazı çalışmalarda aruzla ilgili hususların nazım şekillerinin çeşitlenmesinde etki sahibi olduğu ve buna dayalı olarak farklı başlıklandırmaların öne sürüldüğü görülmektedir (Yılmaz, 2004).

Arap şiirinde ise nazım şekli denilince, "recez"den "kasîd" şekline oradan da "kasîde"ye ulaşan bir tekâmül seyri izlenmektedir (Demirayak, 2009a, 113). Recez nazım şekliyle yazılan şiirler, yine aynı adla anılan "recez" bahriyle nazmedilmektedir. Recezde her şatr, kafiye ile nihayete eren birer beyit hâlindedir (Çetin, 2011, 55). Başlangıçta kısa şiirler hâlinde yazılan recezin sonradan daha uzun şiirler hâlinde söylenmesiyle "urcûze"ler meydana getirilmiştir. Urcûze, "müzdevice"lerin yani mesnevînin doğmasını sağlayan bir nazım şeklidir (Çetin, 2011, 57-58). İkişer mısradan meydana gelen ve son mısraları birbiriyle kafiyeli beyitlerden oluşan nazım şekline "kasîd" denilmektedir. Kasîdden doğan "kasîde" ise kasîdin daha fazla sayıda beyitle yazılmasıyla ve zaman içinde kendine has bazı bölümleri ihtiva etmesiyle oluşmuş, klasik Arap şiirinin de en önemli nazım şekli hâlini almıştır.[6]

Böylece Arap şiirinde ana başlıklar hâlinde başlangıçta recez, urcûze, müzdevice, kasîd ve kasîde nazım şekillerinin mevcut olduğu; cahiliyeden başlayarak günümüze kadar kullanılan farklı nazım şekillerine bakıldığında ise *urcûze* ve *kasîde*nin Arap şiirinin omurgasını oluşturduğu söylenebilir (Reşid Yahyâvî, 1991, 11-34; Üstün, 2022, 141). Ka'b b. Züheyr de *Bürde*'sini kasîde nazım şekliyle inşâd etmiştir.

Nazım türünün ne olduğu, uzun yıllardır üzerinde düşünülen bir konu olarak Türk edebiyat tarihinde yer almaktadır. Hangi konuların tür kapsamında değerlendirileceği, bir eserin tür kimliği kazanabilmesi için nelerin gerekli olduğu tartışılagelmektedir. Bu husus ayrı bir çalışmanın mevzuu olmakla birlikte, bir şiirin "tür"ünün içeriği, anlattığı konu ile doğrudan ilgili olduğu hakkında bütün araştırmacılar hemfikirdir. Böylece nazım türünün; "manzum veya mensur ya da ikisi bir arada kullanılarak belli kurallar dairesinde kaleme alınmış, şekil ve muhteva hususiyetleri bakımından ortak özelliklere sahip edebî eserlerin tümü"nü anlatmak için kullanılan bir terim (Koç, 2019, 81-82) olduğu söylenebilir.

Arap edebiyatında nazım türlerine bakıldığı vakit, Türk edebiyatına benzer şekilde, "manzumede işlenen konu, şiirin anlattığı şey"den hareketle bir tür tanımının ve gruplandırmasının yapıldığı görülmektedir. Ancak şu hususu ifade etmek gerekir ki Arap şiirinde nazım türü meselesinin Türk şiirindeki kadar sistematik, kurallı ve daha net çizgilere, alt başlıklandırmalara sahip bir zemine henüz oturmadığı, en azından böyle bir tartışma alanının oluşmadığı söylenebilir. Kaynaklardan hareketle Arap şiirinin belli başlı konularını alfabetik olarak şöyle sıralayabiliriz: el-bedî'iyyât, cihad ve fetih şiirleri, dinî ve ahlakî şiirler, edeb, fahriye ve hamâse, el-hamriyyât, hicviye, hikemî şiirler, el-iktizâ ve'l-istincâz (vaadin yerine getirilmesini dileyen manzumeler), ʻitâb, iʻtizâr/istiʻtâf/ʻözriyye/afnâme (özür dileme ve şefkat talep etme), iktisâsü'l-ahbâr (tarihî-menkıbevî rivayetlerden bahsetme), medhiye-medâihü'n-nebeviyye, el-mevâlid (mevlidler), mersiye, mezemmetü'n-nisâ (kadınları yerme), müleh-lehv (kadına ve şaraba dair eğlence konulu şiirler), nakîda/nazire, nesîb/teşebbüb/gazel, es-siyer ve'n-nü'âs (ömürle ve hayatın etkileriyle ilgili şiirler), suʻlûk (yağma konulu şiirler), tasavvuf konulu şiirler, tasvir/vasf/teşbih, tehânî (övgü ve tebrik), et-tered (av konulu şiirler), tevessül, el-vaʻîd ve'l-inzâr (tehdit şiirleri), vasf/tasvir, zühd (Demirayak, 2009a, 129-177; Demirayak, 2009b, 93-149; Çetin, 2011, 67-78; Demirayak, 2015, 100-275; Abdulhamid Muhammed Şuayb, 2023, 444-473).

---

[6] Bunlardan başka kaynaklarda nazım türü olarak anılmasına karşın farklı şekillere sahip olmaları sebebiyle nazım şekli olarak da düşünülebilecek olan dübeyt, el-kûmâ, el-kâne ve kâne, el-mevâliyâ, el-mevvâl, muvaşşah gibi farklı başlıklardan da bahsedilmektedir (Reşid Yahyâvî, 1991, 11-52; Demirayak, 2015, 327-367; Üstün, 2022, 129-134).

Arap edebiyatında gazel, Türk edebiyatında kullanıldığı hâliyle bir nazım şeklini değil, bir nazım türünü ifade etmektedir. Cahiliye döneminde kasidelerin baş tarafında yer alan ve aşktan, güzelden bahseden, kadınları tasvir ederek onlara karşı duyulan alakayı anlatan beyitler topluluğu nesîb-teşbîb-teşebbüb ve gazel isimleriyle adlandırılmıştır (Çetin, 2011, 68; Kurnaz vd., 2013, 17; Armutlu, 2016, 159; Armutlu, 2020, 19-21; Abdulhamid Muhammed Şuayb, 2023, 463-465). Türk edebiyatında ise bir nazım şekli olarak kullanılan gazel terimiyle; ilk beyti kendi içinde, diğer beyitlerin ikinci mısraları ilk beyitle kafiyeli olan, nadiren dört beyitle, genellikle beş ile dokuz beyit arasında yazılan, son beytinde mahlasın yer aldığı şekil anlatılmaktadır (Saraç, 2013, 47-49; Yalçınkaya, 2022, 1-5).

Kısaca temas etmeye çalıştığımız bu hususların ardından her iki *Bürde*'nin içeriği arz edilecek ve her iki kasidenin hangi nazım türüne ait olabileceğiyle ilgili bir tartışma ortaya konulacaktır.

***Kasîde-i Bürde*'nin İçeriği: Kaʻb b. Züheyr'in Kasidesi Hangi Nazım Türünde Yazılmıştır?**

Kaʻb b. Züheyr'in *Bürde*'si, temelde dinî bir içeriğe sahip değildir. Cahiliye döneminin klasik kasidelerine uygun bir şekil ve muhteva yapısıyla örgülenmiştir. Kaside üç bölümden oluşmaktadır. 1-14. beyitler arasında yer alan nesîb bölümünde şair, mahbûbesi Suʻâd'ın ayrılığından, fizikî, ruhî hususiyetlerinden, bu ayrılığın kendisinde bıraktığı etkiden bahsetmektedir. Suʻâd'ın kim ya da ne olduğuyla ilgili bazı fikir ayrılıkları olmakla birlikte onun ideal bir sevgilide olması gereken bütün özelliklere sahip, ceylan gibi güzel ve nazlı bir kadın olduğu birçok şerhte temas edilen bir mevzudur. Mesela Üsküdârî Ramazan Efendi (ö. 1667), "Suʻâd, gerek hakikaten gerekse iddiʻâ'en mahbûbe ve mühevviyesidir."; Abdurrahman Abdi Paşa (ö. 1692), "Suʻâd…kabîle-i ʻArab'da bir mahbûbe-i meşhûrenin ismidir, ammâ bu mahalde sâhib-i kasîdenin kendi mahbûbesinden ʻibâretdir, bu dahi ya hakîkatdir ya iddiʻâdır." (Güler, 2022, 74 ve 200); Mustafa İsâmüddin Efendi (ö. 1789), "…Suʻâd nâm mahbûbem…Ve bu Suʻâd ile hakîkaten halîlesi olan imra'e-i muʻayyene kasd idüp…"; Mehmed Râif Efendi (ö. 1824-25) de "Suʻâd…nâzım radıyallâhu ʻanhın hakîkaten yâhud iddiʻâen mahbûbesinin ismi…" (Güler, 2023, 63 ve 187) şeklinde konuyu izah etmektedir. Suʻâd ister bir mahbûbe isterse hayalî bir güzel tasviri ya da bir ceylan olsun, şair, klasik bir Arap kasidesinin nesib bölümünü olması gerektiği şekilde örgülemiş; Arap dilinin, şiirinin, geleneğinin hususiyetlerine vâkıf olan Hz. Peygamber de şiirin özel alanına hiçbir müdahalede bulunmadan kasideyi dinlemiştir.

Kasidenin 15-34. beyitleri arasında yer alan tasvir bölümünde şair; soylu, sevgilinin izlerini takip kabiliyetine sahip, her bakımdan mükemmel özellikleri hâiz devesini tasvir etmektedir. 35. beyitten kasidenin sonuna kadar medih ve i'tizâr bölümü yer almaktadır. Burada Ka'b; yaşadığı ruh hâlini, çektiği sıkıntıları anlatmakta, kendisine iftira atıldığını ifade etmekte, Hz. Peygamber'i oldukça cesur bir arslana teşbih etmekte, O'nun âlî bir makamda olduğunu söyleyerek kendisinden af dilemekte, sahabilerin yüce vasıflarını anlatarak şiirini bitirmektedir (Ka'b b. Züheyr, 1989, 109-116; Ka'b b. Züheyr, 1997, 60-67; Demirayak, 2009a, 171-180).

Bu bilgiler ışığında kanaatimizce *Bürde*'nin medâihü'n-nebeviyye/na't türünde söylenmiş bir şiir olmaktan ziyade; i'tizâr/isti'tâf/'özriyye/afnâme (özür dileme ve şefkat talep etme) nazım türünde yazılmış bir kaside olduğu söylenebilir.[7]

Bûsîrî'nin *Kasîde-i Bürde*'sinin İçeriği: Bûsîrî'nin Şiiri Hangi Nazım Türünde Yazılmıştır? Ka'b b. Züheyr'in *Bürde*'sine Bir Nazîre midir?

Bûsîrî'nin kasîdesi kaynaklarda 10 bölüm hâlinde incelenmektedir. *el-Umde fî Şerhi'l-Bürde* adlı eserinde Ahmed b. Muhammed b. Hacer el-Heytemî ve *Şerhü'l-Bürde* adlı eserinde Ebü'l-Fütûh Abdullah Abdulkâdir et-Telîdî şu başlıklar altında bölümlerin içeriğini yansıtmışlardır:

1-12. beyitler, "el-faslü'l-evvelü fi'l-gazeli ve şekve'l-garami" aşktan şikâyet edilen nesib/gazel bölümü; 13-28. beyitler, "el-faslü's-sânî fi't-tahzîri min hevâ'i'n-nefsi" nefsin arzularına karşı uyarıların bulunduğu ikinci bölüm; 29-58. beyitler, "el-faslü's-sâlisü fî medhi'n-Nebiyyi sallallâhu 'aleyhi ve selem" Hz. Peygamber'in -salât ve selâm onun ve âlinin üzerine olsun- medhine dair üçüncü bölüm; 59-71. beyitler, "el-faslu'r-râbi'u fî mevlidihî 'aleyhi efdalü's-salâti ve's-selâm" Hz. Peygamber'in -salât ve selâmın en makbul olanı onun üzerine olsun- mevlidi hakkındaki dördüncü bölüm; 72-87. beyitler, "el-faslu'l-hâmisü fî mu'cizâtihî sallallâhu 'aleyhi ve âlihî ve sellem" Hz. Peygamber'in -salât ve selâm onun ve âlinin üzerine olsun- mucizeleriyle ilgili beşinci bölüm; 88-104. beyitler, "el-faslü's-sâdisü fî şerefi'l-Kur'âni'l-Kerîmi ve medhihî" Kur'ân-ı Kerîm'in övülmesiyle ilgili altıncı bölüm; 105-117. beyitler, "el-faslü's-sâbi'u fî İsrâ'ihî ve Mi'râcihî sallallâhu 'aleyhi ve âlihî ve sellem" Hz. Peygamber'in -salât ve selâm onun ve âlinin üzerine olsun- isrâ ve mi'râc'ıyla ilgili yedinci bölüm; 118-139. beyitler, "el-faslü's-sâminü fî cihâdi'n-Nebiyyi sallallâhu 'aleyhi ve âlihî ve sellem" Nebî'nin -salât ve selâm onun ve âlinin üzerine olsun- cihadıyla ilgili sekizinci bölüm; 140-151. beyitler, "el-faslü't-tâsi'u fi't-tevessüli bi'n-Nebiyyi sallallâhu 'aleyhi ve âlihî ve sellem" Nebî'ye -salât ve selâm onun ve âlinin üzerine olsun- tevessülle ve ondan şefaat ummakla ilgili dokuzuncu bölüm; 152-160. beyitler, "el-faslü'l-'âşirü fi'l-münâcâti ve 'ardi'l-hâcât" Allah'a arzuların dile getirildiği ve günahlardan dolayı Allah'a iltica edilen onuncu bölüm (Buzeyne, 1994, 19-31; Heytemî, 2003, 93-106; Telîdî, 2009, 324; Armutlu, 2023, 749-755; Koç, 2024, 28).

---

[7] Bu hususa temas eden çalışmalar için bk. (Çağmar, 2004, 36; Meşe, 2019; 207-210).

Bu bölümlemeden ve bölümlerin içeriğinden açıkça görülmektedir ki *Bürde*, na't hususiyetlerini taşımakla birlikte mevlid türünün de gerektirdiği bazı özelliklere sahip bir şiirdir. Bu hususu Sadık Armutlu şöyle ifade etmektedir: "*Bürdetü'l-Bûsîrî*, içerisinde Peygamber övgüsü olan methiye ile Peygamber'in doğumu olan mevlidi bir arada barındıran bir kasidedir. Bu tür kasideler, tespit edebildiğimiz kadarıyla İmâm-ı A'zam Ebû Hanîfe'nin kaleme aldığı *Kasîdetü'n-Nu'mâniyye* ile yazılmaya başlanmıştır. Medhiye-mevlid birlikteliğinin en güzel örneği kanaatimizce el-Busîrî tarafından verilmiştir." (Armutlu, 2023, 748).

Türkçe mevlidler konusunda oldukça kapsamlı bir çalışma yapan Köksal, mevlid türünün, "siyer" veya "sîret" çerçevesinde, muhteva alanı daha dar şekilde gelişen müstakil bir "tür" olduğunu ifade etmektedir. Bu "tür"de kaleme alınan eserlerin istisnasız hepsinde Hz. Muhammed'in doğumunun yer aldığını; nübüvvet nurunun yaratıldıktan sonra Hz. Âdem'den Abdullah b. Abdülmuttalib'e gelişinin, Âmine'nin hamileliğinin, bu esnada yaşanan olağanüstü hadiselerin anlatıldığını, ardından doğumla birlikte Hz. Muhammed'in çevresinde ve kâinatta meydana gelen mucizelerin konu edildiğini ifade etmektedir (Köksal, 2011, 26). Ayrıca Köksal, temelde mesnevî nazım şekliyle yazılmasına rağmen, mesnevî dışında başka bir nazım şekliyle yazılan ve klasik mevlid konularını barındıran şiirlerin mevlid türü içine dâhil edilip edilemeyeceğini de sorgulamakta ve "tamamen müstakil bir eser olmak kaydıyla" bu şiirlerin de türe dâhil edilmesi gerektiğini ifade etmektedir (Köksal, 2011, 33).

Arapça mevlidlerin değerlendirildiği çalışmalara bakıldığı vakit, bu türde kaleme alınan eserlerin manzum, mensur ve manzum-mensur karışık vaziyette yazılan eserler olarak sınıflandırıldığı görülmektedir. Ayrıca günümüze ulaşan ilk mevlid metni olan İbnü'l-Cevzî'nin (ö. 1202) *Mevlidü'n-Nebî (Mevlidü'l-Arûs)* adlı eseri, gerek Arap gerekse Türk edebiyatında yazılan mevlidlerin muhtevasını mayalaması/etkilemesi bakımından önem arz etmektedir. Manzum-mensur vaziyette kaleme alınan bu eserde öncelikle Hz. Muhammed'in fizikî hususiyetleri, ahlakı, güzel konuşması, iç ve dış temizliği, sabrı, emîn oluşu, yüce makamı hakkındaki rivayetler sıralandıktan sonra mevlidlerin olmazsa olmaz kısmı olan velâdet bölümü yer almaktadır. Burada nûr-ı Muhammedî'den, Âmine'nin hamileliğinden, meleklerin durumundan, doğum münasebetiyle verilen ziyafetten bahsedildiği görülür (Şimşek, 2023, 763). Bu hususlar diğer Arapça mevlidlerde de işlenmiştir.

Arapça mevlidlerde işlenen temel konular, araştırmacılar tarafından şu şekilde sıralanmaktadır: Nûr-ı Muhammedî; Hz. Peygamber'in doğumu ve doğum esnasında meydana gelen olaylar; çocukluğu esnasında başından geçen bazı hadiseler ve hayatından bazı kesitler; Hz. Peygamber'in ahlakı, peygamberliğin gelişi; isrâ ve mi'râc hadiseleri; vefatı, şemaili ve ahlakı (Çağmar, 2004, 23-24; Şimşek, 2023, 766). Gerek Arap edebiyatında gerekse Türk edebiyatında konuyu ele alan eserler, nûr-ı Muhammedî'nin yaratılışı ve aktarılması, peygamberliğin gelişi, Hz. Peygamber'in vefatı gibi hususların bütün mevlidlerin ayrılmaz parçası olduğunda hemfikirdir.

Bûsîrî'nin *Bürde*'sine bu değerlendirme alanı içinde baktığımızda, mevlidlerde olmazsa olmaz kabul edilen bazı hususların yer aldığını ama bazı konuların da kasidede işlenmediğini görmekteyiz. Mesnevî nazım şekli dışında kaside nazım şekliyle yazılması, şiirin mevlid türüne dâhil olamayacağı anlamına gelmemektedir. "Tamamen müstakil bir eser olan" *Bürde*, bu manada bir eksikliğe sahip değildir. Ayrıca 59-71. beyitlerde Hz. Peygamber'in doğumu ve bu esnada meydana gelen bazı olaylar işlenmektedir. Bu hususa Armutlu, "Bûsîrî, dördüncü bölümde methiyeden mevlide geçer, Hz. Muhammed'in doğumunu anlatır ve medhiye-mevlid birlikteliğine yer verir (Armutlu, 2023, 752)." diyerek temas etmektedir. Bu beyitlerde Bûsîrî Hz. Peygamber'in doğumu mucizelerinden olmak üzere, Kisrâ'nın sarayının yıkılmasını, bin yıldan beri yanan Mecûsî ateşinin sönmesini, Sâve halkının sularının kurumasını, cinlerin salât u selâm getirerek etrafı inletmesini, kâfirlerin putlarının yerle bir olmasını, göktaşlarının düşmesini, şeytanların Ebrehe askeri gibi kaçışmasını anlatır. Lakin bu bölümde nübüvvet nuru yaratıldıktan sonra bu nurun Hz. Âdem'den Abdullah'a gelişi ve Âmine'nin hamileliği yer almamakta, sadece Hz. Peygamber'in doğumu esnasında meydana gelen mucizevî olaylar anlatılmaktadır. Ayrıca mevlidlerde temas edilen peygamberliğin verilişi ve Hz. Peygamber'in vefatı gibi hususlar da kasidede bulunmamaktadır. Sonraki bölümde ise Hz. Peygamber'in gösterdiği bazı mucizeler (72-87. beyitler) ve 105-117. beyitlerde de mi'râc hadisesi işlenmektedir. Hz. Peygamber'in mucizeleri ve mi'râc hadisesi de mevlid türünün konularından olmakla beraber zaman içinde her biri müstakil birer tür hâline dönüşmüştür.

Yapılan bu mukayesenin ardından Bûsîrî'nin *Bürde*'sinin mevlid türünün bazı hususiyetlerine sahip olmakla birlikte medâihu'n-nebeviyye türünün bütün hususiyetlerini barındıran, medhiye/na't-mevlid birlikteliğinden doğan ve müstakil bir mevlid olarak değerlendirilmese bile mevlid türünün gelişmesinde etki sahibi temel taşlardan birini koyan önemli bir eser olduğu söylenebilir.

Bu değerlendirmenin ardından Bûsîrî'nin *Bürde*'sinin Ka'b b. Züheyr'in *Bürde*'sine nazire olup olmadığı konusuna değinmekte fayda vardır. Başta ifade edelim ki Bûsîrî'nin *Bürde*'si, Ka'b b. Züheyr'in *Bürde*'sine bir nazire/muâraza değildir. İki şiirin benzerliği ve birlikte anılmasının sebebi, konusundan ve içeriğinden kaynaklanmamaktadır. Aralarında 600 seneyi aşkın bir zaman olan iki şairin şiirinin yüzyıllardır benzer adlarla anılması, Ka'b b. Züheyr'in Hz. Peygamber tarafından hırkasıyla ödüllendirilip affedilmesi ile İmam Bûsîrî'nin rüyasında ya da yakazeten Hz. Peygamber tarafından ödüllendirilip yine hırkasını Bûsîrî'ye takdim etmesi sayesindedir. Ka'b b. Züheyr kasidesiyle ölüm cezasından kurtulmuş, İmam Bûsîrî de felç hastalığından halas olmuş, her iki şair de "bürde/hırka" ile ödüllendirilmiştir. Zaten Ka'b'ın şiiri ile Bûsîrî'nin şiiri aynı vezinle yazılmış olmasına rağmen *"Bânet Su'âd" lâmiyye*, *"E-min tezekküri"* ise *mîmiyye*dir. Nazım türü bakımından da Ka'b b. Züheyr'in şiiri bir 'özriyye/i'tizâr olmasına karşın Bûsîrî'nin şiiri mevlid türüne kapı aralayan bir "medhü'n-nebî"dir.

İmam Bûsîrî, Hz. Ka'b'ın *Bürde*'sini *Bânet Su'âd Vezniyle Yazılmış Âhiret Azığı/Hazinesi* anlamına gelen *Zuhru'l-Me'âd fî Vezni Bânet Su'âd*

(ذخر المعاد في وزن بانت سعاد) adlı 204 beyitlik kasidesiyle tanzir etmiştir (Bûsîrî, 1955, 172-185; Irmak, 2016; Yıldırım ve Irmak, 2022). Gerçi 60 beyit civarında olan *Bânet Su‘âd*’ın 204 beyitle tanzir edilmesi nazire usulü açısından pek rastlanan bir durum olmasa da gerek kasidenin başlığı gerekse şiirin şekil özellikleri ve Bûsîrî’nin 184-188. beyitler arasında, Ka‘b’ın kasidesinin yüceliğini anlatması, bazı beyitleri de muhteva ve üslup açısından *Bânet Su‘âd*’a benzeterek yazması; *Zuhru’l-Me‘âd*’ın bir muâraza olduğu hususunda şüpheye mahal bırakmamaktadır.

Ka‘b b. Züheyr’in ve Bûsîrî’nin *Bürde*’sinde Hz. Peygamber

Ka‘b b. Züheyr’in *Bürde*’sini, Hz. Peygamber’den af talep etmek için yazdığını ifade etmiştik. Arap şiirinde af dilemek, özür beyan etmek için yazılan şiirlere “i‘tizâr, istit‘âf” şiirleri denilmektedir. İ‘tizâr, bir insanın yaptığı hatalar sebebiyle duyduğu pişmanlığı dile getirmesi; isti‘tâf da bir insanın düştüğü kötü hâlden halas bulmak gayesiyle, kendini bu durumdan kurtaracağını umduğu kişiden af dilemesi, demektir (Meşe, 2019, 197-199). Türk edebiyatında bu türde yazılan şiirlere “afnâme” adı verilmektedir (Öztürk, 2022, 23).

Hz. Ka‘b’ın kasidesine baktığımızda şiirin ilk 14 beytinde Su‘âd’ın, ardından 34. beyte kadar devesinin anlatıldığı; 35-51. beyitler arasında i‘tizâr ve medih bölümünün yer aldığı görülmektedir. Konumuzla ilgili olması bakımından Ka‘b’ın Hz. Peygamber’e hitaben hâlini arz ettiği ve Hz. Peygamber’i anlattığı i‘tizâr ve medih bölümündeki beyitleri, Sezai Karakoç’un (1933-2021) tercümesinden buraya aldık[8]:

35. Söz taşıyıp öç alan iki yüzlü şiir ve kabile düşmanlarım:
“Ey Ebî Sülmâ’nın oğlu sen mahvoldun.” dediler; Suat’ın derdi bana yetmezmiş gibi.

36. “Ey Ebî Sülmâ’nın oğlu, sen kendini ölmüş bil.” Ben de koştum güvendiğim dostlara:
Kime başvurdumsa ama: “Biz yokuz bu işte, var git kendin bak başının çaresine.” demezler mi?

37. Ben de onlara dedim: “Gidin gidin beni yalnız bırakın,
Neye hükmetmişse o olur, hükmeden o Allah ki,

38. Yaşamak dediğiniz nedir bin yıl yaşasa bile

---

[8] Metnin yazımında, *İslam’ın Şiir Anıtlarından* adlı eserin ilgili bölümündeki imlaya olabildiğince sadık kalınmıştır. Bk. (Karakoç, 2011, 27-29). Ayrıca Karakoç’un tercümesinin kaynak metni yansıtmadaki durumunu değerlendiren bir çalışma için bk. (Irmak, 2022)

Eninde sonunda insanoğlu o kanbur tahta kutuya girmiyecek, binmiyecek mi?

39. Haber geldi: "Peygamber, seni öyle bir cezaya çarpacak ki!"
Siz bilirsiniz, hey zavallılar! İşte onun kapısındayım, yüreğimde
sonsuz bağışlanma ümidi.

40. Ondan özür dilemeye geldim, af istemeğe geldim;
Çünkü O sırrını bilendir, kabul edicisidir mazeretlerin,
O affedenlerin en affedicisi.

41. İçi hidayet öğütü en yüce gerçekler dolu Kur'an'ı
Sana armağan eden Allah için ver bana bir savunma mühleti.

42. Bakma ve zaten bakmazsın sözlerine beni kıskananların.
Senin hükmün onlara değil, hakka ayarlı ve ben de bir parça
suçluyum belki.

43. Ama senin makamındayım şimdi. Fillerin bile titrediği makamda.
Bir makam ki titrerdi bir fil benim gördüklerimi görse, işitse
işittiklerimi.

44. Burada beni ancak Allah buyruğuna bağlı Peygamber affı
kurtarır:
Ben de onun öç ve adalet eline uzatıyorum, işte sağ elimi.

45. Beni ancak o kurtarabilir burda. Yalnız O. Şimdi söz yalnız O'nun.
Ama O, "Sen suçlusun, cezanı çekeceksin." dese önünde eğik
bulur boynumu adaletin heybeti.

46. En heybetli manzara bu olur benim için. Çünkü Asserde,
İçi içe açılan sonsuz arslan yataklarının en içindeki

47. Muhteşem yurdunda hüküm süren arslanlar başbuğudur O.
Bir arslan ki, erkenden ava çıkar, yavrularının besini insanoğlu, insan eti.

48. Bir arslan ki, savaş alanında kendi düşmanı dengi
Bırakmadan çarpışmayı, haram sayarak kendine savaşı terketmeyi.

49. Heybetinden kısılır sesleri yırtıcı çöl arslanlarının
Arslanlar arasında bile o dağıtır adaleti.

50. Parçalandı silahları ve elbiseleri, kurda kuşa yem oldu
Bu vâdide kendi gücüne bileğine güvenen nice kişi.

51. Şüphe yok ki, Peygamber, en keskin bir kılıçtır, kılıçlarından Allah'ın
Sonsuz bir kurtuluşa, nura ve hidayete alıp götüren bizi.

Bu beyitlerde Ka'b b. Züheyr şu hususlara temas etmektedir: Ka'b, Su'âd'dan ayrılığın verdiği ızdırap yetmezmiş gibi bir de ölüm fermanının çıktığı haberini almıştır. Üstüne üstlük kimden yardım umduysa karşılık bulamamış derin bir ümitsizlik ve korku hâli onu kaplamıştır. Lakin Ka'b Allah'a tevekkül ederek kahramanca bir duruş sergilemiştir. Hz. Peygamber'in kendisini öldüreceği haberini almasına rağmen O'nun bağışlayıcı (39) olduğunu bilerek huzura çıkmaya karar vermiştir. 40. beyitten itibaren şairin Hz. Peygamber'e yalvarışları bulunmaktadır. Şair Hz. Peygamber'den merhamet etmesini, O'na Kur'an'ın hediye edildiğini, laf getirip götürenlerin sözlerine inanmamasını, kendisinin suçlu olmadığını, kendisini ancak Peygamber'in affının kurtarabileceğini ifade eder. 44. beyitte Ka'b, elini O'nun adaletli eline uzattığını söyler. 46-50. beyitler arasında Hz. Peygamber bir arslana teşbih edilmektedir. Öyle bir arslan ki birçok arslan yatağının bulunduğu Asser denilen mevkide hüküm sahibi olan bir arslandır. Bu arslan, yavrularını, avladıklarıyla besleyen, çarpışmaya başladığında karşısındakini mağlup etmeden bırakmayan, bütün arslanların kendisinden korktuğu bir lider arslandır. Lider arslanın bulunduğu yere girme cesareti gösterenler parçalanmayı göze almalıdır. Bu beş beyitte cesur bir arslana teşbih edilen Hz. Peygamber, son olarak 51. beyitte, "doğru yolu gösteren nur"a ve "Allah için kınından sıyrılmış keskin ve yalın bir kılıc"a teşbih edilir. Bu beyitte şairin ilk önce Hz. Peygamber'i *min suyûfi'l-Hind* diyerek Hind kılıçlarından bir kılıca benzettiği, Resulullah'ın bu ifadeyi "Allah'ın kılıcı" şeklinde *min suyûfillâh* olarak değiştirdiği rivayet edilmektedir (Güler, 2023, 242).

Kasîde-i Bürde'de Hz. Peygamber'e hitap edilen beyitlere bakıldığı vakit, Hz. Peygamber'le ilgili beş hususun öne çıktığı görülmektedir: Resulullah'ın affediciliği/bağışlayıcılığı, adaletli oluşu, arslana benzer liderlik özelliği, doğru yolu gösteren nur oluşu ve Allah için kınından sıyrılmış keskin ve yalın bir kılıç olması. Bu ifadelerden de açıkça anlaşılmaktadır ki Ka'b b. Züheyr; af dilemek, özür beyan etmek için yazdığı "i'tizâr, istit'âf" türündeki bu kasidesinde, talebine uygun şekilde şiirini örgülemiş ve Hz. Peygamber'i de buna uygun vasıflarla tavsif etmiştir.

İmam Bûsîrî, "medhü'n-nebî" türünde kaleme aldığı kasidesinin, yukarıda ana başlıklar hâlinde vermeye çalıştığımız gibi, toplam yedi bölümünü Hz. Peygamber'le ilgili konulara tahsis etmiştir. Kısaca bölümlerdeki beyitlerin içeriği şöyledir. Bölümlerdeki bazı beyitleri, yine Sezai Karakoç'un tercümesinden aldık[9]:

Üçüncü bölüm (29-58. beyitler): Şair; Hristiyanların Hz. İsa için hakikate mugayir şekilde övgülerini söylememek kaydıyla Hz. Peygamber'in en âlâ meziyetlerle övülebileceğini, heybetini, tebessümünün ve kokusunun güzelliğini anlatır. Hz. Peygamber'in midesine taş bağladığını, kendisine sunulan dünyalık teklifleri reddettiğini, zaruret sahibi olmanın O'nun takvasını artırdığını, sözüne sadık olduğunu, kendisinden yardım isteyenleri geri çevirmediğini, üstün bir ahlak sahibi olduğunu, bütün yüce meziyetlerin O'nda toplandığını ifade eder. Ayrıca O'nu "fazilet/erdemlik güneşi" olarak tavsif ederek diğer peygamberleri, o güneşten ışığını alarak karanlıkları aydınlatan sair yıldızlara teşbih etmektedir:

42. Üstünlüğünde eşit ve ortak yoktu O'na kimse;
Güzelliğiyse parçalanmaz bölünmez bir bütündü, ne çıkacak,
ne eklenecek bir şey vardı.

43. Hıristiyanların kendilerine gelen Resûl için dediklerini dememek şartıyla,
Öğ öğebildiğin kadar, yücelt yüceltebildiğince O Hak Kahramanını.

44. Korkmadan istediğin ölçüde şerefi bağla O'na;
İstediğin ölçüde O'nun değerlilik hakkını tanı.

45. Erginliğine yok son ki, orada durup,
Dil, cesaretini bulsun, O'nu anlatmayı.

---

[9] Metnin yazımında, *İslam'ın Şiir Anıtlarından* adlı eserin ilgili bölümündeki imlaya olabildiğince sadık kalınmıştır. Bk. (Karakoç, 2011, 53-71).

46. Mucizeleri bile gerçeğinin yanında sönük kalır;
Yoksa ismi anılınca çürüyen kemikler bile canlanıp ayağa kalkmalıydı.

47. Aklın yetişmeyeceği tekliflerle etmedi bizi imtihan;
Bizi sevdiğinden elbet. Biz de hemen inandık O'na. En ufak şüphe bize yaklaşmadı.

48. Onun gerçeğine ermekte cümle âlem aciz kaldı.
Uzak âciz kaldı, yakın aciz kaldı, acz çepçevre sardı dört yanı...

49. Güneş küçük sanılır uzaktan bakılınca:
Göz dayanmaz ama çıplak gözle yakından bakıldı mı.

50. İnsan nasıl bu yerde anlar O'nun gerçeğini?
Ki rüyada görsen Onu, sana yeter ömür boyu bu mutluluk ve Onun nurdan bakışları...

51. İnsanlığın bilip bileceği şu, bilgilerinin sonu şudur ancak;
O insandır ve yaratılmışların en iyisi, en güzeli, en hayırlısı.

52. Ve Peygamberlerin halka gösterdiği mucizeler
Ondandı, onun nurundandı, onun habercisi, onun öncü ışıklarıydı...

53. Çünkü O erdemlik güneşi, öbür peygamberlerse yıldızlardır.
O yıldızlar ki, güneşten aldıklarıyla aydınlatırlar karanlıkları.

54. Gel gör ki, Rabbim, O'na neler verdi, nasıl süsledi O'nu!
Ahlakını güzellikle sardı, müjdeyle, güler yüzlülükle benek benek noktaladı.

Dördüncü bölüm (59-71. beyitler): Şair; Hz. Peygamber'in doğumunu ve doğumu esnasında meydana gelen bazı mucizeleri bu bölümde işler. Lakin nûr-ı Muhammedî konusunda herhangi bir bilgi vermez:

59. Doğuşu açıklar bize her yönden her açıdan Onu.
Başlangıcı da iyi Onun, sonu da. Hoştur doğuşu ve batışı.

61. Göçtü, darmadağın oldu Kisranın saray duvarları o gece.
Devleti de, bu duvardan başlayarak yarıldı, çatladı ve dağıldı.

62. Son nefesini verdi korkudan mecusî meşalesi ve yahudi nehri.
Bilinmeyen bir yere alıp gitti dert yuvası başını.

63. Ve sapık Save halkı, her günkü gibi su aldıkları göle gittiklerinde:
Bu da nesi, kurumuş kül olmuş! Döndüler elleri boş, kızgın,
kudurmuş ve çatlamış dudakları...

66. Cinler çığlık atarlar, Nurlar, saçarlarken havaî fişeklerini
Hak böyle tantanayla çıkıyordu ortaya, Hakkın sesi ve ihtişamı..

69. Gökte yıldızların aktığı görülürdü
Ve aynı anda yerde putların devrildiği, yıkıldığı.

Beşinci bölüm (72-87. beyitler): Bu bölümde Hz. Peygamber vesilesiyle Ay'ın ortadan ikiye ayrılması, hicret esnasında mağaranın kapısına örümceğin ağ örmesi, ağaçların yürütülmesi, bulutun gölge etmesi, hastaların iyileşmesi, duasıyla kıtlığın bitmesi gibi bazı mucizelere temas edilmektedir. Bölümdeki bazı beyitler şöyledir:

73. Yemin ederim ikiye bölünen aya,
Onun kalbiyle ilgili aya, and içerim aya karşı!

77. Allah isterse bir güvercin, bir örümcek ağıyla da korur,
Kat kat zırhı ve yüksek kaleleri aratmaz, onlardan müstağni kılar insanı.
78. Ve bir örnek daha; çağırınca Peygamber ağaçlar geldi, eğildi
huzurunda: Dallarıyla kökleriyle yürüdüler; çünkü yok ayakları.

80. O bulut gibi ki, o nereye giderse üstünde o da oraya gider,
Ona, gün ortasında yakan güneşe karşı gölge yapardı.

84. Nübüvvetiyle o gerçeğin doruğuna çıkmıştı.
Nasıl inkâr olunabilir erginlerin rüya durumları?

85. Allahın alanı bu. Ne vahiy çalışmakla olur
Ve ne de bir suçtur Peygamberin gaibi çizip anlatışı.

86. Bir dokunmakla nice hastayı iyi etti eli.
Nice çılgınlık zincirini kırıp mahkumlarını kurtardı.

87. Kara kıtlık yılları oldu, Onun duasıyla canlı ve ak
Sanki gecenin ortasında ansızın bir dolunay çıktı.

Altıncı bölüm (88-104. beyitler): Kur'ân-ı Kerîm övgüsüne ayrılmıştır. Bölümdeki bazı beyitler şöyledir:

92. Biri Kur'ân âyetleri: Haktır, Allahtan gelmedir.
Ezeli ve ebedidir, sonradandır, fakat yoktur öncesi, başı..

93. Zamanla kayıtlı değil getirdiği kutsal haber
Son saatten. Addan, İremden haber... Odur mutlak haberlerin saltanatı.

94. Devam edip gidiyor Onun hükmü. Üstündür
Öbür peygamber mucizelerine ki, tesirleri ve hükümleri ebedi olmadı.

95. Öyle muhkemdir ki, bir hamlede yıkar inkârı ve şüpheyi.
Tartışma kabul etmez; hâkime hakeme yok ihtiyacı.

96. Kimse karşı çıkamadı Ona. Yeltenmediler değil ama.
Düşmanı, en düşmanı bile Ona sığınmakta buldu var olmayı.

97. Belâgatı, düşmanının dâvasını uzaklara fırlatır:
Kötü niyetlinin elini hareminden ırakta tutmaktır zaten yiğite yaraşanı.

98. Kemiyette anlamlar deniz dalgalarından büyük;
Keyfiyetse, güzellikte ve değerde cevahirden üstün ve sanatlı.

Yedinci bölüm (105-117. beyitler) isrâ ve mi‘râc hadisesine ayrılmıştır. Bölümdeki bazı beyitler şöyledir:

108. Kalktın bir gece, kutsal bir yerden kutsal bir yere gittin,
Kapkaranlık gecelerde dolunay nasıl ilerlerse alımlı alımlı.

109. Çıktın, boyuna çıktın, yükseldin Kabe Kavseyne kadar.
Ki daha önce ne kimse çıkmıştı oralara, ne de hayâl ve umut etmişti çıkmayı.

110. Seni öne geçirdi her yerde peygamberler, resûller.
Seni öne geçirip arkada durdular kendileri, hizmet geleneği icabı.

111. Delip yedi kat göğü geçip gittin Sen o üstün insanlarla alay alay;
Başlarında Sendin, başlarında sallanan sancak Senin sancağındı.

112. Öyle çıktın, yükseldin ki yarışanlar kaldı yarı yolda;
Yakınlıkta ilerisi, daha ötesi kalmadı.

113. Bütün makamlar geride kaldı Makamından.
Çağrıldığın o an, tektin artık nasıl tekse gök ve kale sancakları.

Sekizinci bölüm (118-139. beyitler) Hz. Peygamber’in ve sahabilerin cihad esnasında nasıl kahramanca davrandıklarını konu etmektedir. Bu bölümde Hz. Peygamber’in, Ka‘b b. Züheyr hazretlerinin *Bürde*’sinde olduğu gibi, arslanla ilgili bazı teşbihlere yer vermesi dikkat çekici bir husustur. Ayrıca burada sahabiler de arslana teşbih edilmiştir:

119. Yüzen atlar denizinin üstünden akar asker denizi.
Atar dalga dalga deniz ileri, coşkun kahramanları.

120. Onlar ki, koşar Allaha doğru, yaşar Allah için;
Mahveder, kökünden söküp atar küfrü şimşekten kılıçları.

123. Bir arslanın nasıl ürkerse koyunlar sesinden, heybetinden,
Öyle perişan etti, O’ıun çıkış haberi, inkâr yobazlarını.

124. Peygamber terketmedi savaş alanını; düşman,
Çevrilinceye dek göğdelere, kasap çengellerine asılı.

128. Her biri bir dağdır savaşta, onlara çarpan, onlarla çarpışanlara
“Savaş meydanında ne gördün?” diye sor, düşmanlarına sor onları.

129. Bedire sor, Huneyne sor, Uhut'a sor, sor bütün savaş alanlarına:
Kesin sonuç alışta, zaferde onlar mı üstündü, yoksa kendi işinde veba mı?

131. Onlar sanki kâtip, süngüler de kalemleriydi.
Ve vücutlarda bir tek harfi bile noktasız bırakmazlardı.

132. Silâhla donanmışlardır ve yüzlerinden tanınırlar
Seçilirken ilk bakışta nasıl hemen seçilirse ağaçlar içinde gül ağacı

135. Kalbleri, dudakları uçukladı korkudan düşmanların.
Ayıramaz oldular kahramanı koyundan, kardan karanlığı, kargadan kartalı.

136. Onlara bir ormanda rastlayan arslan bile uslanırdı.
Çünkü beraberlerindeydi Peygamberin zaferi ve duası.

137. Yok dostundan tek kişi yardımını görmesin,
Düşmanından tek kişi yemesin tokadını.

138. Dinin kanatlarını gerdi ümmet üstüne:
Gözlerden saklar orman arslan yuvalarını.

140-151. beyitler arasında yer alan dokuzuncu bölümde ise şefaate yer verilmiştir.

Bûsîrî'nin *Bürde*'sine baktığımızda, Hz. Peygamber'in peygamberliğine dair birçok vasfıyla ele alındığını görmekteyiz. Nasıl ki Ka'b b. Züheyr; af dilemek, özür beyan etmek için “i‘tizâr, istit‘âf” türünde kaleme aldığı şiirini, bu gayesine uygun şekilde örgülemişse İmam Bûsîrî de şefaate kavuşmak, sıkıntılarından kurtulmak amacıyla yazdığı kasidesini gayesine uygun bir tarzda örgülemiş, mevlid türünün gelişmesinde etki sahibi temel taşlardan biri olacak “medhü'n-nebî” türünün gerektirdiği tarzda kaleme almıştır.

Sonuç

Yapılan bu incelemenin ardından aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Ka‘b b. Züheyr'in ve İmam Bûsîrî'nin *Bürde*'lerinin aynı nazım şekliyle yazıldığı ama farklı gayelerle kaleme alınan ve böylece farklı muhteva hususiyetlerine sahip olan iki şiir olduğu görülmüştür.

2. Ka‘b b. Züheyr'in *Bürde*'sinin -her ne kadar içinde Hz. Peygamber'in medhedildiği bazı beyitler bulunsa da- medâihü'n-nebeviyye/na‘t türüne dâhil edilemeyeceği, yazılış gayesi ve şiire hâkim olan düşünceden hareketle kasidenin i‘tizâr/isti‘tâf/‘özriyye/afnâme türünde kaleme alındığı anlaşılmıştır.

3. Bûsîrî *Bürde*'sini Ka‘b b. Züheyr'in *Bürde*'sine nazire olarak kaleme almamıştır. Bûsîrî'nin Hz. Ka‘b'ın şiirine nazire olarak kaleme aldığı şiirinin adı *Zuhru'l-Me‘âd fî Vezni Bânet Su‘âd*'dır.

4. Ka‘b b. Züheyr'in *Bürde*'si, klasik bir Arap kasidesinde olması gerektiği şekilde bölümlenmiş ve içeriği de buna uygun olarak oluşturulmuştur. Şiirde hâkim olan duygu -kasidenin yazılış gayesinden de anlaşılacağı üzere- özür beyan ederek af dilemektir. Kaside, bu gaye doğrultusunda beyitlerle örgülenmiştir. Bûsîrî'nin kasidesi ise -mevlid türüne kapı aralayan bir medhü'n-nebî olduğu için- buna uygun şekilde kaleme alınmıştır.

5. Ka‘b b. Züheyr'in *Bürde*'sinin kıymetini artıran en önemli husus, bizzat şiirin Hz. Peygamber'in huzurunda inşâd edilmesi ve O'nun, hırkasıyla şairi ödüllendirmesidir. Bu manada hiçbir şiir, onun seviyesine çıkma kudretine sahip değildir. Bûsîrî'nin *Bürde*'sinin şöhret bulması ve Türk edebiyatı literatüründe daha yaygın bir etki alanına sahip olması ise medhü'n-nebî türünde kaleme alınmasından ve şifa maksatlı okunmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca Hz. Peygamber'in Bûsîrî'ye rüyada ya da yakazeten hırkasını armağan etmesi de onun şöhretine katkı sunan bir husustur. Bu sebeplerle Türk edebiyatında Bûsîrî'nin şiirine, Hz. Ka‘b'ın *Bürde*'sinden daha fazla teveccüh edildiği söylenebilir.

Kaynakça

Abdulhamid Muhammed Şuayb. “Agrâzu'ş-Şi‘ri'l-‘Arabiyyi Rü'yetün Nakdiyyetün”. *Journal of Arabic Language and Literature* 1/31 (2020), 443-486.

Albayrak, Nurettin. “Türk Halk Şiirinde Biçim ve Tür Sorunu”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* 2/3-4 (2009), 133-186.

Armutlu, Sadık. “Mevlid Türüne Arap Edebiyatından Bakmak ve Medhiye

Mevlid Birlikteliğinden Oluşan Eşsiz Bir Eser Örneği: Burdetu'l-Bûsîrî". *Türk Kültüründe Mevlit Geleneği Uluslararası Sempozyumu*. ed. Hakan Yekbaş. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 2023.

Armutlu, Sadık. "Arap Edebiyatında Bir Tür: Gazel". *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları XI-Gazelden Gazele: Dünün Şiirine Bugünden Bakışlar*. ed. Hatice Aynur vd. İstanbul: Klasik Yayınları, 2016.

Ayçiçeği, Bünyamin. "Bûsîrî (ö. 696/1297 ?)'nin Kasîdetü'l-Bürde'sinin Diyarbakırlı Mehmed Said Paşa (ö. 1308/1892) Tarafından Yapılan Mensur ve Manzum Tercümesi". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 15 (2015), 27-102.

Ayçiçeği, Bünyamin. "Kasîde-i Bürde'nin Türkçe Mensur Tercüme ve Şerhleri". *Türk Edebiyatında Bûsîrî'nin Kasîde-i Bürde'si Cilt 1: Nüshalar- Edebiyata, Sosyal Hayata ve Sanata Etkisi*. İstanbul: DBY Yayınları, 2024.

Ayçiçeği, Bünyamin. "İmâm Bûsîrî'nin Hayatı, Divan'ı ve Kasîde-i Bürde'si". *Türk Edebiyatında Bûsîrî'nin Kasîde-i Bürde'si Cilt 1: Nüshalar- Edebiyata, Sosyal Hayata ve Sanata Etkisi*. İstanbul: DBY Yayınları, 2024.

Ayçiçeği, Bünyamin. "Kasîde-i Bürde'nin Türkçe Tahmisleri". *Türk Edebiyatında Bûsîrî'nin Kasîde-i Bürde'si Cilt 1: Nüshalar- Edebiyata, Sosyal Hayata ve Sanata Etkisi*. İstanbul: DBY Yayınları, 2024.

Bulut, Ali. *Belâgat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: M.Ü. İlâhiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 2015.

Bûsîrî. *Dîvânu'l-Bûsîrî*. haz. Muhammed Seyyid Kîlânî. Kahire: Matbaatü Mustafa el-Bâbî el-Halebî, 1955.

Çağmar, M. Edip. *Edebî Açıdan Arapça Mevlidler*. Ankara: İlâhiyâ Yayınları, 2004.

Çetin, M. Nihad. *Eski Arap Şiiri*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2011.

Demirayak, Kenan. *Arap Edebiyatı Tarihi-I Cahiliye Dönemi*. Erzurum: Fenomen Yayınları, 2009a.

Demirayak, Kenan. *Arap Edebiyatı Tarihi-II Sadru'l-İslâm Dönemi (01-41/622-661)*. Erzurum: Fenomen Yayınları, 2009b.

Demirayak, Kenan. *Arap Edebiyatı Tarihi Osmanlı (Mısır ve Bilâdu'ş-Şam Bölgesi) (922-1217/1516-1802)*. Erzurum: Fenomen Yayınları, 2015.

Ekinci, Ramazan. *Eski Türk Edebiyatı Teorik Bilgiler Nazım Şekilleri, Edebi Türler, Aruz ve Edebi Sanatlar*. "Nazım Şekilleri". Çorum: Kut Yayınları, 2019.

Geert Jan van Gelder. "Modern öncesi Arap edebiyatında tür sınıflamasına yönelik cesur bir deneme". *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları 4-Nazımdan Nesire Edebî Türler.*. ed. Hatice Aynur vd. İstanbul: Turkuaz Yayınları, 2009.

Güler, Ömer Said. *Ka'b b. Züheyr'in Kasîde-i Bürde'sine Osmanlı Döneminde Yazılan Türkçe Şerhler (Karşılaştırmalı İnceleme-Üsküdârî Ahmed Efendi, Abdurrahman Abdî Paşa ve İsâmüddin Efendi Şerhlerinin Tenkitli Neşirleri)*. İstanbul: İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021.

Güler, Ömer Said. *Kıl Şefâat Yâ Resûlallâh Hudâ Affeylesin Osmanlının Bürde Şerhleri I*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2022.

Güler, Ömer Said. *Üsküdârî Mustafa İsâmüddin Efendi-Mollacıkzâde Mehmed Râif Efendi Bir Şiir Bir Hırka/Kasîde-i Bürde'nin Türkçe Şerhleri-II.* İstanbul: DBY Yayınları, 2023.

Irmak, Mustafa. "Bûsîrî'nin Zuhru'l-Me'âd fî Vezni Bânet Su'âd Adlı Kasidesi ve Abdülbâkî b. Ahmed'in Bu Esere Yaptığı Manzum Tercüme". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 9/42 (2016), 174-200.

Irmak, Mustafa. "Sezai Karakoç'un Kaside-i Bürde (Bânet Su'âd) Tercümesi Üzerine". *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 21 (2022), 231-256.

Ka'b b. Züheyr. *Dîvânu Ka'b b. Züheyr*. haz. Müfid Kumeyha. Riyad: Dâru'ş-Şuvâf, 1989.

Ka'b b. Züheyr. *Dîvânu Ka'b b. Züheyr*. haz. Ali Fâ'ûr. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1997.

Karakoç, Sezai. *İslâmın Şiir Anıtlarından Çeviriler*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 2011.

Koç, Hamza. "Eski Türk Edebiyatında Edebî Türler". *Eski Türk Edebiyatı Teorik Bilgiler Nazım Şekilleri, Edebi Türler, Aruz ve Edebi Sanatlar*. Çorum: Kut Yayınları, 2019.

Koç, Hamza. *Berlin Devlet Kütüphanesi HS. OR. 5151'de Kayıtlı Kasîde-i Bürde Şerhi*. İstanbul: DBY Yayınları, 2021.

Koç, Hamza. *Re'îsü'l-İhtisâb Şerîf Mu'tasım el-Buhârî Kasîde-i Bürde Tercümesi ve Tahmisi*. İstanbul: DBY Yayınları, 2024.

Koç, Hamza. "Kasîde-i Bürde'nin Türkçe Manzum Şerhleri". *Türk Edebiyatında Bûsîrî'nin Kasîde-i Bürde'si Cilt 1: Nüshalar-Edebiyata, Sosyal Hayata ve Sanata Etkisi*. İstanbul: DBY Yayınları, 2024.

Koç, Hamza. "Kasîde-i Bürde'nin Türkçe Manzum Tercümeleri". *Türk Edebiyatında Bûsîrî'nin Kasîde-i Bürde'si Cilt 1: Nüshalar-*

Edebiyata, Sosyal Hayata ve Sanata Etkisi. İstanbul: DBY Yayınları, 2024.

Köksal, M. Fatih. *Sana Benzer Güzel Olmaz -Divan Şiirinde Nazire-*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2018.

Kurnaz, Cemal-Çeltik, Halil. *Divan Şiiri Şekil Bilgisi*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları, 2013.

Meşe, Ramazan. "İʻtizâr ve İstiʻtâf Şiiri –Cahiliye ve İslamî Dönem". *Mesned İlahiyat Araştırmaları Dergisi* 10/1 (2019), 195-216.

Öztürk, Murat. *Şiirin Merhamet Kanatları Klasik Türk Şiirinde Afnâmeler*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2022.

Reşid Yahyâvî. *eş-Şiʻriyyetü'l-ʻArabiyyetü el-Envâʻ ve'l-Ağrâz*. Mağrip: Dâru Afrika eş-Şark.

Saraç, M. A. Yekta. Klâsik Edebiyat Bilgisi Biçim-Ölçü-Kafiye. İstanbul: Gökkubbe Yayınları, 2013.

Şimşek, Sultan. "Arap Edebiyatında Mevlid Türünün Gelişim Seyri ve Türkçe Mevlidlere Etkisi". *Türk Kültüründe Mevlit Geleneği Uluslararası Sempozyumu*. ed. Hakan Yekbaş. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 2023.

Yalar, Mehmet. "İslami Arap Şiiri ve Hz. Peygamber". *T.C. Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi* 18/1 (2009), 61-88.

Yalçınkaya, Şerife. ŞâirinLirik Mülkü Gazel Türk-Osmanlı Gazeli. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları, 2022.

Yıldırım, Sefer-Irmak, Mustafa. "Mehmed et-Trabzonî ve ʻUcâletu'z-zâd fî şerh-i Zuhri'l-meʻâd fî muʻârazati Bânet Suʻâd Adlı Eseri". *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 22 (2022), 82-103.

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

HALVETÎ ŞEYHİ MEHMED NAZMÎ’NİN BİLİNMEYEN BİR ESERİ: DÎVÂN-I İLÂHİYYÂT

An Unknown Work By Khalwati Sheikh Muḥammad Naẓmī: Dīvān-ı İlāhiyyāt

Dr. Arş. Gör. Rale Zehra CENGİZ
İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi
İlahiyat Fakültesi
Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı
İzmir/TÜRKİYE
ralezehra.cengiz@ikc.edu.tr
ORCID

Doç. Dr. Mehmet BÜKÜM
İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi
İlahiyat Fakültesi
Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı
İzmir/TÜRKİYE
mehmet.bukum@ikcu.edu.tr
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 20.11.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 09.12.2024
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Cengiz, Rale Zehra – Büküm, Mehmet. “Halvetî Şeyhi Mehmed Nazmî’nin Bilinmeyen Bir Eseri: Dîvân-ı İlâhiyyât”. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 55-81.

10.28981/hikmet.1588867

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Lisans:
CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)’un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

Yazar Katkı Oranı:
1. Yazar %50, 2. Yazar %50 oranında katkı sunmuştur.

ÖZ

XVII. yüzyıl Osmanlı tasavvuf tarihinin tanınmış simalarından biri olan Mehmed (Muhammed) Nazmî Efendi, Halvetiyye tarikatının önemli mutasavvıflarından, şairlerinden ve dinî musiki bestekârlarındandır. Günümüzde Nazmî Efendi’nin hayatı, eserleri ve düşünce dünyası hakkında pek çok çalışma yapılmıştır. Onun, “Dîvân, Miʿyâr-ı Tarîkat-ı İlâhî, Sırr-ı Maʿnevî ve Hediyyetü’l-İhvân” adlı eserleri günümüze ulaşmış ancak “Mevʿiza-i Mücâhede” adlı eserinin bir nüshasına henüz ulaşılamamıştır. Bu çalışmada literatürde adı hiç geçmese de Mehmed Nazmî’nin “Dîvân-ı İlâhiyyât” adını verdiğimiz eseri ilk kez tanıtılacaktır. Eserin kendisinden elde edilen tüm verilerle Mehmed Nazmî’ye dair biyografik tüm bilgiler uyuşmaktadır.

Şair Mehmed Nazmî, eseri iki bölüm şeklinde tertip ettiği için eser kütüphane kayıtlarında sehven iki ayrı eser şeklinde değerlendirilmiş ve bir bölüm, Nazmî-zâde Murtazâ Efendi’ye nispet edilmiştir. Dîvândaki ilahiler, hurûf-ı hecâ düzenine göre tertip edilmiştir. Çalışmamızda; Mehmed Nazmî Efendi ve eserleri hakkında bilgi verilmiş, sonrasında Dîvân-ı İlâhiyyât’ın Mehmed Nazmî’ye aidiyeti tartışılmış ve Dîvân-ı İlahiyyât’la ilgili bilgiler verilmiştir. Makalenin sonunda eserdeki ilahilerin varak numaraları, matlaʿ ve maktaʿ beyitlerinin transkripsiyonlu hâlleri, vezinleri, beyit ve bend sayıları, nazım biçimleri detaylı bir tablo hâlinde sunulmuştur.

Dîvân-ı İlâhiyyât'ın gün yüzüne çıkarılması, Mehmed Nazmî Efendi'nin hayatı ve edebî kişiliğini daha iyi anlamamızı sağlayacaktır. Onun tasavvufî düşüncelerini ve Halvetiyye tarikatındaki konumunu yansıtan bu eser, aynı zamanda şairlik yeteneğini de gözler önüne serecektir. Özellikle ilahilerin yer aldığı kısım, Nazmî Efendi'nin manevî dünyasına ışık tutacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Halvetiyye, Şemsiyye, Sivâsiyye, Mehmed Nazmî Efendi, Dîvân-ı İlâhiyyât.*

ABSTRACT

Muḥammad Naẓmī Efendi, one of the prominent figures in 17th-century Ottoman Sufism, was a distinguished Sufi master, poet, and composer of religious music in the Khalwati order. Numerous scholarly works have examined Naẓmī Efendi's life, works, and intellectual contributions. While his works Dīvān, Miʿyār-ı Tarīḳat-ı İlāhī, Sırr-ı Maʿnevī and Hediyyetü'l-İḫvān have survived to the present day, his work titled Mevʿiza-i Mücāhede remains undiscovered. This study introduces for the first time his previously unknown work Dīvān-ı İlāhiyyāt, which has not been mentioned in existing literature. All biographical information about Muḥammad Naẓmī aligns perfectly with data obtained from this newly discovered work.

Due to its two-part structure, the work was mistakenly cataloged in library records as two separate manuscripts, with one section erroneously attributed to Naẓmīzāde Murtażā Efendi. The religious hymns (ilahis) in this collection are arranged alphabetically. Our study provides detailed information about Muḥammad Naẓmī Efendi and his works, discusses the attribution of Dīvān-ı İlāhiyyāt to him, and offers an in-depth analysis of the collection. The article concludes with a catalog listing each hymn's folio numbers, transcriptions of the opening and closing verses, metrical patterns, number of couplets and stanzas and poetic forms.

The discovery of Dīvān-ı İlāhiyyāt enhances our understanding of Muḥammad Naẓmī Efendi’s life and literary persona. This work not only reflects his mystical thoughts and his position within the Khalwati order but also demonstrates his poetic mastery. The section containing religious hymns, in particular, offers valuable insights into Naẓmī Efendi’s spiritual world. The collection serves as a crucial resource for understanding both his literary achievements and his contributions to Ottoman mystical literature.

Keywords*: The Khalwati order, Şemsiyye, Sivâsiyye, Muḥammad Naẓmī Efendi, Dīvān-ı İlāhiyyāt*

Giriş

Bu çalışma, dört bölümden oluşmaktadır. Halvetî şeyhi Mehmed (Muhammed) Nazmî Efendi'nin (ö. 1701) hayatı ve eserleri hakkında daha önce birçok çalışma yapıldığı için (Bektaş, 2009; Aksoy, 2006; Bektaş, 2014; Türer, 2011; Bektaş, 2005; Gündoğdu, 1998) bu makalenin birinci bölümünde onun hayatıyla ilgili kısa ve öz bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde literatürde adı ilk defa geçen *Dîvân-ı İlâhiyyât* adlı eserin Mehmed Nazmî'ye aidiyetine dair bilgiler ele alınmış ve deliller sunulmuştur. Üçüncü bölümde 46 varaktan oluşan *Dîvân-ı İlâhiyyât* nüshasının fiziksel hususiyetleri ve kütüphane katolog bilgileri verilmiştir. Bu bölümde ayrıca bu eserin sehven risale sanılarak iki ayrı eser şeklinde kayıtlara hatalı geçirildiği gerekçeleriyle izah edilmiştir. Dördüncü bölümde ise araştırmacılara *Dîvân-ı İlâhiyyât*'ın bütüncül bir gözle önizlemesini sunmak için manzume dökümü tablo şeklinde verilmiştir. Bu tabloda manzumelerin matlaʿ ve maktaʿ beyitlerinin transkripsiyonlu metni, vezinleri, şiirlerin varak numaraları, beyit ve bend sayıları ve nazım biçimleri bulunmaktadır. Eserde yer alan manzumeler; tevhid, münâcât, naʿt ve medhiye gibi çeşitli nazım türleri ile kaleme alınmıştır. Bu hacimli eser, metni ve tahliliyle bir makaleye sığdırılamayacağı için tarafımızdan neşre hazırlanmaktır.

1. Mehmed Nazmî Efendi (ö. 1701) ve Eserleri

Mehmed (Muhammed) Nazmî Efendi 1622'de İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Aslen Trabzonlu olan babası Rüstemzâde Ramazân Efendi, İstanbul'un bilinen tüccarlarındandır. Nazmî Efendi'nin hayatı hakkındaki bilgilerin önemli bir kısmı *Hediyyetü'l-İhvân* adlı eserine dayanmaktadır. Dayısı Fazlullâh Efendi'nin yönlendirmesiyle küçük yaştan itibaren dönemin önde gelen âlim ve mutasavvıflarından iyi ve düzenli bir eğitim almıştır. Takriben on sekiz yaşında Yenikapı Mevlevîhânesi'ne devam ederek Halvetiyye'nin Şemsiyye kolunun Sivâsiyye şubesinin kurucusu ʿAbdülahad-ı Nûrî'ye (ö. 1651) intisap etmiştir. ʿAbdülahad-ı Nûrî'nin ders halkasında dört yıl geçirdikten sonra onun vefatı üzerine ʿAbdülmecîd Sivâsî'nin (ö. 1639) ruhaniyetine manen tâbi olmuş ve seyr ü sülûkünü tamamlamıştır. 1655'te otuz üç yaşındayken Nazmî Dergâhı olarak da bilinen Yavaşça Mehmed Ağa Tekkesi'nde şeyhlik yapmaya başlamış ve yaklaşık kırk beş yıl bu vazifeyi sürdürmüştür. Çeşitli camilerde vaizlik yapmış, Uyvar Seferi'nde (1663) ordu şeyhliğine getirilmiştir. 3 Nisan 1701'de dünyaya gözlerini yuman Nazmî Efendi; Sarı Abdullâh Efendi (ö. 1660), Cemâleddîn Hulvî (ö. 1654), Olanlar Şeyhi İbrâhîm Efendi (ö. 1655), Niyâzî-i Mısrî (ö. 1694) ve Kâtib Çelebi (ö. 1657) gibi zamanının önde gelen mutasavvıf ve âlimleriyle dostluklar kurmuştur. (Aksoy, 2006, 32/460; Bektaş, 2009, 1-2)

Nazmî Efendi'nin şiirlerinde yoğun bir tasavvufî ruh hâkimdir. O, şiirlerinde İslamiyet ve tasavvufun etkilerini bariz bir şekilde işlemiştir. Eserlerinde Hz. Muhammed, çeşitli peygamberler ve dört halifeden saygıyla bahsetmiş, Kerbela hadisesine sembolik göndermelerde bulunmuştur. Kendi devrindeki Kadızâdeliler-Sivâsîler çatışmasından etkilenen Nazmî Efendi'nin mesleği gereği Sivâsîler tarafını tuttuğu görülmüştür. İslam'a aykırı olan ve Ehl-i Sünnet inancına ters düşen görüşlere ilgi göstermemiş, şeriatı koruma gayretiyle hareket etmiştir. Bu bağlamda, görüşlerine katılmadığı Niyazî-i Mısrî ve Bayramî Melâmileri olarak da adlandırılan İdrisîler / Hamzavîler'den bazı isimleri eleştirerek onlarla arasına bir mesafe koymuştur. Nazmî Efendi, devrinin önemli âlimlerinden Kâtip Çelebi'yi, *Mîzanü'l-Hak*'ta Sivâsî Efendi ve Kadızâde Efendi arasında yaşanan tartışmalara dair ifadelerinden ötürü sert bir dille eleştirmiştir. (Gündoğdu, 1998) Halvetiyye de dahil olmak üzere tarikatların dejenere olmaya başladığından ve tasavvufla ilgisi olmayan insanların buralarda kümelendiğinden bahsetmiştir. Onun eserlerinden Vahdet-i Vücûd nazariyesini benimsediği ve bu nazariyenin detaylarına vâkıf olduğu anlaşılır. (Bektaş, 2005, 505-507)

Mehmed Nazmî Efendi, her şeyden önce mutasavvıf kimliğiyle dikkatleri çeken bir şahsiyettir. Onun genç sayılacak yaşta Yavaşça Mehmed Ağa Tekkesi'nde şeyhlik postuna oturması ve İstanbul'un muhtelif camilerinde vaiz olarak irşad faaliyetlerini sürdürmesi bu durumu teyit etmektedir. Bu vazifeleri kırk beş yıl devam ettiren Nazmî'nin şairliği, mutasavvıf kimliğinin gölgesinde kalmıştır. Nazmî'nin, dördü manzum olmak üzere literatürde toplam beş müstakil eseri mevcuttur. Dîvân'ı da dahil olmak üzere, bütün eserlerinde tasavvufî muhteva baskındır. (Bektaş, 2009, 3)

Dîvân: Yapılan bir çalışmada (Bektaş, 2005) Dîvân'ın Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine ve Revan bölümlerinde iki nüshası tespit edilmiştir. Eserde 9 kaside, 46 tarih, 172 gazel, 75 rubai, 1 kıta, 134 muamma ve 1 mesnevi bulunmaktadır. Dîvân, toplamda 2412 beyitten oluşmaktadır. (Bektaş, 2005, 508)

Miʿyâr-ı Tarîkat-ı İlâhî: 1676'da kaleme alınan eser mesnevi nazım şekliyle "mefâʿilün mefʿâilün feʿûlün" kalıbıyla yazılmış olup toplam 954 beyitten müteşekkildir. Eser, tasavvufî muhtevaya sahip olup eserde seyr-i nüzûl ve seyr-i urûc gibi terimlerin izahından sonra Halvetiyye tarikatında müridin seyr ü sülûkta dikkat etmesi gereken hususlar ele alınmıştır. (Aksoy, 2006, 32/461; Bektaş, 2009, 4; Bektaş, 2014)

Mevʿiza-i Mücâhede: Müstakimzâde Süleymân Efendi, *Hülâsatü'l-Hediyye* adlı eserinde *Mevʿiza-i Mücâhede*'den bahsetmiş olsa da eserin bugüne kadar herhangi bir nüshasına ulaşılamamıştır. Bu eser, Mehmed Nazmî'nin *Hediyetü'l-İhvân* adlı mensur eserinin bir özetidir. (Bektaş, 2009, 4; Bektaş, 2014)

Sırr-ı Maʿnevî: Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin Mesnevî'sinin birinci cildinin aynı vezinle yazılmış manzum bir tercümesidir. "Tamâm-ı Mesnevî" ibaresiyle 1676 yılında tamamlandığı belirtilen eser, toplam 4100 beyitten oluşmaktadır. (Aksoy, 2006, 32/460; Bektaş, 2014)

Hediyyetü'l-İhvân: Mehmed Nazmî Efendi'nin hayatının son dönemlerinde mensur olarak kaleme aldığı tek eseri olup Halvetiyye tarikatının Şemsî Sivâsî kolunun mürşidlerinden Yahyâ-yı Şirvânî (ö. 1463) ve kendisinden sonra gelen Şeyh Muhammed Rukiyye (ö. 1484), Şeyh Yûsuf-ı Mahdûm (ö. 1485), Şeyh Şahkubâd-ı Şirvânî (ö. 1504'ten sonra), Şeyh ʿAbdülmecîd-i Şirvânî (ö. 1563), Şeyh Şemseddîn Ahmed-i Sivâsî (ö. 1597–98), Şeyh ʿAbdülmecîd-i Sivâsî (ö. 1639) ve Şeyh ʿAbdülahad-ı Nûrî'nin (ö. 1650–1) hayat hikâyelerini, keşiflerini, kerametlerini ve menkıbelerini detaylı olarak ele alır. (Aksoy, 2006, 32/460; Bektaş, 2009, 5)

2. Dîvân-ı İlâhiyyât'ın Mehmed Nazmî'ye Aidiyetine Dair

Dîvân-ı İlâhiyyât'ın Şeyh Mehmed Nazmî Efendi'ye aidiyeti hususunda herhangi bir şüphe bulunmamaktadır. Onun hayatına ve Halvetiyye'ye dair bütün tarihî bilgilerle *Dîvân-ı İlâhiyyât*'tan elde edilen veriler örtüşmektedir.

Halvetiyye tarikatının Sivâs ve civarındaki şubesi Şemsiyye'dir ve ʿAbdülahad-ı Nûrî'nin (ö. 1651) İstanbul'daki faaliyetlerinden dolayı burada Sivâsiyye adında yeni bir şube kurulduğu kabul edilmektedir. ʿAbdülahad-ı Nûrî'nin müridi olan Şeyh Mehmed Nazmî'nin kendisinden sonra Yavaşça Mehmed Ağa Tekkesi'nde bir Halvetî şeyhi olarak irşat faaliyetine devam ettiğini bütün kaynaklar aktarmaktadır. (Türer, 2011, 61,93; Bektaş, 2009, 3; Aksoy, 2006, 32/460; Bektaş, 2005, 126; Ergun, 1942, 1/52) Mehmed Nazmî de *Dîvân-ı İlâhiyyât*'ta Halvetî olduğunu açıkça dile getirmektedir:

Baḥr-i fenāda hālik olan Ḫalvetīlerüz
Dürr-i beḳāya mālik olan Ḫalvetīlerüz

Vuṣlat yolında baş ile cānı ḳayırmayup
Biz reh-rev-i mehālik olan Ḫalvetīlerüz

...

Ḳayd-ı sivādan olmaḳ içün Naẓmiyā ḫalāṣ
Biz tārik-i memālik olan Ḫalvetīlerüz

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 26b)

Mehmed Nazmî'nin gençlik yıllarında önce Mevleviyye tarikatına ilgi gösterdiği ve muhtemelen Şeyhzâde Dervîş Mehmed'in tavsiyesiyle 1647'de Halvetî şeyhi ʿAbdülahad-ı Nûrî'ye (ö. 1651) intisap ettiği ve dört yıl onun müridliğini yaptıktan sonra ʿAbdülahad-ı Nûrî'nin vefatı üzerine seyr u sülûkunu manen Şemseddîn Sivâsî'ye (ö. 1597) tabi olarak tamamladığı aktarılır. (Türer, 2011, 55-59) Mehmed Nazmî, fıkhen dört mezhep imamlarından Ebû Hanîfe'ye (Türer, 2011, 54, 458) itikaden İmam Mâtürîdî'ye bağlıdır. Ayrıca Halvetiyye'nin meşayıh silsilesi Hz. Alî'ye dayandırılır (Türer, 2011, 82) ve Halvetiyye'nin geniş kitlelere ve Anadolu'ya yayılmasında dördüncü şeyh Seyyid Yahyâ eş-Şirvânî'ye (ö. 1457) ayrı bir kıymet verilir. (Bektaş, 2005, 149) Mehmed Nazmî'nin *Dîvân-ı İlâhiyyât*'taki aşağıdaki şiiri ile tarihî tüm bu bilgiler örtüşmektedir:

Ḫālıḳ u Maʿbūdumuz ***Allāh****u Rabbü'l-ʿālemīn*
Hem Nebīmizdür ***Muḥammed*** *iftiḫāru'l-mürselīn*

Şeyḫimüz rāh-ı ḥaḳīḳatde bizüm iḫvān-ı dīn
Ḥażret-i ***Nūrī*** *vü* ***Sīvāsī*** *vü* ***Şemsī****dür hemīn*

Rāh-ı Ḥaḳda aṣl-ı küldür çün ***ʿAliyyü'l-Murtażā***
Seyyidü'ṭ-ṭāʾifedür ṣoñra ***Cüneyd****-i bā-ṣafā*

Daḫı ṣoñra ***Seyyid Yaḥyā*** *vü ṣoñra şeyḫ-i mā*
Ḥażret-i ***Nūrī*** *vü* ***Sīvāsī*** *vü* ***Şemsī****dür hemīn*

Bū Ḥanīfe*-meẕhebüz oldur şerīʿatde imām*
Māturīdī*yüz ʿaḳāʾidde biz ey ḫayrü'l-enām*

Ḫalvetīyüz biz ṭarīḳatde bize şeyhi be-nām
*Ḥażret-i **Nūrī** vü **Sivāsī** vü **Şemsī**dür hemīn*

*Ḥażret-i **ʿAbdülaḥad Nūrī** benüm şeyḫüm şehā*
*Şeyḫi anuñ Ḥażret-i **Sīvāsī** ṣāhib-i ṣafā*

*Şeyḫi anuñ **Şemsī**dür pīrüm ʿazīzüm Naẓmiyā*
*Ḥażret-i **Nūrī** vü **Sivāsī** vü **Şemsī**dür hemīn*

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 36b)

Mehmed Nazmî Efendi'nin başta *Dîvân*'ı olmak üzere diğer eserleri incelendiğinde *Hediyyetü'l-İhvân*'daki bir şiir haricinde *Dîvân-ı İlâhiyyât*'taki şiirlerinin bahsedilen eserlerde yer almadığı görülmüştür. Bu durum, *Dîvân-ı İlâhiyyât*'ın Mehmed Nazmî'ye ait müstakil bir eser olduğunu göstermektedir. Nazmî'nin ölümüne yakın bir dönemde mensur olarak kaleme aldığı ama içinde yer yer manzumelerden parçalar olan *Hediyyetü'l-İhvân*'ındaki bu şiir aşağıda yer almakta olup daha önce başka bir vesileyle yukarıda da verilmişti.

Baḥr-i fenāda hālik olan Ḫalvetīlerüz
Dürr-i beḳāya mālik olan Ḫalvetīlerüz

Vuṣlat yolında baş ile cānı ḳayırmayup
Biz reh-rev-i mehālik olan Ḫalvetīlerüz

İrsek viṣāl-i Kaʿbesine olmaya ʿacep
Rāh-ı Resūle sālik olan Ḫalvetīlerüz

Vaḥdet iline irdi birer yol ile sālikān
Biz aḥsenü'l-mesālik olan Ḫalvetīlerüz

Ḳayd-ı sivādan olmaḳ içün Naẓmiyā ḫalāṣ
Biz tārik-i memālik olan Ḫalvetīlerüz

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 26b; Türer, 2011, 332)

Dîvân-ı İlâhiyyât'ın ilk sayfalarında ʿAbdülahad-ı Nûrî (ö. 1651) için[1] (Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 5a), muhtemelen Şemseddîn Sivâsî (ö. 1597) için[2] (Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 8b) ve Azîz Mahmûd Hüdâyî (ö. 1628) için[3] (Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 10a) şiirlerin bulunması da ayrıca Nazmî mahlaslı şairin Şeyh Mehmed Nazmî Efendi olduğunu açıkça göstermektedir.

Mehmed Nazmî Efendi; Niyâzî-i Mısrî'yi (ö. 1694) "riyaset sevdalısı olduğu, cifr kitaplarıyla uğraştığı, kendini Hz. İsâ ve Mehdî'nin yerine koyduğu, Hz. Hasan ile Hüseyin'i peygamber kabul ettiği" gibi hususlarda ağır bir şekilde eleştirir. (Türer, 2011, 198) Onun bu eleştirilerine *Dîvân-ı İlâhiyyât*'ın bazı varaklarında denk gelmekteyiz. (Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 15b-16a) Eseri neşrettiğimizde bu bilgilerin detayları ortaya çıkacaktır. Bu tarihî bilgi de *Dîvân-ı İlâhiyyât*'ın Halvetî şeyhi Mehmed Nazmî Efendi'ye ait olduğunun bir delilidir.

---

[1] Muʿaşşer Der-vaṣf-ı Ḥażret-i Pīr e'ş-şehr bi-ʿAbdülaḥad en-Nūrī
[2] Der-niyāz-pāşī-i Ḳuṭb-ı ʿĀlem Ḥażret-i Pīr Ḳaddesenallāhu bi-esrārihi
[3] İlāhī-i Ḥażret-i Hüdāyī Efendi Taḫmīs-i Faḳīr

Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musiki Antolojisi* adlı eserinde Alî Emirî Kütüphanesindeki 637 numaralı mecmuada Mehmed Nazmî Efendi'ye ait bazı beste ve güftelerin varlığından haber vermektedir. Elimizdeki eser Nüzhet Ergun'un verdiği bu bilgileri doğrulamaktadır. Aşağıda matlaʿ beyit ve bentlerini verdiğimiz beş şiir hem *Dîvân-ı İlâhiyyât* ve hem zikrettiğimiz eserde yer almaktadır:

Ḳo yaḳsun külli cismüm nār-ı hicrān
Göñül ṣabr eyle ṣabr eyle ṣabūr ol
Olur elbette bir gün vaṣl-ı cānān
Göñül ṣabr eyle ṣabr eyle ṣabūr ol

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 31b; Ergun, 1942, 1/90)

Derūn-ı ʿāşıḳa ḥālet-fezādur ḫalḳa-i tevḥīd
Ġıdā-yı rūḥ-ı erbāb-ı fenādur ḫalḳa-i tevḥīd

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 23b; Ergun, 1942, 1/90-91)

Kim ki feyż-i Ḥaḳḳuñ olmaḳ isteye peymānesi
Baña gelsün kim benüm ol bādenüñ meyḫānesi

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 45b; Ergun, 1942, 1/180)

Ey Ḥabīb-i Ḥażret-i ḫallāḳ-ı ʿālem Muṣṭafā
Eşref-i Peyġamberān u faḫr-i ādem Muṣṭafā

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 18a; Ergun, 1942, 1/259)

Şikāyet-i nefs elinden dād-ḫᵛāhem Rabbüm Allāhum
Ḫalāṣ eyle o ẓālimden İlāhüm Rabbüm Allāhum
Muʿīnüm hem ẓahīrüm hem penāhüm Rabbüm Allāhum
Efendüm dest-gīrüm pādişāhum Rabbüm Allāhum

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 35a; Ergun, 1942, 1/261)

Mehmed Nazmî, XVI. yüzyılın sonunda XVII. yüzyılın başında yaşamıştır. Yaşadığı dönem Klâsik Osmanlı Türkçesinin kullanıldığı döneme denk gelse de onun dilinde XV. yüzyılın ikinci çeyreği ile XVI. yüzyılın ilk çeyreğindeki Eski Anadolu Türkçesinden Klâsik Osmanlı Türkçesine geçiş devrinin (Timurtaş, 1980, 319) özellikleri kısmen görülür. Bu dil hususiyeti; bazı ekler, yardımcı fiiller ve arkaik kelimelerde kendini gösterir. Bu durum da *Dîvân-ı İlâhiyyât*'ın müellifinin Mehmed Nazmî olduğunu destekler.

Güncāyiş-i evhām **dükel** kār-ı ḥaḳīḳat

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 10a)

Biz esīr-i iʿtibār-ı şemle vü şāl olmazuz
*Ṣūret **uğrısı** cihān-ı kallāş abdāl olmazuz*

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 10b)

Dā’imā meddāḥuñ olan Naẓmiye ol dest-gīr
Derdlere dermān göñüller zaḫmına ***em*** *Muṣṭafā*

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 18b)

Naẓmiyā ġaym-ı vücūdı refʿ iden şemsi görür
Āfitābı görmege ***māniʿdürür*** *zīrā seḥāb*

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 21b)

Vuṣlat yolında baş ile cānı ***ḳayırmayup***
Biz reh-rev-i mehālik olan Ḫalvetīlerüz

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 26b)

Naẓmī gel göç ***yaraġ****ın gör*
Yolı var bir bilenden ṣor
Urur İsrāfīl āḫir ṣūr
Bunda kimse bāḳī ḳalmaz

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 28a)

Yeter taḥṣīl-i māl ü cāh u dünyā
Çalış tevḥīde ḳardaş ***egle*** *nefsiñ*

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 30b)

Ḳo *yaḳsun külli cismüm nār-ı hicrān*
Göñül ṣabr eyle ṣabr eyle ṣabūr ol
Olur elbette bir gün vaṣl-ı cānān
Göñül ṣabr eyle ṣabr eyle ṣabūr ol

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 31b)

Bu sözi añlamaġa maʿnāsın ***tañlamaġa***
Ādem gerekdür her ḫar ṣanmasun düldül oldum

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 35b)

Bu Naẓmī ḳuluñı ***irgür*** *kemāle*
Firāḳıñ ile dönmişdür ḫayāle
Ulaşdur ḳaṭresin baḥr-i viṣāle
Meded senden İlāhī luṭf u iḥsān

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 39b)

Naẓmī ḳuluñ viṣāle ***ayruḳ*** *ise*
Ola ḥāli ḫarāb ü kārı tebāh

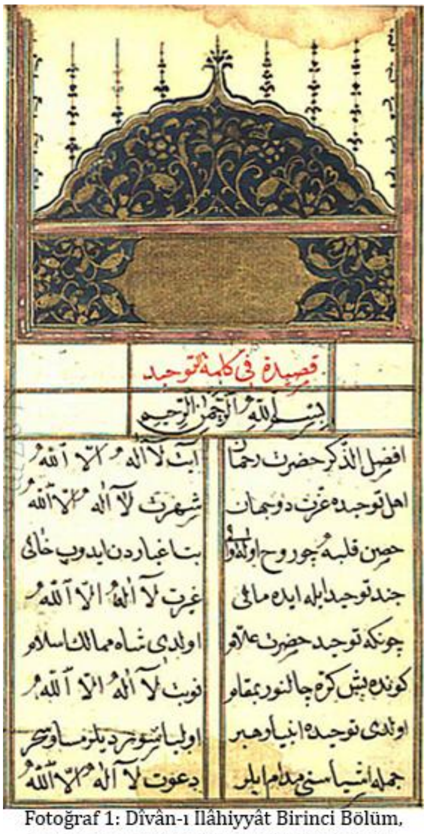
(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 40b)

Muʿīn ü nāṣırımsın sen benümsün ey naṣīr Allāh
Düşüp ḳaldum ayaḳda *ben meded ey dest-gīr Allāh*

(Mehmed Nazmî, Süleymaniye Kütüphanesi, 309578, 40b)

3. Dîvân-ı İlahiyyât

Eser için yazmanın zahriye sayfasında "Kasîde-i Kelimetü't-Tevhîd Meʿa İlāhiyāt Li-Naẓmī" notu bulunmaktadır. Eser toplamda 46 varaktır ama sehven risale sanılarak kütüphanede iki ayrı eser şeklinde değerlendirilmiştir. ilk 16 varak "Dîvân-ı Nazmî" adıyla kayıt altına alınmış ve bu bölümün müellifi "Nazmî, Mehmed b. Ramazan el-İstanbulî" gösterilmiştir. Eserin 17-46 varakları da "İlahiyyât" adıyla "Nazmîzâde (Murtazâ), Hüseyin b. Ali el-Bağdâdî el-İstanbulî" adına tescil edilmiştir. Yukarıda da sunduğumuz deliller ışığında eserin aslında tek eser olduğu anlaşılmakta ve Halvetî Şeyhi Mehmed Nazmî Efendi'ye ait olduğuna dair bir şüphe bulunmamaktadır. Eserin ilk 15 varağında aşağıda döküm tablosunda da görüleceği üzere ilahilere geçilmeden önce bazı nazım şekilleriyle manzumeler yer almaktadır. 15b-16b varakları arasında önce Niyâzî-i Mısrî'yi eleştiren bir notla bir dua yer almaktadır. 16b'de yazan "Müftī-zāde Şeyh Mehmed Efendi Hazretlerinün duʿā-nāmesidür" başlıklı kısımda "Müftī-zāde" kelimesi sehven "Naẓmī-zāde" olarak okunmuş olabilir. Bu yüzden iki ayrı müellif ve iki ayrı eser şeklinde bir çıkarıma gidilmiş olma ihtimali yüksektir.



قصيدة في كلمة توحيد

بسم الله الرحمن الرحيم

افضل الذكر حضرت رحمان ایت لا اله الا الله

اهل توحیده عزت دو جهان شهرت لا اله الا الله

حصن قلبه چو روح اولدی بنا غباردن ایدوب خالی

جند توحید ایله ایدی مالی غیرت لا اله الا الله

چونکه توحید حضرت علام اولدی شاه ممالك اسلام

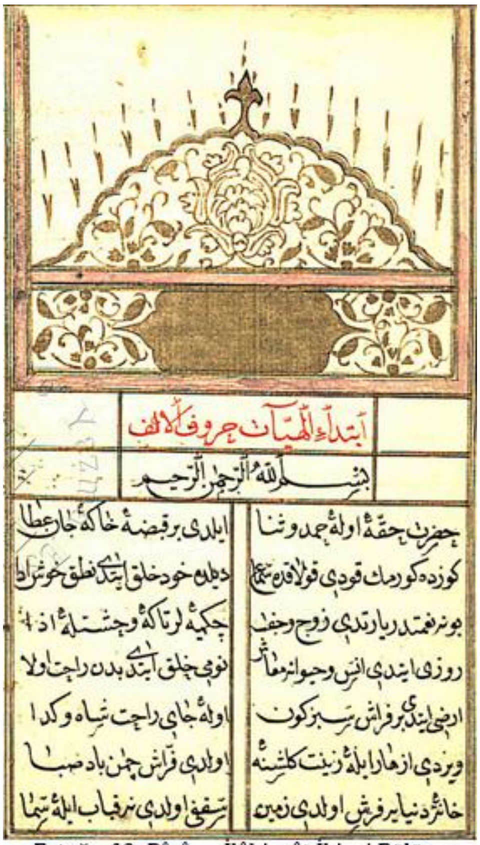
کونده بیش کره چالنور بمقام نوبت لا اله الا الله

اولدی توحیده انبیا و هر اولیا شوردیلر مسا و سحر

جمله اشیاسنی مدام ایلر دعوت لا اله الا الله

Fotoğraf 1: Dîvân-ı İlâhiyyât Birinci Bölüm, Süleymani-ye Ktb., Muğlalı Hoca Mustafa Efendi, Koleksiyon no: 00148-001, 1b.

Zaten daha sonra bu yanlışın farkına varılmış olacak ki bir kütüphane görevlisi şöyle bir not düşürerek hatayı düzeltme yoluna gitmiştir. Bu notta ayrıca eserle ilgili bütün fiziksel özellikler de yer almaktadır:



ابتداء الهیات حروف الالف

بسم الله الرحمن الرحیم

حضرت حقه اوله حمد و ثنا | ایلدی بر قبضهٔ خاکه جان عطا
گوزده گورمك قودی قولاقده سمع | دلده خود خلق ایتدی نطق خوش ادا
بو نعمتدن یاراتدی زوج و جفت | چکمیه‌لر تا که وحشتله اذا
روزی ایتدی انس و حیوانه معاش | نومی خلق ایتدی بدن راحت اولا
ارضی ایتدی بر فراش سبز گون | اوله جای راحت شاه و گدا
ویردی ازهار ایله زینت گلشنه | اولدی فراش چمن باد صبا
خانهٔ دنیایه فرش اولدی زمین | سقفی اولدی نه قباب ایله سما

Fotoğraf 2: Dîvân-ı İlâhiyyât İkinci Bölüm, Süleymaniye Ktb., Muğlalı Hoca Mustafa Efendi, Koleksiyon no: 00148-002, 17b.

"Yordamda ve tesbit fişinde müellifin ismi tam olarak belirtilmemiş sadece mahlasının yazılmasıyla yetinilmiştir. 26b sayfasında "Bahr-ı fenâda halik olan Halvetîleriz" şeklinde başlayan manzumenin ***Şeyh Mehmed Nazmî****'nin Hediyyetü'l-İhvân adlı eserinde yer almasından ve 36b sayfasında şeyhlerinin sırasıyla ʿAbdülahad-ı Nûrî, ʿAbdülmecîd Sivâsî ve Şemseddîn Sivâsî olduğunu söylemesinden hareketle* ***biz bu dîvânın müellifinin Şeyh Mehmed Nazmî olduğu kanaatindeyiz****. 1a sayfasında eser-müellif bilgileri bulunmaktadır. 1b sayfasında bulunan serlevha tezhiplidir. 46a-46b sayfaları haricinde nüshada bulunan cetveller yaldızlıdır. 46a-46b sayfalarındaki cetveller ise kırmızıdır. Nüshada bölüm başlıkları kırmızı mürekkeple yazılmıştır. 17b sayfasında* ***Mehmed Nazmî****'nin ilahileri başladığından ve tezhipli bir serlevhayla önceki manzumelerden ayrıldığından dolayı olsa gerek* ***yanlışlıkla 17b sayfasından itibaren farklı bir mecmua gibi değerlendirilmiştir****.* ***Biz bu nüshanın tek parça olarak Mehmed Nazmî Efendi'nin dîvânı olduğunu düşündüğümüzden bu nüshayı tek parça olarak katalogladık.*** *Başta Ib-IIb sayfalarında tasavvufa dair fevâid bulunmaktadır. 16a sayfasında tasavvufa dair fevâid, 16b sayfasında ise* ***Müftîzâde Şeyh Mehmed Efendi****'nin duâ-nâmesi bulunmaktadır."*

Yukarıdaki notta eserin tek parça olarak kataloglandığı bilgisi bulunsa da halihazırda Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı çevrimiçi veritabanındaki bilgiler aşağıdaki şekilde iki farklı eser ve müellif şeklinde yer almaktadır:

Eser	Dîvân-ı Nazmî / ديوان نظمي
Müellif	Nazmî, Mehmed b. Ramazan el-İstanbulî, / نظمي، محمد بن رمضان الإستانبولي / 1112/1701
Dil	Türkçe
Tasnif no./Konu	810 / Türk Edebiyatı
Fiziksel özellikler	II+46+2 yk., 15 st.
Kütüphane adı	Süleymaniye Kütüphanesi
Koleksiyon	Muğlalı Hoca Mustafa Efendi
Koleksiyon no.	00148-001
Bibliyografik kayıt no.	309577
Materyal türü	Yazma eser

Eser	İlahiyyât, الهيات
Müellif	Nazmîzâde (Murtazâ), Hüseyin b. Ali el-Bağdâdî el-İstanbulî / نظمي زاده (مرتضى)، حسين بن علي البغدادي الإستانبولي 1723/1136 / [?]
Dil	Türkçe
Tasnif no./Konu	297.7 / Tasavvuf ve tarikatlar
Fiziksel özellikler	17-46 yk., 15 st. 197*137,148*95 mm
Kütüphane adı	Süleymaniye Kütüphanesi
Koleksiyon	Muğlalı Hoca Mustafa Efendi
Koleksiyon no.	00148-002
Bibliyografik kayıt no.	309578
Materyal türü	Yazma eser

Araştırmacıların eserin önizlemesini bir bütün olarak görebilmeleri için tüm eserin bir dökümü tablo şeklinde makalenin sonuna eklenmiştir. Bu tabloda tüm manzumelerin matlaʿ ve maktaʿ beyitlerine/bentlerine ve sayılarına, nazım biçimlerine ve ölçülerine ulaşılabilir.

Sonuç

Bu çalışma; Süleymaniye Kütüphanesi Muğlalı Hoca Mustafa Efendi Koleksiyonu'nda "Dîvân-ı Nazmî" ve "İlâhiyyât" adıyla iki ayrı eser olarak kayıt altına alınmış nüshaların, Halvetiyye tarikatının Şemsiyye (Sivâsiyye) şubesinin şeyhlerinden Mehmed Nazmî'ye ait "*Dîvân-ı İlâhiyyât*" adındaki bilinmeyen bir eseri olduğunu ele almakta ve bu eseri tanıtmaktadır. XVII. yüzyıl Osmanlı tasavvuf edebiyatının önemli isimlerinden biri olan Mehmed Nazmî Efendi'nin Osmanlı tasavvuf edebiyatındaki yerine ve önemine dair önemli bir katkı sağlayan bu çalışma, onu daha sağlıklı tanıma imkânı sunacaktır.

Mehmed Nazmî Efendi'nin *Dîvân-ı İlâhiyyât*'ı; yalnızca onun hayatı, eserleri, sanatı ve tasavvuf dünyasına ışık tutmakla kalmayacak, aynı zamanda Halvetiyye tarikatını ve bu tarikatın edebî mahsullerini daha iyi anlamamıza imkân sağlayacaktır. Onun ilahi formunda yazdığı şiirler, tasavvufî düşüncenin Osmanlı dönemi şiirine yansımalarını daha iyi görmemize vesile olacaktır. Ayrıca gün yüzüne çıkarılan bu eser, Türk tasavvuf edebiyatı tarihine dair yeni bir bilgi olarak kayıtlara geçirilecek ve Mehmed Nazmî hakkındaki mevcut bilgilerin güncellenmesini gerektirecektir.

Dinî mûsiki bestekârlarından olan Şeyh Mehmed Nazmî'nin bazı gazellerinin ilâhi tarzında bestelendiği bilinmektedir. Dîvân-ı İlâhiyyât'ta Nazmî Efendi'nin bazı ilahilerinin bestelendiğine dair notlar da bulunmaktadır. Bu durum şüphesiz Türk din musikisine de katkı sunacaktır.

Sonuç olarak bu eser; Halvetî şeyhi Mehmed Nazmî Efendi'nin hayatı, eserleri, edebî kişiliği ve tasavvuf dünyasını daha iyi anlamamızı sağlayacaktır. Bunun yanı sıra eserin Halvetiyye tarikatı özelinde Türk tasavvuf edebiyatı tarihi ve Türk din musikisine de katkı sunacağı muhakkaktır.

Kaynakça

Aksoy, Hasan. "Nazmî Efendi, Mehmed". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 32/460-461. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2006.

Bektaş, Ekrem. *Muhammed Nazmî-i Halvetî Sırr-ı Maʿnevî: İnceleme, Metin*. Konya: Selçuk Üniversitesi Mevlana Araştırma ve Uygulama Merkezi Yay., 1. Basım, 2009.

Bektaş, Ekrem. "Nazmî, Şeyh Mehmed Nazmî". Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, 18 Eylül 2014. https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/nazmi-seyh-mehmed-nazmi

Bektaş, Halime. *Şeyh Mehmed Nazmî Dîvânı (Edisyon Kritik, İnceleme)*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2005.

Ergun, Sadeddin Nüzhet. *Türk Musiki Antolojisi*. 2 Cilt. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1942.

Gündoğdu, Cengiz. "Şeyh Muhammed Nazmî'nin Kâtip Çelebi'yi Tenkidi Üzerine Bir Mülahaza". *EKEV Akademi Dergisi* 1/3 (1998), 189-205.

Mehmed Nazmî. *İlâhiyyât*. El Yazması. Süleymaniye Kütüphanesi: Muğlalı Hoca Mustafa Efendi, 00148-002, 309578.

Timurtaş, Faruk K. *Osmanlı Türkçesi Grameri III*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 4. Basım, 1980.

Türer, Osman. *Osmanlılarda Tasavvufî Hayat Halvetîlik Örneği: Mehmed Nazmî Efendi'nin Hediyyetü'l-İhvân'ı*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2. Basım, 2011.

Eserin Manzume Tablosu:

S. No.[4]	**Matlaʿ beyti / bendi**	**Maktaʿ beyti / bendi**	**N Ş**[5]	**Vezin**
1b-3a	Efḍalü’ẕ-ẕikr-i Ḥażret-i Raḥmān Āyet-i lā ilāhe illallāh Ehl-i tevḥīde ʿizzet-i dü-cihān Şöhret-i lā ilāhe illallāh	Beter olduñ yeter hevā-peymā Besdür ey *Naẓmī*-i heves-cūyā Gösterürse eger yüzin sana Behcet-i lā ilāhe illallāh	Kasîde[6] / 22	..-- / .-.- / ..-
3a-4a	**Der-Naʿt-ı Efḍal-i Enbiyā Muḥammed Muṣṭafā ʿaleyhi mine’ṣ-ṣalāti eẕkāhā** Ey şeh-i taḫt-ı risālet faḫr-i ʿālem Muṣṭafā Bende-i fermān-berüñ ins ü melek şāh u gedā	*Naẓmi*-i dil-dādeye göster yine nūr-ı reḫiñ Minnet-i Allāh nice kez eylediñ luṭfa sezā	Kasîde / 23	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
4a-5a	**el-Ḳaṣīdetü’l-Müsemmāhu bi-Mesleki’l-Kāmilīn** Cismümi iden şarāb-ı ʿışḳa cām Dīde-i sāḳīden itmiş aña dām	Bile bu esrār-ı Ḥaḳḳı añlaya *Naẓmi* kime ol virse faḳr-ı tām	Kasîde / 40	-.-- / -.-- / -.-
5a-7b	**Muʿaşşer-i der-Vaṣf-ı Ḥażret-i Pīrü’ş-Şehr be-ʿAbdülaḥad en-Nūrī** Ey ḳalbi olan maṭlaʿ-ı envār-ı tecellī V’ey sırrı olan meşrıḳ-ı envār-ı tecellī … Mümkin midür evṣāf-ı şerīfüñ ola taḥrīr Kābil midür aḥvāl-i laṭīfüñ ola taʿbīr	Yā Rabb vücūdını anuñ ṣaḳla ḫaṭādan Yā Rabb kerem eyle ṣaḳın zenc ü ʿanādan … Aḥbābına luṭf eyleye Mevlā-yı Kerīmüm Aʿdāsını ḳahr eyleye Ḳahhār-ı ʿAẓīmüm	Terkîb-i Bend-İ Muʿaşşer / 6	--. / .--. / .--. / .--

---

[4] S. No.: Sayfa Numarası

[5] N Ş: Nazım Şekli

[6] Eserde her ne kadar kaside yazılıysa da şeklen kasidenin özellikleri yoktur.

7b-8b	**Terkīb-i Bend – Muḫammes** Göñül şimden-girü terk-i şeḳāvet itseñ olmaz mı Hevā-yı nefs-i meşʾūmı ferāġat itseñ olmaz mı … Bilürsüñ menziliñ āḫir ḥużūr-ı Ḥıżr-ı Mevlā ʿİbādet eyle Ḥaḳḳa dāʾimā ol ādem-i maʿnā	Sibāʿa bīşezār-ı cismüñ olmuş mesken ey ġāfil Nice sulṭān-ı rūḥ ol yerde ārām eylesün ġāfil … İşümüz ḳaldı Allāha ʿināyet eyleye Bārī Yirümüz dūzaḫ buʿd itmez ise fażl-ı Ḥaḳ Bārī	Terkīb-i Bend-i Muhammes / 6	.--- / .--- / .--- / .---
8b-9b	**Der-Niyāz-pāşī-i Ḳuṭb-ı ʿĀlem Ḥażret-i Pīr Ḳaddesenallāhu bi-esrārihi** Ey maẓhar-ı ḥaḳīḳat nūr-ı peyāmberī Güm-kerde-i rāh-ı vuṣlatum it baña rehberī … Bir naẓra eyle ḥālüme vir intiẓām-ı tām Mirʾāt-ı dilde ide Ḫudā cilve-i tamām	Ey ʿışḳ-ı Ḥaḳḳa maḫzen olan ṣāḥib-i ṣafā Ey ẕāt-ı Ḥaḳḳa maẓhar olan sırr-ı Muṣṭafā … Taḳdīri gözle terk[i] ṭaleb ḳıl rıżāyı gör Tedbīri terk eyle de ʿāşıḳ ṣafāyı gör	Terkīb-i Bend-i Muhammes / 5	--. / .--. / .--. / .--
9b-10a	Herkes olamaz ḳābil-i eṭvār-ı ḥaḳīḳat Ervāḥda muʿṭī olur envār-ı ḥaḳīḳat … Taḳlīd ile olmaz kişi hem-kār-ı ḥaḳīḳat	Bu mesʾelede ḫalḳa budur gerçi ki bürhān *Naẓmī* Ḥaḳḳa nisbetle olur müşkil iş āsān … Güncāyiş-i evhām dükel kār-ı ḥaḳīḳat	Muhammes / 5	--. / .--. / .--. / .--
10a-10b	**İlāhī-i Ḥażret-i Hüdāyī Efendi Taḫmīs-i Faḳīr** Vaṭan eyler mi keṣret ʿāleminde ġāfil-i kāmil Hużūr eyler mi vaḥdet mülkine olmayıcaḳ vāṣıl … Vücūdıñ ḳaṭresin maḥv it eger olduñsa ehl-i dil	İderse *Naẓmi*yā Feyyāż-ı Muṭlaḳ feyż-i bī-ʿillet Olursuñ maẓhar-ı sırr-ı ʿulūm-ı keṣret [ü] vaḥdet … Olur [mı] āfitāba hīç vücūdı ẕerrenüñ ḥāʾil	Tahmis / 5	.--- / .--- / .--- / .---

10b-11a	**Ġazel-i Şeyḫu'l-İslām Yaḥyā Efendi Taḫmīs-i Faḳīr-i Pür-Taḳṣīr** Biz esīr-i iʿtibār-ı şemle vü şāl olmazuz Ṣūret uġrısı cihān-ı kallāş abdāl olmazuz … Dīnsiz īmānsız hevā ehline Deccāl olmazuz	*Naẓmi*yā bir kimseye bār olmazuz ʿanḳā gibi ʿĀrife sermāye olmaz naḳd-i istiġnā gibi … İʿtibāruñ bārına bir laḥẓa ḥammāl olmazuz	Tahmis / 5	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
11a-11b	**Su'āl** Ḳuṭb-ı ʿālem nāṭıḳ-ı fażlu'l-ḫiṭāb Ḥażret-i Naẓmī Efendi kām-yāb	Gerçi küstāḫāne[dür] bu sözlerüm Luṭf idüp virüñ cevāb-ı bā-ṣavāb	Gazel/8	-.-- / -.-- / -.-
11b-14a	**Cevāb** Besmeleyle idelüm fetḥ-i kelām Nā-geh āsān ola maḳṣūd-ı merām	İki ʿālemde ide ʿarż-ı cemāl Eyleye hem lāyıḳ-ı bezm-i viṣāl	Mesnevî /77	-.-- / -.-- / -.-
14a-15a	**Meṡnevī-i Der-Beyān-ı Sırr-ı Maʿiyyet** Diñle esrār-ı maʿiyyet n[e] ḫaber Keşf idem bu remzi ṭālibseñ eger	*Naẓmī*ye ʿirfān yüzin keşf it şehā Cehle ṭāḳat olmaz ey bār-ı Ḫudā	Mesnevî /17	-.-- / -.-- / -.-
15a-15b	**Meṡnevī fī-Tevḥīdi'l-Efʿāl** Kim itse der-i Ḫudā-yı melcā Hep aña musaḫḫar ola eşyā	Erbāb-ı kemāle oldı melcā Ebvāb-ı rıżā-yı Ḥaḳ Teʿālā	Mesnevî /13	--. / .-.- / .--
17b-18a	**İbtidā'i İlāhiyyāt-ı Ḥurūfu'l-Elif** Ḥażret-i Ḥaḳḳ'a ola ḥamd ü s̱enā Eyledi bir ḳabża ḫāke cān ʿaṭā	Rūḥına ola ṣalāt ile selām *Naẓmi* ḳulundan hediyye dā'imā	İlâhî /16	-.-- / -.-- / -.-

18a- 18b	Ey Ḥabīb-i Ḥażret-i Ḫallāḳ-ı ʿālem Muṣṭafā Eşref-i Peyġamberān u Faḫr-i ādem Muṣṭafā	Dāʾimā meddāḥuñ olan *Naẓmi*ye ol dest-gīr Derdlere dermān göñüller zaḫmıña em Muṣṭafā	İlâhî /7	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
18b	Nedür bil ādem-i maʿnā Elinde dünye vü ʿuḳbā Musaḫḫardur aña eşyā Kim oldur nāʾib-i Mevlā	Bilenler kāmil insānı Bilürler sırr-ı Ḳurʾānı Bu *Naẓmī*nüñ öder? cānı Kim oldur nāʾib-i Mevlā	İlâhî /5	.--- / .---
18b- 19a	**Der-Maḳām-ı Evc-i Beste Dervīş ʿAlī** Göñül āyīnesin pāk it sivādan Tecellī ide anda vech-i Mevlā Yeter inṣāfa gel geç bu hevādan Serāy-ı sırruñ olsun ʿarş-ı aʿlā	Temevvüc eyledi deryā-yı vaḥdet Ẓuhūr itdi o deryādan bu kes̱ret Maʿārifdür medār-ı aṣl-ı ḫilḳat İlāhī *Naẓmī*ye ḳıl anı iʿṭā	İlâhî /5	.--- / .--- / .--
19a- 19b	Benüm ḥālüm ne bilsün olmayanlar ʿāşıḳ-ı şeydā Ṣanurlar yoḳ yire ola bu hāy u hūy bu ġavġā	Ola reşk-āver-i kerrūbiyān-ı ʿarş ey *Naẓmī* Ol ʿāşıḳ kim gele maḥşer yerine mest-i bī-pervā	İlâhî /7	.--- / .--- / .--- / .---
19b	Ey göñül terk-i vücūd it olagör maḥv u fenā Çeşm-i cāna tā ki ẓāhir ola dīdār-ı Beḳā Ṣayḳal-ı tevḥīd ile mirʾāt-ı ḳalbe vir cilā Tā kederler gide cūy-ı dil ola baḥr-i ṣafā	Yā İlāhī gerçi sensin baña maḳṣūd u merām Olmaz ammā baña bu yolda bu nefes ḫām u rām Feyż u fetḥüñ bu perīşān *Naẓmi*ye virsün niẓām Tā kederler gide cūy-ı dil ola baḥr-ı ṣafā	İlâhî/4	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
19b- 20a	Cān u dilden eylerem ṣubḥ u mesāʾ feryād u āh ʿAfv u luṭfuñ eylerem ümmīd ey Ḳādir Ḫudā Rūz-ı maḥşerde İlāhī olmaya ḥālüm tebāh ʿAfv u luṭfuñ eylerem ümmīd ey Ḳādir Ḫudā	*Naẓmi*-i üftādeyi iḥsāna maẓhar eyleseñ Ḳalb-i mirʾātın cemāl-i pāke manẓar eyleseñ Ol faḳīri ḳābil-i aʿyād-ı ekber eyleseñ ʿAfv u luṭfuñ eylerem ümmīd ey Ḳādir Ḫudā	İlâhî /5	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
20a- 20b	Her seḥer būy-ı muḥabbet getirür bād-ı ṣabā Nice şād olmayam andan baña gelmekde velā	İllere bāʿis̱-i tengī-i derūn olur ise *Naẓmi*ye ẕevḳ virür naʿra-i mestān-ı Ḫudā	İlâhî /5	..-- / ..-- / ..-- / ..-

20b	Yine geldi māh-ı Mevlid ḥabbeẕā Nūr ile dünyāyı itdi pür-żiyā Ehl-i ʿışḳ itdi ʿaceb kesb-i ṣafā Merhabā ey māh-ı Mevlid merḥabā	Māh-ı mevlid ola mı vaṣf-ı beyān Anda ṭoġdı çünki Sulṭān-ı Cihān *Naẓmi*yi feyżiñle itdüñ şādımān Merhabā ey māh-ı Mevlid merḥabā	İlâhî /5	-.-- / -.-- / -.-
20b-21a	Efendüm maʿbūdum sensin Seni ister göñül yā Rabb Ḳamudan maḳṣudum sensin Seni ister göñül yā Rabb	Kiminüñ maṭlabı dünyā Kiminüñ Cennetü'l-Meʾvā Bu *Naẓmī*ye budur sevdā Seni ister göñül yā Rabb	İlâhî /5	.--- / .---
21a-21b	Cān gözin aç kim göresin vech-i Ḥaḳḳı bī-ḥicāb Sendedür zīrā ki perde anda yoḳdur iḥticāb	*Naẓmi*yā ġaym-ı vücūdı refʿ iden şemsi görür Āfitābı görmege māniʿdürür zīrā seḥāb	İlâhî/6	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
21b	**Ḥarfu't-Tāʾ** Mest itdi dil-i zārumı ṣahbā-yı muḥabbet Germ itdi dimāġum yine sevdā-yı muḥabbet	Tā ḥaşr ḳıyās itmege *Naẓmī* ola sākin Germiyyet-i hengāme-i ġavġā-yı muḥabbet	İlâhî /5	--. / .--. / .--. / .--
21b-22a	Olsa tevḥīd ile ʿāşıḳ maẓhar-ı sırr-ı ṣıfāt Eyleyüp taḥṣīl-i ʿirfān olur ol mirʾāt-ı ẕāt	Bülbül-i dil eyler ise *Naẓmi*yā tevḥīdi ḥāl Ola vaḥdet gülleri sulṭān-ı cāna vāridāt	İlâhî /5	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
22a	**Ḥarfü'ṣ-Ṣāʾ** Ḳaldum ayaḳlarda oldum pāyimāl Yā Ġıyaṣe'l-Müsteġīṣīn el-Ġıyāṣ Nāḳışım eyle beni ehl-i kemāl Yā Ġıyaṣe'l-Müsteġīṣīn el-Ġıyāṣ	Cümle ʿālem āşinā vü ber-murād *Naẓmi*yā ancaḳ benüm bīgāne yād Ḳalemüm bende ḥazīn ü nā-murād Yā Ġıyaṣe'l-Müsteġīṣīn el-Ġıyāṣ	İlâhî/4	-.-- / -.-- / -.-
22a-22b	**Ḥarfu'l-Cīm** Rıżā baḥrinde ġavvāṣ ol göñül ḫavf u recādan geç Ṣafā ile cefāyı bir görüp vaʿl-i ʿİsādan geç	Melāmet ol cünūn-ı ʿışḳıla ey *Naẓmi*-i bī-dil Ṣenā vü medḥ ü ẕemm ü ḥāṣılı hep māsivādan geç	İlâhî /7	.--- / .--- / .--- / .---

22b	**Ḥarfu'l-Ḥā'** Sālikā it ṭabīʿatuñ ıṣlāḥ İki ʿālemde olasın iflāḥ	Buña *Naẓmī* ḳavī sebeb tevḥīd Şuġl-i tevḥīddür medār-ı necāḥ	İlâhî/6	..-- / .-.- / ..-
23a	**Ḥarfu'l-Ḫā'** Yüz göstere dirseñ eger esrār-ı meşāyıḫ Olsuñ dilüñ āyīne-i eṭvār-ı meşāyıḫ	*Naẓmī* gibi taḥṣīl-i maʿārif ise maḳṣūd Ol şām u seḥer mültezem-i kār-ı meşāyıḫ	İlâhî /7	--. / .--. / .--. / .--
23a-23b	**Ḥarfu'd-Dāl** Cenāb-ı Ḥażret-i Şāh-ı Risālet Muḥammed Muṣṭafā Maḥmūd Aḥmed Emīn-i sırr-ı aḥkām-ı vilāyet Muḥammed Muṣṭafā Maḥmūd Aḥmed	Cenāb-ı Ḥażret-i Maḥbūb-ı Mevlā Münevver oldı ẕātıyla bu dünyā Bu *Nażmī*ye şefīʿ-i rūz-ı ʿuḳbā Muḥammed Muṣṭafā Maḥmūd Aḥmed	İlâhî /4	.--- / .--- / .--
23b	Derūn-ı ʿāşıḳa ḥālet-fezādur ḫalḳa-i tevḥīd Ġıdā-yı rūḥ-ı erbāb-ı fenādur ḫalḳa-i tevḥīd	Eḥādīs̱-i ṣaḥīḥāyla olupdur s̱ābit ey *Nażmī* Meṭāf-ı ḳudsiyān-ı Kibriyādur ḫalḳa-i tevḥīd	İlâhî/8	.--- / .--- / .--- / .---
24a	Hecr odına yaḳma teni Mevlā meded Mevlā meded Vaṣluñla sīr-āb it beni Mevlā meded Mevlā meded	Maḳhūr ola nefs ü hevā göñlüme gelmeye sivā *Naẓmī* ḳuluñ ire saña Mevlā meded Mevlā meded	İlâhî/6	--.-/--.-/--.-/--.-
24a	**Ḥarfu'ẕ-Ẕāl** Leẕẕet-i tevḥīdden sālik alursa iltiẕāẕ Eyler envār-ı ḥaḳīḳat sāḥa-i ḳalbe nefāẕ	Telḫ olur hep leẕẕet-i dünyā-yı fānī *Naẓmi*yā Bāde-i ʿışḳ-ı İlāhīden iderseñ iltiẕāẕ	İlâhî /5	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
24b	**Ḥarfu'r-Rā'** Ey ṭālib-i Ḥaḳ tevḥīd idegör Vech-i Ḥaḳa baḳ tevḥīd idegör	Ḥaḳ ise maḳṣūd ḳıl beẕl-i mevcūd *Naẓmī* budur sūd tevḥīd idegör	İlâhî /5	10'lu Hece Ölçüsü
24b	Derde düşen ehl-i ʿışḳ vāṣıl-ı dermān olur Cānı viren ehl-i şevḳ nā'il-i cānān olur	Āşıḳ olan Ḥażrete ṭālib olan rü'yete *Nażmi* iren vuṣlata hem-dem-i aḥzān olur	İlâhî /5	-..- / -.- / -..- / -.-

24b-25a	Çekelüm bāde-i ʿışḳı bize mestāne disünler Yine sermest ü ḫarāb oldı şu dīvāne disünler	O süḫan-sāz baña luṭfıla söyler dime *Naẓmī* Hele ṣabr eyle bir zemīlüñi cānāne disünler	İlâhî /5	.--- / .--- / .--- / .---
25a	Bize kim yār-ı ṭālib olmışdur Sırrı bu cānda ġālib olmışdur	Cümle efʿāle Ḥaḳdurur fāʿil İrāde *Naẓmī* ḳālıb olmışdur	İlâhî /5	..-- / .-.-/ ..-
25a-25b	Vech-i Leylādan ne oldı āşikār Eyledi Mecnūnı bī-ṣabr u ḳarār	Dilde aġyār olmaz ise *Naẓmi*yā Yār olur saña o dem Perverdigār	İlâhî/6	-.-- / -.-- / -.-
25b-26a	**Ḥarfu'z-Zāʾ** Dil ʿışḳa şikār oldı Ġayrıya heves itmez Derd-i Ḥaḳa yār oldı Ġayrıya heves itmez	*Naẓmī* ḳuluñ ey Erḥam ʿIşḳ ehline ḳıl hem-dem ʿIşḳundur aña elzem Ġayrıya heves itmez	İlâhî/ 6	--. / .---
26a	ʿĀşıḳlaruñ vücūdı nüh āsumāna ṣıġmaz ʿĀriflerüñ ṣıfātı vaṣf u beyāna ṣıġmaz	Himmet olursa senden ġavs̱-ı aʿẓam-ı ʿaṣr *Naẓmī* ḳuluñ efendüm kevn-i mekāna ṣıġmaz	İlâhî /5	--. / -.-- / --. / -.--
26a-26b	Şeh-i mülk-i muḥabbet pādişā[h]-ı ʿālem-i ʿışḳuz Egerçi ʿaḳl ile bīgāne ammā maḥrem-i ʿışḳuz	Daḫı daʿvā-yı ʿışḳa kim cürʾet eyleye *Naẓmī* Dürüldi nāme-i mihr ü muḥabbet ḫātem-i ʿışḳuz	İlâhî /9	.--- / .---/ .--- / .---
26b	Baḥr-i fenāda hālik olan Ḫalvetīlerüz Dürr-i beḳāya mālik olan Ḫalvetīlerüz	Ḳayd-ı sivādan olmaḳ içün *Naẓmi*yā ḫalāṣ Biz tārik-i memālik olan Ḫalvetīlerüz	İlâhî /5	--. / -.-. / .--. / -.-
26b-27a	Künc-i firḳatde ġam-ı dildārdur eglencemüz ʿĀşıḳ-ı zāruz cefādur eglencemüz	Ṣanma *Naẓmī* genc-i ġamda bī-kes [ü] āvāreyüz Maḥrem-i ʿışḳ-ı Ḫudāyuz vārdur eglencemüz	İlâhî /5	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
27a	Pīrüñ elin ṭutduḳ şükür luṭf eyledi Sübḥānumuz Añduḳ ezeliñi ʿahdumuz bildük nedür peymānımuz	Bu *Naẓmī* ḫāliṣ bendedür hep ʿaḳlı fikri sendedür Bilmez maḳāmıñ ḳandadur ey cān içinde cānımuz	İlâhî/6	--.- / --.- / --.- / --.-
27a-27b	Dilinde ehl-i ʿışḳıñ zāhidā naḳş-ı riyā olmaz İder iḥrāḳ-ı nār-ı ʿışḳ fikr-i māsivā olmaz	Ümīd-i mihribānī yārdan bīhūdedür zīrā Bu bāġın ġoncasında *Naẓmi*yā bu bī-vefā olmaz	İlâhî /5	.--- / .--- / .--- / .---

27b-28a	Bu dünyāya gelen göçer Bunda kimse bāḳī ḳalmaz Ecel cāmın herkes içer Bunda kimse bāḳī ḳalmaz	*Naẓmī* gel göç yaraġın gör Yolı var bir bilenden ṣor Urur İsrāfīl āḫir ṣūr Bunda kimse bāḳī ḳalmaz	İlâhî/6	8'li Hece Ölçüsü
28a	**Ḥarfü's-Sīn** Faḳīrem derdmendem ḫāk-i pāyem Sen ol baña İlāhī sen meded-res Ẕelīlem bī-kesem bī-āşināyem Sen ol baña İlāhī sen meded-res	Bu *Naẓmī*-i faḳīri yād eyle Dil-i vīrānemi ābād eyle Ḥazīnem vuṣlatuñla şād eyle Sen ol baña İlāhī sen meded-res	İlâhî/ 5	.--- / .--- / .--
28a-28b	**Ḥarfü'ş-Şīn** Ey benüm rūḥ-ı revānum gel yetiş Nār-ı ḥasret yaḳdı cānum gel yetiş	Ẕerre-i nā-çīzdür *Naẓmī* ḳuluñ Ṭut elin şems-i zamānum gel yetiş	İlâhî/6	-.-- / -.-- / -.-
28b	**Ḥarfu'ṣ-Ṣād** Gel maḳām-ı ʿışḳa pāy-ı cānı bu meydāna baṣ Keşti-gīr-i māsivāyı murād iseñ merdāne baṣ	Bezm-i ehl-i ḥāle dāḫil olmaḳ ise maṭlabıñ Yüzüñi *Naẓmī* ayaġ eyle yine rindāne baṣ	İlâhî /5	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
28b	**Ḥarfu'ḍ-Ḍād** Maʿrifetdür bu ʿibādetden bu ṭāʿātden ġaraż Ādem-i maʿnā ẓuhūrıdur bu ḫilḳatden ġaraż	Çünki mebde'dür meʿādı mümkinātuñ *Naẓmi*yā Yā nedür bilsem saʿādetden şeḳāvetden ġaraż	İlâhî /5	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
28b-29a	**Ḥarfu'ṭ-Ṭā'** Eyleme ḳatʿā bu dünyā ile ṭālib iḫtilāṭ Ḥāṣıl olsa her murādıñ eyleme kesb-i neşāṭ Rabṭ-ı ḳalb itme sivāya olmaz andan inbisāṭ ʿIşḳ-ı Mevlā ile eyle eyler iseñ irtibāṭ	Rūz u şeb tevḥīde meşġūl ol murādıñsa kemāl Muṭma'inne olsa nefs olur viṣāl-i Ẕü'l-Celāl Olmaḳ isterseñ eger ṣāḥib-maḳām u ehl-i ḥāl ʿIşḳ-ı Mevlā ile eyle eyler iseñ irtibāṭ	İlâhî/4	-.-- / -.-- / -.-- / -.-

29a	**Ḥarfu'ẓ-Ẓā'** Ḥaḳīḳat-bīn olan cānlar ider vaṣl-ı Ḫudādan ḥaẓ Muḳallid olan aʿmā eylemez nūr-ı liḳādan ḥaẓ	Olur cevr u cefā ẕevḳ u ṣafā ʿāşıḳlara yeksān O kim nā-püḫtedür *Naẓmī* ider ancaḳ ṣafādan ḥaẓ	İlâhî /5	.--- / .--- / .--- / .---
29a-29b	**Ḥarfu'l-ʿAyn** Dil olmaz iken niʿmet-i ʿuḳbā ile ḳāniʿ Mümkin mi ola devlet-i dünyā ile ḳāniʿ	Ben ʿışḳ u muḥabbetde idüp yine iẓhār Ġayrılar olur bir ḳur[ı] daʿvā ile ḳāniʿ	İlâhî /5	--. / .--. / .--. / .--
29b	**[Ḥarfu'l-Ġayn]** Gerçi itdüm cümleten dünyā vu ʿuḳbādan ferāġ Ẕerrece ammā ki gelmez ʿışḳ-ı Mevlādan ferāġ	Tā ezel āġaşte-i ʿışḳ u muḥabbet-ṭıynetem *Naẓmi*yā ölsem de itmem ben bu daʿvādan ferāġ	İlâhî/6	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
29b-30a	**[Ḥarfu'l-Fā']** Ḫudā bir bendesine itse elṭāf İder ḳalbin anuñ āyīne-i ṣāf	Olupdur *Naẓmi* rūḥ ʿAnḳā-yı ʿirfān Göñüldür aña lāne bu cesed Ḳāf	İlâhî/6	.--- / .--- / .--
30a-30b	**[Ḥarfu'l-Ḳāf]** Bi-ḥamdillāh ki oldum maḥrem-i ʿışḳ Şeh-i ʿālemdürür dil-ḫurrem-i ʿışḳ	Kelāmumdur ḥayāt-ı cāvidānī Bil ey *Naẓmī* benüm ʿİsī-dem-i ʿışḳ	İlâhî/10	.---/ .---/.--
30b	Dil cünūn-ı ʿışḳıla eylerse ger taḳrīr-i ʿışḳ Bend-i zencīr-i melāmet eyler anı mīr-i ʿışḳ	Her ne gelür şerḥ idersem sırr-ı ʿışḳı *Naẓmi*yā Ders-i metn-i ʿışḳdur mümkin degül tefsīr-i ʿışḳ	İlâhî/6	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
30b	**[Ḥarfu'l-Kāf]** Yeter taḥṣīl-i māl ü cāh u dünyā Çalış tevḥīde ḳardaş egle nefsüñ Sivā ile olur mı vaṣl-ı Mevlā Çalış tevḥīde ḳardaş egle nefsüñ	Derūn-ı dilden eyle *Naẓmi*yā āh Göñülde dā'im olsun fikrüñ Allāh Hüviyyet sırrına cān ola āgāh Çalış tevḥīde ḳardaş egle nefsüñ	İlâhî/4	.--- / .--- / .--
31a	**[Ḥarfu'l-Lām]**	Maṭlab ise remz ü fenā Maḳṣūd ise sırr-ı beḳā	İlâhî/ 4	--.- / --.-

	Cennetde istherseñ maḳām Tevḥīde gel tevḥīde gel Dirseñ ola kāruñ tamām Tevḥīde gel tevḥīde gel	Gice vü gündüz *Naẓmi*yā Tevḥīde gel tevḥīde gel		
31a	Hevā-yı zülf ile olsa göñül perīşan-ḥāl Ne ġam ki nā’il-i pā-būs olur o ḫūb-āmāl	Nişān-ı ʿāşıḳ-ı ṣādıḳ budur bil ey *Naẓmī* Vücūdın ide ḥabībi yolunda maḥv u ḫayāl	İlâhî /5	.--- / .--- / .--- / .--
31b	Ḳo yaḳsun külli cismüm nār-ı hicrān Göñül ṣabr eyle ṣabr eyle ṣabūr ol Olur elbette bir gün vaṣl-ı cānān Göñül ṣabr eyle ṣabr eyle ṣabūr ol	Aña ʿāşıḳ dinür mi eyle inṣāf Ki nār-ı ʿışḳa yanup olmaya ṣāf Bu *Naẓmī*veş idüp tebdīl-i evṣāf Göñül ṣabr eyle ṣabr eyle ṣabūr ol	İlâhî /5	.--- / .--- / .--
31b-32a	Yine ol maḥbūb-ı ʿālem eyledi ʿarż-ı cemāl Hīç dirīġ itsün mi cānın ʿāşıḳ-ı şūrīde-ḥāl	Taḥt-ı bāde noḳṭa-i sırr-ı hüviyyet *Naẓmi*yā Maẓhār-ı sırr-ı ʿAlī olan dil ehl-i kemāl	İlâhî /5	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
32a	N’ola zāhid dirse olmaz ʿāşıḳa feyż u viṣāl Ṭaʿn olmaz aña zīrā bulmamışdur ol kemāl	Āteşden āb olur nūrundan olur tābdār *Naẓmi*yā görsen ne gevherdür dil-i erbāb-ı ḥāl	İlâhî /5	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
32a	ʿİbret ile nāẓır ol eşyāya ol ehl-i mis̱āl Ġaflet ile ḳalma ey dil olagör ṣāḥib-kemāl	*Naẓmi*yā ʿizzet dilerseñ bende ol ʿāşıḳlara Ḫāk-i pāyi ehl-i ʿışḳ olmaḳdadur ancaḳ kemāl	İlâhî/6	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
32a-32b	Görinür gözime cemāl-i viṣāl Maṭlabumdur benüm viṣāl-i viṣāl	Teşne-i hicri eyledi sīr-āb *Naẓmi* ser-çeşme-i zülāl-i viṣāl	İlâhî/6	..--/.-.-/..-
32b-33a	Añla sırr-ı vaḥdeti ʿirfāna gel Maḥv u is̱bātı geçüp vicdāna gel	*Men ʿaref* sırrını idrāk eyleyüp Cānlar içre *Naẓmi*yā cānāna gel	İlâhî/16	-.-- / -.-- / -.-
33a	Gördüm seni ey ferd-i bī-çūn Aġyāra niçün olayım mā’il	ʿIşḳ meyinden iç baş u cāndan giç Varlığın it hīç Naẓmī ol vāṣıl	İlâhî/6	10’lu Hece Ölçüsü

33b	Ḥaḳīrem faḳīrem rezīlem ẕelīl[7] İlāhī ʿazīz it ġanī it celīl	Olur ise ʿavn-i Ḫudā *Naẓmi*yā Olurum kemālāt ile bī-ʿadīl	İlahî/6	.-- / .-- / .-- / -
33b	Ḫalvetdürür dükkān-ı Ḥaḳ ṭālib iseñ dükkāna gel Dürr ü cevāhir maʿdeni Ḫalvetdürür bu kāna gel	ʿUşşāḳa ḫalvetde Ḫudā eyler tecellī-i viṣāl İnan sözine *Naẓmi*nüñ inkārı ḳo īmāna gel	İlâhî/6	--.- / --.- / --.- / --.-
33b-34a	**[Ḥarfu'l-Mīm]** Gel ey ʿışḳ-ı kerāmet-baḫş-ı ādem Vücūdum şehrine gel ḫayr-ı muʿdim	Ne bilsün ḥāl-i ehl-i ʿışḳı *Naẓmī* O kim ʿaḳl ile ola şād u ḫurrem	İlâhî/6	.--- / .--- / .--
34a-34b	Derd-i ʿışḳıla cān u göñülden Gelüñ ʿāşıḳlar devrān idelüm Ẕevḳ-i şevḳiyle cümle bir dilden Gelüñ ʿāşıḳlar devrān idelüm	Ḳol ḳola virüp devr itsün ʿuşşāḳ Hūy u hāyile hep dolsun āfāḳ Ey Ḥaḳḳa olan *Naẓmī*veş müştāḳ Gelüñ ʿāşıḳlar devrān idelüm	İlâhî /5	10'lu Hece Ölçüsü
34b	Çün aṣlı bu eşyānuñ bir noḳṭa imiş bildüm Ol noḳṭaya bu ʿālem bir nüsḫa imiş bildüm	Dünyāda vü ʿuḳbāda ḥākim olan ādemdür Ey *Naẓmī* dem-ā-dem nā-güfte imiş bildüm	İlâhî/6	--. / .--- / --. / .---
34b-35a	Ey benüm mübtelā olan göñlüm Cümle kārı ḫaṭā olan göñlüm	Zaḫm-ı firḳatde olsa āzāde *Naẓmi*yā mübtelā olan göñlüm	İlâhî /10	..-- / .-.- / ..-
35a	Şikāyet-i nefs elinden dād-ḫᵛāhem Rabbüm Allāhum Ḫalāṣ eyle o ẓālimden İlāhüm Rabbüm Allāhum Muʿīnüm hem ẓahīrüm hem penāhüm Rabbüm Allāhum Efendüm dest-gīrüm pādişāhum Rabbüm Allāhum	Bu *Naẓmī* bendeñi dā'im cemāle maẓhar it yā Rabb Ledünnī ʿilmine vīrāne göñlin maṣdar it yā Rabb Hemīşe feyż-i aḳdesle derūnun enver it yā Rabb Efendüm dest-gīrüm pādişāhum Rabbüm Allāhum	İlâhî /4	.--- / .--- / .--- / .---
35a-35b	Derd-i ġam-ı hicriñle dīvāne miyüm bilmem Maʿcūn-ı viṣāliñle uṣlana mıyum bilmem	Maḥbūb-ı ḥaḳīḳatden hīçbir ḫaberüm yoḳdur *Naẓmī* gibi ben daḫı bīgāne miyüm bilmem	İlâhî/7	--. / .--- / --. / .---

---

[7] Metinde "ẕelīlem" şeklindedir.

35b	Evvel yandum kül oldum ṣoñra bir aḳ gül oldum Dostum görür mi beni bir ṭurfe bülbül oldum	Bu sözi añlamaġa maʿnāsın tañlamaġa Ādem gerekdür her ḫar ṣanmasun düldül oldum	İlâhî/6	14'lü Hece Ölçüsü
35b-36a	Ḥabbeẕā Ḫallāḳ-ı ʿālem Ḳādir-i ḥikmet-şiyem Ḫūşe-çīn-i ḫırmen-i iḥsābı ʿālem dem-be-dem	Dost cemālinden bulur *Naẓmī* tesellī ʿāşıḳān Ḥaḳdan özge anlara zīrā ki olmışdur ʿadem	İlâhî/9	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
36a	Ne füsūn itmiş o çeşm-i fitne-perdāz-ı ümem Eylemiş zencīr-i ʿışḳı bend-i dünyā-yı be-hem	Tā-be-key ḥırmān-ı naḳd-i ceẕbe *Naẓmī* ġālibā Ḳalmamış bu ḳubbe-i mīnāda bir ṣāḥib-kerem	İlâhî/6	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
36b	**[Ḥarfü'n-Nūn]** Ey ṣıfātın ẕātına mirʾāt-ı tābān eyleyen Ey cemālin ḳalb-i ʿārifden nümāyān eyleyen	*Naẓmi*-i üftādeye göster viṣāliñ yolların Ey nice demler anı hicrāna şāyān eyleyen	İlâhî/6	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
36b	Ḫālıḳ u Maʿbūdumuz Allāhu Rabbü'l-ʿālemīn Hem Nebīmizdür Muḥammed iftiḫāru'l-mürselīn	Şeyḫi anuñ Şemsīdür pīrüm ʿazīzüm *Naẓmi*yā Ḥażret-i Nūrī vü Sivāsī vü Şemsīdür hemīn	İlâhî/8	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
37a	Kendü ẕātın bilmeyen bilsün mi Yezdān n'idügin Nuṭḳını fehm itmeyen añlar mı Ḳurʾān n'idügin	Ben hele bildüm ki *Naẓmī* kāmil insān olmadum Kendün ādem añlar ammā bilmeyen cān n'idügin	İlâhî /10	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
37a-37b	Fiġān-ı ʿāşıḳ-ı sermest-i ḫamr miḥnet-i cānān ʿAcebdür saña maʿẕūr olmamaḳ ey zāhid-i nādanī	Beden ʿilmi olur bār-āgīn yā ḳabre dekdür hem Olur cān ʿilmi *Naẓmī* Yār-ı Ġāruñ derdiñe dermān	İlâhî/9	.--- / .--- / .--- / .---
37b	Gel ey ʿārif ḫaberdār ol büṭün cümle-i eşyādan Göresin tā ki her şeyde ẓuhūrı nūr-ı Mevlādan	Çalış sırr-ı viṣāli añla ey *Naẓmī* budur maḳṣūd Ne ḥāṣıl yoḫsa ḳīl ü ḳāl ile bir ḳurı ġavġādan	İlâhî/7	.--- / .--- / .--- / .---
37b-38a	Ey göñül ḫavf u ḥayā ile ulu Allāhdan Bī-edeb olan olur merdūd ol dergāhdan	Ceẕbe-i nūrundan iden bir lemʿa *Naẓmī* iḳtibās Hep geçer dünyā vü ʿuḳbā ġaraż u māl u cāhdan	İlâhî /5	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
38a	Gülşen-i tevḥīdi eylersen mekān Vird-i ʿirfānı bulursuñ rāyegān Her seḥer bülbül gibi eyle fiġān Ẕevḳ-i vaṣl ile olasın şādumān	Ṣu gibi yüzüñ yere sür *Naẓmi*yā Ṭaşlar ile sīneñi dög dāʾimā İrişüp ʿummāna ġavvāṣ ol dilā Dürr-i tevḥīdi bulasın bī-gümān	İlâhî /5	-.-- / -.-- / -.-

38b	Göñül saña vefāsı olmayan dünyāyı n'eylersin Bütün dünyāya mālik olsañ āẖir fānī n'eylersin	İzāle olsa çeşm-i cāndan derd-i sübül *Naẓmī* Gördüñ nūr-ı vech-i Ḥażret-i Sübḥānı n'eylersin	İlâhî /5	.--- / .--- / .--- / .---
38b-39a	Benümle olmaduñ ġurbetde hem-rāh Göñül feryād eliñden dād eliñden Dirīġā itmedüñ e's-seyrü billāh Göñül feryād eliñden dād eliñden	Aña kim ola Mevlādan ʿināyet Görür her işde *Naẓmī* nice ḥikmet Rıżа virüp ḳażāya oldı rāḥat Göñül feryād eliñden dād eliñden	İlâhî /5	.--- / .--- / .--
39a	Muḥabbet bezmidü[r] [meyd]ānumuz mestāneler gelsün Bu şemʿ-i miḥnet-ābāda yanan pervāne[ler] gelsün	Ḳapuñdan *Naẓmi*-i üftādeyi menʿ itme sulṭānum Hemīşe ẖāk-i pāye yüz süre bīgāne[ler] gelsün	İlâhî /5	.--- / .--- / .--- / .--
39a-39b	Müzeyyen oldı bostān u gülistān Nihāl-i gülde bülbül şād ü ẖandān Firāḳıñla benüm nālān ü giryān Meded senden İlāhī luṭf u iḥsān	Bu *Naẓmī* ḳuluñı irgür kemāle Firāḳıñ ile dönmişdür ẖayāle Ulaşdur ḳaṭresin baḥr-i viṣāle Meded senden İlāhī luṭf u iḥsān	İlâhî/6	.--- / .--- / .--
39b-40a	**[Ḥarfu'-l-Vāv]** Herkese ẓāhir degül esrār-ı hū Yoẖsa ʿālem ṭopṭolu envār-ı hū	Bekle bāb-ı ẕikri ey *Naẓmī* müdām Görine cān gözine dīdār-ı hū	İlâhî/12	-.-- / -.-- / -.-
40a	İç şarāb-ı ʿışḳı ol mestāne-i ṣahbā-yı hū Giy melāmet ẖırḳasın ol ʿāşıḳ-ı rüsvā-yı hū	Saʿy idüp esrār-ı hūya vāṣıl ol ey *Naẓmī* kim Pādişāh-ı ʿālem-i maʿnī olur dānā-yı hū	İlâhî /5	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
40a-40b	**[Ḥarfu'l-Hā']** Ey Kerīm u Raḥīm olan Allāh Ben gedāsını eyleyen āgāh	*Naẓmī* ḳuluñ viṣāle ayruḳ ise Ola ḥāli ẖarāb ü kārı tebāh	İlâhî/6	..-- / .-.- / ..-
40b	Ḫudāya lāyıḳ işüm yoḳ şefāʿat yā Resūlallāh Reh-i Ḥaḳda ḳuṣūrum çoḳ şefāʿat yā Resūlallāh	Ḳuluñ *Naẓmī*yi itme dūr ḳapuñdan eyleme mehcūr Günāhın ide Ḥaḳ maġfūr şefāʿat yā Resūlallāh	İlâhî /5	.--- / .--- / .--- / .---

40b	Muʿīn ü nāṣırumsun sen benümsün ey naṣīr Allāh Düşüp ḳaldum ayaḳda ben meded ey dest-gīr Allāh	Yine bu *Naẓmī*-i günāhkāra senden olur çāre Reh-i vaṣlıñda āvāre düşüpdür ol faḳīr Allāh	İlâhî/6	.--- / .--- / .--- / .---
41a	ʿİnāyet eyle ıṣlāḥ eyle ḥāli Kerem eyle meded sulṭānum Allāh Hidāyet eyle aç bāb-ı viṣāli Kerem eyle meded sulṭānum Allāh	Bu *Naẓmī*ye açup ḳapu özünden Sivā naḳşumı maḥv it cān gözünden İdüp refʿ-i ḥucūb vaḥdet yüzünden Kerem eyle meded sulṭānum Allāh	İlâhî/4	.--- / .--- / .--
41a- 41b	Ḳamu ḫalḳuñ Ḫudāvendi Kerem eyle kerīm Allāh Bu muḥtāc ḳula efendi Kerem eyle Kerīm Allāh	Bu *Naẓmī*ye ʿināyet ḳıl Reh-i ʿışḳa hidāyet ḳıl Kelīm-i Ṭūr vuṣlat ḳıl Kerem eyle Kerīm Allāh	İlâhî/6	.--- / .---
41b- 42a	Eyle hidāyet ey Ḫudā Ben düşmişe ben şaşmışa Ẓāhir ola rāh-ı Hüdā Ben düşmişe ben şaşmışa	*Naẓmī* ḳuluñ yā Rabbenā Senden ider dāʾim recā Olsun hidāyet reh-nümā Ben düşmişe ben şaşmışa	İlâhî /5	--.- / --.-
42a	Cemīʿ-i işlerüm cürm ü ḫaṭādur Derūnī tevbeler estaġfirullāh Senüñ müẕniblere kāruñ ʿaṭādur Derūnī tevbeler estaġfirullāh	Bu *Naẓmī*ye İlāhī eyle iḥsān Dilinde ẕikr u fikrüñ eyle mihmān Görinsün çeşm-i cāna rūy-ı cānān Derūnī tevbeler estaġfirullāh	İlâhî /5	.--- / .--- / .--
42a- 42b	Ol dilber-i mükābere urdı dilüme yāre Ḳıldı beni āvāre n'itsem buña bir çāre	Vaṣlından olup mehcūr elṭāfdan oldum dūr Ey *Naẓmī*-i dil-rencūr nedür buña bir çāre	İlâhî /5	--. / .--- / --. / .---
42b	Tecellī-i Cemāl eyledi Allāh Lehū ḥamdün keẟīru'ş-şükri lillāh Bizi ṣāḥib-kemāl eyledi Allāh Lehu ḥamdün keẟīru'ş-şükri lillāh	İdüp hemrāh-ı iḥṣābı ʿibāda Delīl oldı reh-i ṣıdḳ u sedāda İrişdürdi bu *Naẓmī*yi murāda Lehu ḥamdün keẟīru'ş-şükri lillāh	İlâhî /5	.--- / .--- / .--

43a	Meʿād u mebdeʾüm sensin Keremler eyle yā Allāh Melāẕ u melceʾüm sensin Keremler eyle yā Allāh	Bu *Naẓmī* çāresiz ḳaldı Kemāl-i ʿaczini bildi Ḳapuña yalvarıgeldi Keremler eyle yā Allāh	İlâhî /5	.--- / .---
43a- 43b	**[Ḥarfu'l-Yā']** Senüñ derdiñ baña ʿayn-ı devādur Kerem senden meded senden İlāhī Ne itseñ baña sen maḥż-ı ʿaṭādur Kerem senden meded senden İlāhī	Cemīʿ-i fiʿle fāʿil çün Ḫudādur Bu sırrı fehm iden ehl-i fenādur Saña lāzım olan *Naẓmī* rıżādur Kerem senden meded senden İlāhī	İlâhî/4	.--- / .--- / .--
43b	ʿIşḳuñ ḳo yaḳsun cānumı tā kim bulam cānānumı Derd ehli görsünler benüm cān u dil-i sūzānumı	Ṭoldurdı āhum ʿālemi bezdürdi nālem ādemi Diñlemez ol maḥbūb-ı cān *Naẓmī* benüm efġānumı	İlâhî/7	--.- / --.- / --.- / --.-
43b- 44a	Gülzār-ı vaṣlı rūz-ı şeb Cevlān ider dil bülbüli Gülden ḳoḳı[8] almış ʿaceb Devrān ider dil bülbüli	Şevḳ ile ey *Naẓmī* eger Başmaz ise ayağı yer Vuṣlat gülin şām u seḥer Vicdān ider cān bülbüli	İlâhî /5	--.- / --.-
44a- 44b	ʿĀşıḳuñ cān içinde cānānı Sırrınuñ sırrı dīni īmānı Meded ey nūr-ı çeşm-i insānī Baña göster kemāhī eşyāyı	Dil-i vīrānesin idüp ābād *Naẓmī*yi luṭfa eyledüñ muʿtād Yā İlāhī bi-ḥaḳḳın cümle ʿibād Baña göster kemāhī eşyāyı	İlâhî/6	..-- / .-.- / ..-
44b- 45a	Bir Leylā gördi bu gözüm İns ü melek dīvānesi Bir cāna düşürdüm özüm Her cānuñ ol cānānesi	Oldı ʿināyet *Naẓmiyā* İrişdi cezbe-i Ḫudā Bir dosta oldum āşinā ʿĀlem ḳamu bīgānesi	İlâhî/6	--.- / --.-

---

[8] Metinde "koḳı mı" şeklindedir.

45a	ʿIşḳ ṣahbā-yı ḥaḳīḳatdür göñül peymānesi Şevḳ bir keyf-i ilāhīdür menem mestānesi	Pādişāh ruḥı ḫᵛāb-ālūd-ı rāḥat itmege Güft [ü] gūy-ı ʿışḳdur *Naẓmī* dilüñ efsānesi	İlâhî /5	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
45a-45b	Bulam dirseñ eger ʿāşıḳ kemāli Çalış tevḥīde taḥṣīl eyle ḥāli	Göñülde olmasun ey *Naẓmi* aġyār Ne dil kim ola ḫālī oldı mālī	İlâhî/6	.--- / .--- / .--
45b	Kim ki feyż-i Ḥaḳḳuñ olmaḳ isteye peymānesi Baña gelsün kim benüm ol bādenüñ meyḫānesi	Çünki ey *Naẓmī* olur gencīneler vīrānede Genc-i ẕāt-ı Ḥaḳḳuñ oldı bu göñül vīrānesi	İlâhî /5	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
45b-46a	Cehl ü ġaflet bu baṭālet nefs-i nādānıñdadur ʿİlm ü ḥikmet ẕevḳ-i ṭāḳat şevḳ-i Ḥaḳḳ cānındadur	Pādişāh-ı kişver-i maʿnā olursan *Naẓmi*yā Hep melekler ins ü cīn ḫidmetde dīvānıñdadur	İlâhî/10	-.-- / -.-- / -.-- / -.-
46a-46b	Bu kār-ḫāne-i ḥikmet ḳurılmış ḳudret ile Ḳamuya kār u ḳuvvet virilmiş ḥikmet ile	Senüñ ʿışḳıñ hevāsı bu *Naẓmi*yi iden mest Gez[er] dīvāne gibi çaġırur leẕẕet ile	İlâhî/14	.--- / .-- / .--- / .--
46b	Ḳalbi beytullāh olmaz cümleden pāk itmeyen Ādem-i maʿnā olur mı kendin idrāk itmeyen	Cennet-i ḳurb-ı Ḫudāya dāḫil olmaz *Naẓmi*yā Buʿd u ḥırmān dūzaḫından ḫaşyet ü bāk itmeyen	İlâhî/6	-.-- / -.-- / -.-- / -.-

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

BİYOGRAFİK ESERLERİN EDEBİYAT TARİHİ VE METİN NEŞRİ ÇALIŞMALARINA KATKILARI: VEKÂYİ'U'L-FUZALÂ ÖRNEĞİ

Contribution of Biographical Works to Literature History and Text Publishing Studies: He Example of Vekayi'u'l-Fuzala

Doç. Dr. Erdem Can ÖZTÜRK
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
İlahiyat Fakültesi
erdemcanozturk@gmail.com
Ankara/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 11.11.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 02.02.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Öztürk, Erdem Can. "Biyografik Eserlerin Edebiyat Tarihi ve Metin Neşri Çalışmalarına Katkıları: Vekâyi'u'l-Fuzalâ Örneği". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 82-98.

10.28981/hikmet.1583257

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Lisans:
CC BY-NC 4.0

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

ÖZ

Klasik Türk edebiyatı alanındaki çalışmalarda, şairlerin hayatı ve eserleri hakkındaki bilgilerin toplanması noktasında en önemli müracaat kaynakları olarak tezkireler ve şakayıklar sayılabilir. Şairlerin doğum-ölüm tarih ve yerleri, aile çevreleri, eğitimleri, meslekleri, eserleri ve şairlik kudretleri gibi konularda bu kaynaklarda yer alan bilgiler araştırmacılar için önemli veriler ihtiva eder. Bilhassa şairin hayatı ve eserleri hakkında bilgi verilirken bu kaynaklardaki bilgiler son derece önem arz ederler. Buradaki bilgiler eldeki mevcut eser ve verilerle mukayese ve teyit edilerek şairin hayatı ve eserleri hakkındaki nihai bilgiler oluşturulur. Bu tür eserlerde yer alan bilgiler birkaç manada özel önem taşırlar. İlki şairin kendi devrinden veya hemen sonrasından itibaren biyografik kaynaklarda anılması ve hakkında bilgiler bulunması, hayatının daha sağlıklı bir şekilde yazılmasına imkân tanır. İkinci olarak şairin, eserlerinin isimlerinin anılması ve haklarında bilgiler verilmesi, tarihi süreç içerisinde kaybolmuş veya bir şekilde günümüze ulaşamamış yahut henüz keşfedilememiş eserler hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlar. Buna ek olarak biyografik kitaplarda, eserleri günümüze ulaşamamış şairlerin şiirlerinden örneklerin bulunması, onların şiirleri ve şairlik yönleri hakkında bilgi ve fikir sahibi olmamıza yardımcı olur. Bu çalışmada, Vekâyi'u'l-fuzala'daki şair biyografileri taranmış; hayatları, eserleri ve şiir örnekleri incelenerek bunların şair biyografisi ve metin neşri çalışmalarına katkıları incelenmiştir. Buradan hareketle biyografik çalışmaların edebiyat tarihi ve metin neşri çalışmaları açısından önemi değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Vekâyi'u'l-Fuzalâ, Edebiyat Tarihi, Klâsik Türk Edebiyatı, Metin Neşri, Biyografi, Bibliyografi.*

ABSTRACT

In studies in the field of classical Turkish literature, the most important sources of reference for gathering information about the lives and works of poets can be considered as biographies and peonies. The information in these sources on subjects such as the birth and death dates and places of the poets, their family circles, education, professions, works and poetic talents contain important data for researchers. The information in these sources is of utmost importance, especially when providing information about the poet's life and works. The information here is compared and confirmed with the existing works and data at hand to form the final information about the poet's life and works. The information in such works has special importance in several senses. First, mentioning the poet in biographical sources from his own time or immediately after and finding information about him allows his life to be written in a more reliable way. Secondly, mentioning the names of the poet's works and providing information about them allows us to have information about works that have been lost in the historical process or have not survived to the present day in some way or have not yet been discovered. In addition, in biographical books, the presence of examples of poems by poets whose works have not survived to the present day helps us to have information and ideas about their poems and aspects of poetry. In this study, poet biographies in Vekayi'u'l-fuzala were scanned; their lives, works and examples of poetry were examined and their contributions to poet biography and text publication studies were examined. Based on this, the importance of biographical studies in terms of literary history and text publication studies was evaluated.

Keywords*: Vekayi'u'l-Fuzala, History of Literature, Classical Turkish Literature, Text Publication, Biography, Bibliography.*

Giriş

Klâsik Türk edebiyatı sahasında çalışan araştırmacıların şair ve nasirler üzerine yapacakları araştırmalarda müracaat edecekleri kaynaklardan ilki şair tezkireleridir. Ancak, şairlerin hayat hikayeleri ve eserleri hakkında bilgi temin etmek maksadıyla başvurulan bu eserler, her zaman yeterli olmayabilir yahut ilgili konuda hiç bilgi içermiyor olabilir. Bu gibi durumlarda gerekli bilgilere ulaşmak için biyografik diğer eserlere de müracaat etmek zarurî bir hâl alır.[1] Hatta, hayatı hakkında bilgi alınmaya çalışılan şair bir müderris ise belki tezkirelerden de evvel *Şakâ'iku'n-Nu'mâniyye* tercüme ve zeyillerine bakılması icap edebilir. Zira bilhassa müderrisler ve ilmiye sınıfına mensup şairlerle ilgili tezkirelerdeki bilgiler sınırlı iken, *Şakâ'iku'n-Nu'mâniyye* tercüme ve zeyillerinde çok daha geniş bilgiler bulmak mümkün olabilir (Bkz. Ekinci, 2019, 331). Bu türdeki eserlerin önce Arap ve Fars edebiyatlarında, daha sonra Türk edebiyatında görülmeye başlandığı da burada ifade etmek gerekir.

Arap ve Acem bölgesinde yaşamış bilgin ve mutasavvıfların hâl tercümelerini anlatan kitaplar bulunmasına karşın, Osmanlı devletinde yaşamış âlim ve sûfîlerin hayatını anlatan eserlerin yazılmamış olması, Taşköprîzâde Ahmed İsâmeddin Efendi'nin *Şakâ'iku'n-Nu'mâniyye fî Ulemâ'i'd-devleti'l-Osmâniyye*'yi kaleme almasına vesile olmuştur. "Osmanlı devletinin kuruluşundan telif tarihi olan 965 (1558) yılına kadar yaşamış kişilere yer verilen eserde her padişah dönemi 'tabaka' ana başlığı altında ele alınmış, dönemin ulemâsı ve meşâyihi hakkında bilgiler verilmiştir. On tabakadan oluşan eserde, farklı yazma nüshalarında farklı sayılarda olmak üzere 350'den fazla âlim ve 150'den fazla şeyhin kısa hayat hikâyeleri anlatılmıştır." (Özcan, 2021, 38/485) Taşköprîzâde tarafından Arapça olarak yazılan eser önce Türkçeye çevrilmiş; ardından sonraki dönemlerde kendisine zeyiller yazılması vesilesiyle edebiyat, kültür, medeniyet ve ilim tarihimiz açısından son derece kıymetli eserler dizisinin kaleme alınmasına önayak olmuştur. *Şakâ'iku'n-Nu'mâniyye*'nin tercüme ve zeyillerinden öne çıkan eserler arasında Edirneli Mecdî, *Hadâ'iku'ş-şakâ'ik* (Alpaydın - Odunkıran, 2022)*;* Âşık Çelebi, *Tetimmetü'ş-Şakâ'ikı'n-Nu'mâniyye* (Hekimoğlu, 2022)*;* Nev'îzâde Atâyî Efendi, *Hadâ'iku'l-hakâ'ik Fî Tekmileti'ş-şakâ'ik* (Donuk, 2017)*;* Uşşâkîzâde Seyyid İbrâhîm Hasîb, *Zeyl-i Şakâ'ik* (Ekinci, 2017)*;* Simkeşzâde Mehmed Şeyhî Efendi, *Vekâyi'ü'l-fuzalâ* (Ekinci, 2018) ve Fındıklılı İsmet Efendi, *Tekmiletü'ş-şakâ'ik Fî Hakk-ı Ehli'l-hakâ'ik* (Yıldırım, 2021) sayılabilir.

Bu eserler sayesinde Osmanlı devletinin kuruluşundan itibaren yaklaşık altı yüzyıl boyunca yaşamış âlim, müderris ve sûfî zatların hayatları ve eserleri, başka bir deyişle, hâl tercümeleri kayıt altına alınmıştır. Biyografik mahiyetteki bu eserlerde yer alan bilgilerin edebiyat tarihi ve metin neşri çalışmaları açısından arz ettikleri önem, bu çalışmanın konusunu teşkil etmektedir. Burada evvela, Simkeşzâde Mehmed Şeyhî Efendi'nin *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'sı hakkında bilgi verilecek ardından asıl konuya geçilecektir. Çalışmaya esas olmak üzere bu eserin seçilme sebebi, Şeyhî Mehmed Efendi'nin

---

[1] Buradan, tezkirelerde gerekli bilgi bulunması durumunda diğer biyografik eserlere müracaat etme gerekliliğinin ortadan kalktığı anlamı çıkarılmamalıdır. Her hâlükarda bu eserlerdeki bilgilere -şayet varsa- müracaat etmek, titiz bir araştırma için elzemdir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu husus örneklerle geniş şekilde izah edilecektir.

*Vekâyi‘u’l-fuzalâ’*sının *Şakâ’ik* zeylleri arasında en hacimli ve yapısı itibariyle en mütekamil örneklerinden biri olmasıdır.

1. Simkeşzâde Mehmed Şeyhî Efendi, *Vekâyi‘u’l-fuzalâ*

Asıl adı Mehmed’dir. 1078’de (1668) İstanbul’da doğmuştur. Dedesi Simkeşbaşı Mehmet Ağa, babası devrin şairlerinden ve Şeyh Abdülahad Nûrî Efendi’nin halifelerinden Emir Buhârî Dergâhı şeyhi Simkeşzâde Hasan Feyzî Efendi’dir. Şairin hayatıyla ilgili bilgiler sınırlıdır. İlk eğitimini Nakşî şeyhi olan babasından almıştır. Daha sonra devrindeki diğer âlimlerden de dersler alarak medrese tahsilini tamamlamıştır. Ebû Sa‘îdzâde Feyzullah Efendi’den mülâzım olduktan sonra bazı medreselerde görev almıştır. Babasının vefatı üzerine onun yerine Emîr Buhârî Dergâhı şeyhliğine getirilmiştir. Burada yaklaşık kırk yıl ders verip postnişinlik yapan Şeyhî İstanbul’da vefat etmiştir. Vefat tarihi ile ilgili kaynaklardaki bilgiler ihtilaflıdır. Genel kanı, vefatına dair Fındıklılı İsmet’in verdiği tarihin doğru olduğu ve Şeyhî Mehmed Efendi’nin 1144 (1731) yılında vefat ettiği yönündedir (Ekinci, 2018, 1/32-37).

Şairliğinden çok nasirliği ön planda olan Şeyhî Mehmed Efendi, manzumelerinde Şeyhî mahlasını kullanmıştır. Edebî şahsiyeti ve karakteri hakkında çağdaşı tezkire yazarı Sâlim tarafından iyi huylu, edepli, zeki, her şeyin doğrusunu öğrenme ve gerçeği yazma hususunda özenli, dünya hırsından uzak bir kişi olarak nitelendirilmiştir (Ekinci, 2013). Burada sıralanan nitelikler *Vekâyi‘u’l-fuzalâ’*nın güvenilirliğine dair fikir vermesi açısından da önem arz etmektedir.

Şeyhî’nin eserleri arasında *Takvîmü’t-tevârîh Zeyli, Cihân-nümâ-yı Avrupa* ve *Divan* yer alsa da ona asıl şöhretini kazandıran *Vekâyi‘u’l-fuzalâ*’sı olmuştur.

Uşşâkîzâde İbrahim Efendi’nin Atâyî’ye yazdığı zeyli beğenmemiş olması, Şeyhî Mehmed Efendi’nin *Vekâyi‘u’l-fuzalâ*’yı yazma sebebidir. Müellif, söz konusu eserin tertip bakımından kusurlu ve özensiz olduğunu, eserdeki bilgilerin yanlış ve eksik olduğunu söyleyerek Atâyî’ye yeni bir zeyil yazmaya karar verdiğini kendisi dile getirmektedir (Ekinci, 2018, 1/53-56).

Vekâyi‘u’l-fuzalâ, Şakâ’ik geleneğinin en önemli eserlerinden olduğu gibi aynı zamanda Şeyhî Mehmed Efendi’nin de en mühim eseridir. Kitap, Nev‘îzâde Atâyî’nin *Hadâiku’l-hakâ’ik Fî Tekmileti’ş-şakâ’ik’*ına zeyl olarak yazılmıştır. “Tabaka” başlığı altında, 1043-1144 (1632-1730) yılları arasında yaşayan bilgin ve şeyhler hakkında bilgi verildikten sonra, dönemin şairleri ayrı başlıklar altında ele alınır ve bunların şiirlerinden örnekler verilir.

Üç cilt olan eserin ilk iki cildi bizzat Şeyhî Mehmed Efendi tarafından kaleme alınmış ve sadrazam Nevşehirli Damad İbrahim Paşa’ya sunulmuştur. Oğlu tarafından Hekimoğlu Ali Paşa’nın emriyle temize çekilen III. cilt ise Sultan I. Mahmud’a takdim edilmiştir. *Vekâyi‘u’l-fuzalâ*’nın ilk cildi IV. Murad, Sultan İbrahim ve IV. Mehmed devirlerinde yaşamış âlim, şeyh, vezir ve şairlerin biyografilerini içermektedir. Bu ciltte 1062 şahsın hâl tercümesi yer almaktadır. Eserin II. cildi, II. Süleyman, II. Ahmed, II. Mustafa devirlerini ve III. Ahmed devrinin 1130 (1718) tarihine kadar yaşamış 779 zatın biyografisini kapsamaktadır. Son cilt ise 1718’den Sultan III. Ahmed devrinin sonu olan

1730 tarihine kadar yaşamış 237 kişinin hayatı ihtiva etmektedir (Ekinci, 2018, 1/112).

Vekâyi'u'l-fuzalâ'nın üç cildinin şairler kısmında söz konusu edilen şair sayısı 330'dur. Bu sayıya farklı bölümlerde hâl tercümelerine yer verilen mutasavvıf ve müderris şairler de eklendiğinde eserdeki toplam şair sayısı 576'ya yükselir (Ekinci, 2013). Eser bu haliyle edebiyat tarihimizde kaleme alınmış en hacimli şair tezkireleri arasında da sayılabilir. Bununla birlikte bugün itibariyle henüz divanı bulunamamış pek çok şairin şiirlerinden örnekler içermesi, esere ayrı bir değer kazandırmaktadır. Şeyhî Mehmed Efendi, bilhassa meşhur şairlerin manzumelerinden fazlaca alıntı yapmıştır. Ayrıca mümkün olduğunca eserlerinin isimlerini zikretmeye gayret etmiştir. Özellikle şairlerin eserlerinin isimlerini bildirmesi ve manzume örneklerinin fazla olması, *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'yı edebiyat tarihimiz açısından oldukça önemli bir konuma getirdiği gibi bu çalışmanın hazırlanmasına da vesile olmuştur.

Burada, *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'da yer alan şairler ve eserleriyle ilgili bilgilerle manzume örneklerinden yola çıkılarak eserin edebiyat tarihi ve metin neşri çalışmaları açısından önemine değinilecek; edebiyat tarihi yazıcılığı ve neşir çalışmalarında biyografik eserlerin kesinlikle göz ardı edilmemesi gerektiği örnekler üzerinden izah edilecektir.

2. *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'nın Edebiyat Tarihi Çalışmalarına Katkıları

Edebiyat tarihi yazıcılığı, kültür çalışmalarının en önemli unsurlarından biridir. Güvenilir ve kapsamlı bir edebiyat tarihinin ortaya konulabilmesi, geniş ve titiz araştırmaları, kapsamlı değerlendirmeleri gerektirir. Bunun için ilk elden kaynaklara gidilerek bilgilerin temel kaynaklardan ve doğru şekilde temin edilmesi, bunların doğruluk derecelerinin başka eserlerle mukayese edilerek belirlenmesi, edebî eserlerin kendi devir ve şartları gözetilerek değerlendirilebilmesi için ait oldukları devirde nasıl bir etki bıraktıklarının tezkire ve biyografik eserlerden yola çıkılarak tespit edilmesi şarttır. İşte bu noktada, tezkire ve biyografik eserler kilit bir rol üstlenirler. Zira şairin hayatı, eserleri ve edebî kişiliği üzerine bilgi ve değerlendirmeler yapan bu metinler, şair ve eserlerle ilgili temel bilgilere ulaşmamızı sağlamanın yanında, onlarla ilgili yaptıkları değerlendirmelerle söz konusu şair ve eserlerin kendi devirlerinde nasıl bir konumda oldukları hakkında da bize bilgi sunarlar.

Tezkirelerin edebiyat tarihi açısından önemi malum olmakla birlikte burada, birçok şair tezkiresine kaynaklık yapmış olmasıyla en az onlar kadar kıymetli olduğu düşünülen *Vekâyi'u'l-fuzalâ* üzerinden örnekleme ve değerlendirmeler yapılarak bu türdeki eserlerin edebiyat tarihi yazıcılığına katkılarına değinilecektir.

Edebiyat tarihi yazımı sırasında en temel ihtiyaç şairin hayatıyla ilgili bilgilere ulaşmaktır. Şairin mahlası dışında gerçek adı, doğum yeri ve tarihi, ailesi, çevresi, eğitimi, mesleği gibi temel bililerin eksik olması, onun eserlerinin doğru değerlendirilememesine, tam olarak anlaşılamamasına ve dolayısıyla edebiyat tarihinde doğru konumlandırılamamasına sebep olabilir. Bu sebeple bir şair yahut eserle ilgili yapılan çalışmalarda ilk önce şairin hayatı söz konusu edilir. Evvela şairin doğum tarihi veya yaşadığı devir tespit edilerek hangi devrin şartları altında değerlendirilmesi gerektiği tespit edilmeye çalışılır. Ardından ailesi, yaşadığı muhit ve eğitim durumu belirlenmeye ve eserlerine hangi çerçevede yaklaşılması gerektiği belirlenir. Daha sonra eserleri tespit edilip muhtevaları değerlendirilerek bu eserlerin tarihteki konumları, şairin edebî kudreti ve edebiyat tarihinde işgal ettiği nokta üzerine değerlendirmelerde bulunulur. Tüm bu noktalarda temel bilgilere ulaşmak adına en geniş bilgiler ihtiva eden metinlerden biri *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'dır.

Mesela, Nev'îzâde Atâyî Efendi hakkında verilen bilgiler incelendiğinde geniş bir malumatla karşılaşılır. Burada şairin adı, ailesi, babası, dedesi, doğumu, eğitimi, görevi ve görev yeri gibi en temel bilgiler geniş şekilde yer alır:

"el-Mevlâ 'Atâ'u'llâh ibnü'l-mevlâ Nev'î Yahyâ ibn Pîr 'Alî bin Nasûh. 'Ulemâyı devlet-i Sultân Mehemmed Hân-ı Sâlis'den bin yedi Zi'l-ka'de'sinde vedâ'-ı 'âlem-i fânî ve 'azm-i bekâ-yı câvidânî eyleyen Nev'î Yahyâ Efendi merhûmun ferzend-i fezâ'ilmendi Sâhibü'z-*zeyl* Nev'î-zâde 'Atâ'u'llâh Efendi'dür. Tokuz yüz toksan bir Şevvâl'inde tengnâ-yı 'ademden 'îdgâh-ı vücûda kadem-nihâde olup… Kâf-zâde Feyzu'llâh Efendi'den istifâza-i mantûk u mefhûm eyleyüp Sadru'l-ifâde Ahî-zâde 'Abdü'l-halîm Efendi'nün dahı meclis-i derslerine dâhil ve bin on Safer'inde şeref-i mülâzemetlerine vâsıl olmışlar idi. On dört Safer'inde kırk akçe ile Ders-i 'Âm Mehemmed Efendi yirine Cânbâziyye Medresesi virilüp sene-i mezkûre Şa'bân'ında on akçe terakkî ile yirlerinde Hâric i'tibâr olınmış idi... Kırk dört senesi evâHirinde ma'zûl ve mahmiyye-i Kostantıniyye'ye vusûl buldılar. Bin kırk beş Cumâde'l-ûlâ'sında dâr-ı fenâya rıhlet ve 'âlem-i ervâha 'azîmet eyledi." (Ekinci, 2018, 1/191-192).

Burada yer alan bilgiler şairin hayatının doğru şekilde yazılabilmesi; meslek, aile, çevre ve bilhassa eğitim durumunun sıhhatli şekilde belirlenerek şairin doğru konumlandırılabilmesi ve dolayısıyla eserlerinin doğru anlaşılıp doğru bir şekilde değerlendirilebilmesi için oldukça önemlidir.

Biyografik eserlerin edebiyat tarihi yazımındaki önemi, sadece şairin hayatına dair verdiği bilgilerle sınırlı değildir. Şairlerin eserlerinin isimlerinin sayılması, muhtevaları hakkında bilgiler ve şiirlerinden örneklere yer verilmesi de oldukça önemlidir. Tarihin akışı içerisinde kimi şairlerin bazı eserlerinin kaybolması veya tamamen yok olması sebebiyle bilinememesi söz konusu olabilmektedir. İşte bu noktada biyografik eserlerde yer alan bilgiler yol gösterici olmaktadır. Bir şairin önemli bir eseri herhangi bir sebeple günümüze ulaşamadan yok olmuş olabilir, kütüphanelerin tozlu raflarında yahut bir tavan arasında keşfedilmeyi bekliyor olabilir. Bugünün edebiyat tarihçisinin henüz keşfedilmemiş veya yazıldıktan sonra bir şekilde günümüze ulaşamamış bir eserden haberdar olması ancak biyografik eserlerde yer alan bilgiler sayesinde mümkün olabilir. Başka bir deyişle, bir eserin zamanında tezkire yahut diğer biyografik eserlere kaydedilmiş olması, onu unutulmaktan ve tarihten tamamen silinmekten kurtarabilir.

Vekâyi'u'l-fuzalâ'da birçok şairin eserleri anılmakta ve haklarında bilgiler verilmektedir. Bu bilgiler tetkik edildiğinde ciddi sayıda eserin günümüze ulaşamamış olduğu yahut henüz keşfedilmemiş olduğu anlaşılmaktadır. *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'da eser veya özellikle divan sahibi olarak nitelenen ancak bu divanları günümüze ulaşmamış veya henüz ele geçmemiş bazı isimler ve bunlarla ilgili bilgiler şu şekildedir:

Âvârezâde Mustafâ Efendi (Selîsî)

Âvârezâde Mustafâ Efendi, Selîsî mahlasını kullanan Baldırzâde Şeyh Mehmed Selîsî Efendi ile karıştırılmıştır. Bugün eserleri ve hayatı hakkında bilgi neredeyse sadece *Vekâyi'u'l-fuzalâ* ile sınırlıdır. *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'da "âsârlarından Selîsî mahlası ile eş'âr-ı âb-dârı vardur. Bu ebyât andan numûne-nümâdur." (Ekinci, 2018, 1/494-496) denilerek dokuz beyit örneğe yer verilmiştir. Bugün için hayatı ve eserlerine dair neredeyse hiçbir bilgi bulunmayan bir zatın hem hâl tercümesinin verilmesi hem de eserlerinden örneklerin bulunması edebiyat tarihi açısından oldukça önemlidir. Buradaki beyitlerden Selîsî'nin şairliği hakkında kesin bir hükme varılması mümkün olmasa da en azından varlığı, şairliği ve şiirleri hakkında temel seviyede bilgi/fikir sahibi olunması mümkündür denilebilir.

Seyyid Mehemmed (Sabrî)

Vekâyi'u'l-fuzalâ'da hayatı, mesleği ve eserlerine dair bilgiler bulunan Sabrî Seyyid Mehmed hakkında günümüzde yapılmış bir çalışmaya, hayatı ve eserlerine dair bilgiye tesadüf edilememiştir. Varlığı bildirilen *Divan*'ı hakkında yakın dönem kaynaklarında hiçbir bilgi bulunmamakta, dolayısıyla edebiyat tarihlerinde ismine rastlanamamaktadır. Ancak Şeyhî Mehmed Efendi, Sabrî'nin 'müretteb ve mükemmel' bir *Divan* sahibi olduğunu bildirmekte ve şiirlerinden 136 beyit örneğe yer vermektedir (Ekinci, 2018, 1/594-608). Sabrî'nin bu kadar çok şiirine yer verilmesi ve şiirlerin genel mahiyeti, Sabrî'nin edebiyat tarihlerinde yer almasını gerektirecek nitelikte olduğunu göstermektedir. Eserleri günümüze ulaşmadığı için tanınmayan şair, ancak biyografik eserler sayesinde bilinebilmektedir.

Kefevî Mûsâ(Kelîmî)

Kelîmî, Kefevî Seyyid Mûsâ Efendi'dir. İstanbul'a gelmiş, burada icazet alarak müderrislik ve çeşitli devlet görevleri üstlenmiştir. *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'da mürettep bir divan sahibi olduğu bildirilen Kelîmî'nin şiirlerinden örnekler de yer almaktadır (Ekinci, 2018, 1/619-620). Bugün *Divan*'ı kayıp vaziyette olduğu ve hayatıyla ilgili bilgi bulunmadığı için edebiyat tarihlerinde yer alamamaktadır. Kelîmî'nin varlığından, *Divan*'ından ve manzumelerinden ancak *Vekâyi'u'l-fuzalâ* başta olmak üzere biyografik eserler sayesinde haberdar olabiliyoruz.

Sânî İbrâhîm Efendi

Vekâyi'u'l-fuzalâ'da Manisalı olduğu belirtilir ve hayatına dair çeşitli bilgiler verilir. Mürettep bir *Divan* sahibi olduğu belirtilerek şiirlerinden üç beyit örnek verilir (Ekinci, 2018, 1/670-671). Tezkire ve kimi biyografik kaynaklarda ismi geçmekle birlikte *Divan*'ı günümüze ulaşamamış yahut henüz tespit edilememiştir. Bu itibarla edebiyat tarihlerinde yer alamayan şairin bugün unutulmamış olması biyografik eserler sayesinde mümkün olmuştur.

Bedrî Mehmed Efendi

Antepli olduğu *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'da bildirilen Bedrî Mehmed Efendi'nin asıl adı Bedreddin'dir. Müderrislik yapmış olan Bedrî, Şeyhî Mehmed Efendi'nin verdiği bilgiye göre mürettep *Divan* sahibi bir zattır (Ekinci, 2018, 1/709-710). *Divan*'ı bugüne kadar ele geçmemiş olan şair hakkında biyografik kaynaklar dışında bilgi bulunmamaktadır. *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'da beş beyit şiir örneği yer almaktadır.

Şeyhü'l-İslâm Ebû Sa'îd Mehemmed Efendi (Sa'îd)

Vekâyi'u'l-fuzalâ'da hâl tercümesi bulunan ve şairliğinden bahsedilen Sa'îd, şeyhülislamlık yapmış mühim bir zattır. Şeyhî Mehmed Efendi'nin şiirlerinden yirmi üç beyit örnek verdiği (Ekinci, 2018, 1/847-852) Sa'îd'in edebî kişiliği ve manzumeleri hakkında edebiyat tarihlerinde bilgi bulunmamaktadır. Manzumeleri müstakil hâlde günümüze ulaşmadığı için edebiyat tarihi araştırmalarında gözden kaçan Sa'îd'in bu yönünü gün yüzüne çıkaran *Vekâyi'u'l-fuzalâ* olmuştur. Manzum fetvaları (Eliaçık, 2013) ile ilgili bir çalışma bulunmakla birlikte diğer manzumeleri henüz keşfedilmeyi beklemektedir.

Ünsî Abdüllatîf Efendi (Ünsî)

Vekâyi'u'l-fuzalâ'da hâl tercümesi bulunan Ünsî Kütahyalı olup müderrislik yapmıştır. Şiirlerinden on beyit örnek (Ekinci, 2018, 1/866-869) bulunan Ünsî'nin manzumeleri günümüze ulaşabilmiş değildir. Bu sebeple edebiyat tarihlerinde yer almamaktadır.

Sa'dîzâde Seyyid Abdullâh Efendi (Fâ'izî)

Türkçe *Divan* sahibi olduğu bildirilen ancak *Divan*'ı henüz ele geçmemiş yahut günümüze ulaşmamış bir başka şair de Fâ'izî'dir. Biyografik eserler dışında hayatına dair bilgi olmadığı gibi varlığı belirtilen ve içerisinden örneklere yer verilen (Ekinci, 2018, 2/963-964) *Divan*'ı henüz ele geçmemiş olduğu için edebiyat tarihlerinde adına rastlanmamaktadır.

Muhtârî Mustafâ Efendi (Muhtârî)

Müstakil bir *Divan* sahibi olmamakla birlikte şiirler kaleme almış ve biyografik eserler vasıtasıyla bu manzumeleri günümüze ulaşmış bir başka isim de Muhtârî'dir. Bursa'da doğmuş olan şair müderrislik ve kadılık görevlerinde bulunmuştur. Müstakil bir eseri olduğuna dair bilgi olmasa da *Vekâyi'u'l-fuzalâ* vasıtasıyla günümüze ulaşmış şiirleri mevcuttur (Ekinci, 2018, 2/1047-1048).

Seyrek-zâde Seyyid Mehemmed Âsım Efendi (Âsım)

Tezkiresiyle bilinen Âsım'ın aynı zamanda mürettep bir *Divan* sahibi olduğu *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'da kayıtlıdır. Şiirlerinden örneklere (Ekinci, 2018, 2/1095-1097) de yer verilen şairin *Divan*'ı henüz ele geçmiş değildir. Hakkındaki ve özellikle şiirlerine dair bilgiler biyografik eserlerden temin edilebilmektedir.

Bunların dışında *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'da Seyyid Hisâlî Efendi (Hisâlî), Sebzî Seyyid Mehemmed Efendi (Sebzî), Şeyh Arzî Mehemmed Efendi (Arzî), Subhî Ahmed Efendi, İstanbulî Sipâhî Ahmed (Gınâyî), Mîrî (Hüseyn)

(Alaybegizâde) gibi isimlerin hâl tercümelerine ve şiirlerinden örneklere yer verilir. Burada ismi geçenlerin *Divan* sahibi oldukları bildirilir. Ancak yapılan taramalar neticesinde bu zatlara ait *Divan*ların günümüze ulaşamadığı yahut henüz ele geçmediği anlaşılmaktadır. Mevlevî Şeyhi Yûsuf Dede Efendi, Şeyh Ahmed el-Kâdirî el-Ma'rûf bi-Gîsûdâr (Kâdirî), Kudsîzâde Emîri Hâşim Efendi (Hâşim) gibi kimi zatlarınsa müstakil eserlerinden bahsedilmemekle birlikte şiirlerinden örneklere yer verilmektedir. Gerek burada adı geçenlerin hâl tercümelerinde gerekse *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'da bulunan diğer biyografilerde şairlerin manzumeleri ve varsa eserleri hakkında önemli bilgiler yer almaktadır. Dolayısıyla bilhassa eserleri günümüze ulaşmamış olanlar için yegâne kaynak olarak biyografik eserler görünmektedir.

Edebiyat tarihi yazıcılığının önemli bir sorunu da aynı mahlası kullanan şairler meselesidir. Klâsik eserlerde, günümüzdeki künye sistemine benzer bilgilerin olmaması, şairin adı ve hayatı hakkında bilgi bulunmaması gibi bilinmezler, mahlasdaş şair konusuyla bir araya geldiğinde işler içinden çıkılmaz bir hâl alabilmektedir. Burada, şairlerin hayatına ve eserlerine dair biyografik eserlerde yer alan bilgiler mahlasdaş şairlerin ayırt edilmesi ve kimliklerini tespiti noktasında kilit rol üstlenebilmektedir. Hayatı, adı, dönemi, mahlası ve/veya şiir örnekleri biyografik kaynaklardan belirlenen şairin eserleri bu bilgiler ışında değerlendirildiğinde önemli müşküller çözülebilmektedir. Bunun bir örneği olarak Abdî mahlaslı şairler ele alınabilir.

Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü projesine bakıldığında Abdî mahlasını kullanan şair sayısının otuz civarında olduğu görülmektedir. Bunlardan hemen hepsinin hayatına dair bilgi eksiklikleri mevcuttur. Doğum ve/veya ölüm tarihi, doğum yeri, asıl adı, eserleri gibi konulardaki bilgi eksiklikleri, Abdî mahlaslı şiirlerin birbirinden ayırt edilememesi noktasında müşküller doğurmaktadır. Bu noktada biyografik kaynaklarda yer alan bilgi ve şiir örnekleri araştırmacılara rehberlik edebilir mahiyettedir. Bunlardan biri Uzun Abdullâh Efendi'dir.

Abdî mahlasını kullanan şairler arasında yer alan Abdullah bin Mehmed hakkında *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'da geniş sayılabilecek, tanımlayıcı ve ayırt edici bilgiler yer almaktadır. *Divan* sahibi de olduğu bildirilen (Ekinci, 2018, 1/938-941) Abdî'nin şiirlerinden örneklere burada de yer verilmiştir. Dolayısıyla buradaki verilerden yola çıkılarak Abdî mahlaslı şiirlerden hangilerinin Uzun Abdullah Efendi'ye ait olduğu/olabileceği konusunda değerlendirmelerde bulunulabilir. Özellikle *Divan*'da yer alan manzumelerle *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'da yer alan örneklerin mukayesesi, müşkülün çözülmesi konusunda önemli bilgiler verebilecektir. Burada yer alan Abdî'nin *Divan*'ı günümüze ulaşamamış gibi görünüyor. Zira edebiyat tarihlerinde adına rastlanmayan şair ve eseri/eserleri üzerine yaptığımız taramalarda *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'dakilerle örtüşür mahiyette bir *Divan*'a ulaşamadık. Dolayısıyla yine mürettep bir *Divan* sahibi olduğu belirtilen Abdî mahlaslı bu şairle ilgili yegâne bilgi kaynakları biyografik eserler ve özellikle verdiği geniş malumat ve bolca şiir örneğiyle *Vekâyi'u'l-fuzalâ* gibi duruyor.

Yukarıdaki örneklerden sonra konuyu şu şekilde özetlemek mümkün görünmektedir:

Şairlerin hayatı, ailesi, mesleği, eğitim ve çevresine dair verdiği bilgiler, doğum/ölüm yeri ve tarihi bilgileri, eserlerinin isimleri ve bunlardan örnekler ihtiva eden *Vekâyi'u'l-fuzalâ* ve bu türdeki diğer biyografik kitaplar edebiyat tarihi yazıcılığında önemli bir rol üstlenmektedirler. Zaman zaman tamamlayıcı, zaman zaman da yegâne bilgi kaynağı olmaları onların her safhadaki önemini gösteren bir husustur. İhtiva ettikleri şiir örnekleri ise eserleri kaybolmuş yahut başka şairlerinkiyle karışmış olan müelliflerin ve eserlerinin tespiti için önemli birer bilgi kaynağı mahiyetindedir. Müstakil bir eseri günümüze ulaşamamış olan şairlerin şiirleri mecmua ve biyografik eserlerden derlenmek suretiyle eserleri edebî yönleri ve eserleri edebiyat tarihinde yerini alabilmektedir.

Edebiyat tarihi yazımında yalnızca şaheserlerin değil ikinci, üçüncü hatta dördüncü derecedeki eser ve müelliflerin de ele alınması hususundaki görüş dikkate alındığında; biyografik eserlerin bir başka önemi daha ortaya çıkar. Eserleri bulunamasa da en azından şiirlerinden örnekler bulunan şairlerin edebî kişilikleri ve şairlik kudretlerine dair bir fikrimiz olabilir.

Bu itibarla *Vekâyi'u'l-fuzalâ,* temel ve fakat kapsamlı bilgilere yer vermesi; bolca şiir örneği ihtiva etmesi dolayısıyla, edebiyat tarihi yazıcılığı açısından önemli bir noktada durmaktadır. Başka bir deyişle içerdiği önemli bilgiler sayesinde edebiyat tarihi yazıcılığında biyografik eserlerin kesinlikle göz ardı edilmemesi gerektiğini gösteren önemli bir biyografik kaynaktır.

3. *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'nın Metin Neşri Çalışmalarına Katkıları

Tarihî metinlerin neşri, kadim kültürün devamlılığının temini konusunda en mühim çalışmaların başında gelmektedir. Arap harfli Türkçe metinlerin Latin harfli Türkçe metinlere çevrilmesi çalışmaları metin neşri olarak adlandırılır ve belli kriterlere göre yapılır. Metin neşri çalışmalarının temel maksadı, Osmanlı döneminde Arap harfleriyle yazılmış tarihî metinlerin Latin harflerine aktarılmasıdır. Bu sayede tarihî metinler günümüz okurları için de erişilebilir, okunabilir ve istifade edilebilir hâle gelmektedir. Yine bu sayede sanat, edebiyat, bilim ve kültürün sürekliliği temin edilmiş olmaktadır.

Metin neşri çalışmalarında Latin harflerine aktarılacak olan eserin nüsha veya nüshaları dikkatle incelenir; müellifin kaleminden çıkmış veya ona en yakın, en sıhhatli metin/metinler tespit edilerek ilmî usullerle neşredilir. Elde tek nüsha varsa bu metin esas alınarak; elde birden fazla nüsha olması durumundaysa bunlar arasından en güvenilir ve eksiksiz olanlar seçilip bunların karşılaştırılmasıyla (edisyon kritik) çeviri/neşir yapılır. Bu noktada araştırmacılar bazı müşküllerle karşılaşabilir. Bunların bazıları şu şekilde sıralanabilir: Elde tek nüsha olması durumunda metinde eksik, yırtık, silik, okunamayan vb. kısımların bulunması; istinsah ürünü metinde satır, kelime eksiklikleri/atlamaları; aynı mahlası kullanan şairler arasında şiirlerin karıştırılması ve gerçek sahibinin tespit edilememesi; birden fazla nüshası olan eserler arasında geniş/kapsamlı uyuşmazlıklar bulunması; müellif hattı nüshanın günümüze ulaşamamış olması; eser üzerinde tarih bulunmaması sebebiyle tarihinin tespit edilememesi, yazarın hayatı ve telifatı hakkında eserinde bilgi bulunmaması. Bunlar metnin neşri sırasında araştırmacıların karşılaştığı zorluklardan bazılarıdır ve çözüme ulaştırılması konusunda işe yarayacak usullerden biri de biyografik eserlere yahut mecmua ve antoloji benzeri eserlere müracaat etmektir.

Biyografik eserler bu konularda kesin bilgi ve çözüm üretmek iddiasında olan metinler olmadığı gibi yazılma gayeleri de bu değildir. Ancak ihtiva ettiği bilgi ve örnekler neşir çalışmalarında karşılaşılan yukarıdaki müşküllere çözüm getirebilmektedir. Söz gelimi, sadece mahlası bilinen ve hayatı hakkında bilgi bulunmayan bir şairin eserleri varsa biyografik kaynaklarla mukayese edilerek devri tespit edilip hakkında bilgi bulunabilir. Aynı mahlası kullandığı için şiirleri karıştırılmış şairlerin biyografi ve şiir örnekleri incelenerek şiirin gerçek sahibi hakkında fikir sahibi olunabilir. Müellif hattı nüshası günümüze ulaşmamış eserlerin edisyon kritikli neşirleri, biyografik eserlerdeki örneklerle mukayese edilerek nüshaların durumu ve başka nüsha/şiir olup olmadığı hususu üzerine değerlendirmeler yapılabilir. Hatta müstakil eserleri günümüze ulaşmamış şairlerin eserlerinden biyografik kaynaklar sayesinde haberdar olunabilir. Bu gibi hususlarda *Vekâyi'u'l-fuzalâ* üzerinden yapılan örneklemelerle, biyografik eserlerin metin neşri çalışmalarına sunabileceği katkıları açıklamaya çalışacağız.

Nevâlîzâde Atâyî *Dîvânı*

Klâsik Türk şiirinin geniş müktesebatı içerisinde aynı mahlası kullanan pek çok şair olmuştur. Zaman zaman bunların şiirlerinin birbirine karıştırıldığı veya şiirlerin aynı mahlası kullananlardan hangisine ait olduğunun tespit edilemediği durumlar olmuştur. Bunun bir örneğini Nevâlîzâde Atâyî ve Nev'îzâde Atâyî divanlarında görüyoruz. Her iki divan metninin neşri incelendiğinde;

"Rind-i mey-hârelerün 'aklın ugurlardı müdâm

Bezm-i meyde ele geldi tutılup dün gice câm"

…

"Ey 'Atâyî göricek yolda seni ol ser-keş

Bir selâmını dirîg itse gerekdür ne kelâm" (Karaköse, 1994, 567; Yüce, 2010, 67)

matla ve maktalı aynı gazelin iki neşirde de yer aldığı görülmektedir.[2] Aynı şiirin iki farklı şaire ait olması mümkün olmadığı için bu manzume, mahlas benzerliği sebebiyle diğer şairin divanına, yazarı dışında biri tarafından sehven kaydedilmiş olmalıdır. Bu durumda şiirin hangi Atâyî'ye ait olduğunun tespit edilmesi gerekmektedir. Her iki divanın bir veya birkaç nüshasında bu şiir bulunduğu için eserin sahibini ancak başka kaynaklarla tespit etmek gerekmektedir. Bu durumda müracaat edilecek başlıca kaynaklar tezkireler ve biyografik kaynaklardır. Bu itibarla, Nevâlîzâde Atâyî ve Nev'îzâde Atâyî hakkında bilgi veren biyografik kaynaklardan *Vekâyi'u'l-fuzalâ* incelendiğinde söz konusu manzumenin burada Nevâlîzâde adına kayıtlı olduğu görülmektedir (Ekinci, 2018, 1/291). Tarafımızca yapılan müstakil bir çalışmada da bu yönde bir netice ortaya çıkmıştır (Öztürk, 2019). Divan istinsahı esnasında bir müstensih tarafından mahlas benzerliği sebebiyle bu manzume yanlışlıkla Nev'îzâde Atâyî'nin divanının bir veya birkaç nüshasına yazılmış olmalı. Bu noktada önemli olan, *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'nın şiire ve şiirin müellifine yer veriyor olmasıdır. Buradaki bilgilinin, söz konusu manzume üzerine tarafımızca yapılan çalışmada varılan sonuçla uyumlu olması da biyografik eserlerin önemini göstermesi açısından başka bir husustur.

---

[2] Bu şiirin kime ait olabileceğine dair ayrıntılı inceleme için bkz. (Öztürk, 2019)

Vekâyi'u'l-fuzalâ'da yer alan Nev'îzâde Atâyî'nin şiir örnekleri incelendiğinde başka sonuçlarla da karşılaşılıyor. Mesela, aşağıdaki *Sıfât-ı Bahâr* başlıklı manzumenin tamamının; *Sıfât-ı Şeb* başlıklı manzumedeki beyitlerden de sonuncunun Atâyî'nin *Divan* neşrinde yer almadığı görülmektedir.

"Sıfat-ı Bahâr

Nev-rûza karşu esdi yine bâd-ı nev-bahâr

Şâh-ı gül üzre bülbül-i zâr oldı bî-karâr

Ezhâr-ı bâg giydi yeni çıkdı câmeler

Rengîn libâs ile salınur nahl-i sebzezâr

Gûyâ ki bendegân-ı harîm-i sa'âdete

Yıllık çıkardı hazret-i paşa-yı kâmkâr" (Ekinci, 2018, 1/195)

"Sıfat-ı Şeb

Giderdi cevşen-i sîmîn ile şemşîr-i zerrînin

Zamâne giydi altun tügmeli telli siyeh Hâra

Musahhar eyledi şâh-ı kevâkib milket-i şâmı

Sipâhından pür oldı yine gök meydânı ser-tâ-pâ

Güneş kasr-ı felekden mâh-ı bedre şu'le saldukca

Görinür câmdan gûyâ şu'â'-ı şem'-i bezm-ârâ" (Ekinci, 2018, 1/195)

Aşağıdaki ilk beyit divan neşrinde 243. gazelde matla beyti olarak yer alıyor ancak ikinci beytin neşirde olmadığı görülüyor (Karaköse, 1994, 668).

"Agyâra açılmaz bilürüz gerçi dehânı

Tanbûranun orta kılıdur mûy-ı miyânı

'Âşıkları bagrını kebâb eylemiş ol yâr

Ey dil yüregüm çekildi gûş idicek anı" (Ekinci, 2018, 1/205)

Yine *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'de yer alan örneklerden aşağıdaki ikinci beytin neşirde aynıyla bulunduğu matla beytinin ise ilk mısralarının tamamen farklı olduğu görülüyor.

"*Anunla çok kerem ol yâr-ı sîm-endâmdan gördi*

Bakup 'aks-i ruh-ı yâra mey-i gül-fâmdan gördi

Bize mihr ü mahabbet gösterüp yüz döndürür âhir

Cefâ resmini dil-ber gerdiş-i eyyâmdan gördi" (Ekinci, 2018, 1/205) (Karaköse, 1994, 654)

Aşağıdaki bir diğer matla beytinde de birinci mısraların neredeyse tamamen ikinci mısralarınsa bir kelime itibariyle farklı oldukları görülüyor.

"*Mülk-i maşrıkdan gelince Husrev-i hâversitân*

Bir tabak *cevher* nisâr itdi yolında ahterân" (Ekinci, 2018, 1/196)

"*Subh-dem kim geldi maşrıkdan şeh-i hâversitân*

Bir tabak *altun* nisâr itdi yolına ahterân" (Karaköse, 1994, 277)

Bir kasidede yer alan aşağıdaki beytin de *Vekâyi'u'l-fuzalâ* ve *Divan* neşirlerinde farklı şekillerde geçtiği görülüyor.

"Künc-i târîk-i belâda görinürdüm düşmene

Salsa pertev mihr-i lutfun üstüme hergiz hemân" (Ekinci, 2018, 1/196)

"Künc-i tarîk-i belâda görinürdüm düşmene

Mihr-i lutfun salsa bir kez üstüme pertev hemân" (Karaköse, 1994, 280)

*Vekâyi'u'l-fuzalâ'*da Mantıkî Ahmed Efendi (Mantıkî) maddesinde yer alan aşağıdaki beyit bir gazelin matla beyti olmalıdır. Ancak *Divançe'*nin neşri incelendiğinde (Kaya, 1991, 110-111) bu beytin yer almadığı görülüyor.

"Açılma lâleveş ağyâra râzun olmasun ifşâ

Olur zîrâ bana dâğ-ı derûn ey gonce-i ra'nâ" (Ekinci, 2018, 1/243)

Yine aynı eserin neşrinde, aşağıdaki beytin, Şeyhî'nin *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'sından farklı şekilde yer aldığı görülüyor:

"*Himmet umaruz pîr-i mugânun nefesinden*

Şevk âteşinun Mantıkiyâ söndi cerâgı" (Ekinci, 2018, 1/247)

"*Erbâb-ı riyâ-kâr dil-i 'âlemi tutdı*

Şevk âteşinün Mantıkîyâ söndi ocağı" (Kaya, 1991, 141)

*Vekâyi'u'l-fuzalâ'*da yer alan ve Şeyhü'l-İslâm ibn Şeyhü'l-İslâm Yahyâ Efendi (Yahyâ) maddesinde geçen aşağıdaki beyitlerin, *Şeyhülislam Yahyâ Dîvânı*'nın neşrinde yer almadığı tespit edilmiştir.

"'Anberîn hattunı vasf eyledi benzer hâme
Cân meşâmmını yine itdi mu'attar hâme

İtmede kâ'ide-i âb-ı hayâtı icrâ
Lü'le-i çeşme-i hayvâna ne benzer hâme

Bir elif kadd elemin mi çeker ey dil bilsem
Ne içün böyle za'îf ola vü lâgar hâme

Yârun engüşt-i hınâsına öyükünmek içün
Sürh ider barmağı uclarını ekser hâme

Midhatün âb-ı hayâtın arayup girmişdür
Zulümâta nitekim Hızr u Sikender hâme" (Ekinci, 2018, 1/443)

Aynı maddede yer alan örneklerden aşağıdaki beyitlerin *Vekâyi'u'l-fuzalâ* ve *Şeyhülislam Yahyâ Dîvânı*'nın neşrinde farklı şekillerde yer aldığı görülüyor:

"Hâtırum bir nesneden gâyetde mugberdür dimiş
Şöyle benzer hâtır-ı cânâne geldün ey gönül" (Ekinci, 2018, 1/447)

"Hâtırum bir nesneden gâyetde mugberdür dimiş
Şübhe yokdur hâtır-ı cânâna geldün ey gönül (Kavruk, 242)

"Hayâlün çün biri birine girdi çünki müjgânum
O dem aralarından çıkdı eşk-i çeşm-i giryânum

Figân kim girye vü zâr ile çıkdum dîde vü dilden
Çıkardı bendesin gözden gönülden *yine cânânum*

Hele agyâr-ı bed-hâhun ayagın kesdi ey Yahyâ
Sıdı dil şîşesin vardukça gerçi şâh-ı hûbânum" (Ekinci, 2018, 1/447)

"Hayâlünçün biri birine girdi çünki müjgânum
O dem aralarından çıkdı eşk-i çeşm-i giryânum

Figân kim girye vü zâr ile çıkdum dîde vü dilden
Çıkardı bendesin gözden gönülden *şâh-ı hûbânum*

Nazar kıl lutf idüp âyîne-i kalbine Yahyâ'nun
Göre hîç senden özge kimse var mı anda sultânum" (Kaya, 1991, 272)

Bu ve benzeri örnekleri artırmak mümkün. Şeyhî'de kayıtlı yukarıdaki beyitlerin divan ve diğer eserlerin neşrinde yer almamasının yahut farklı şekillerde yer almamasının bazı sebepleri olabilir: Neşir sırasında bu manzumelerin gözden kaçırılması, neşre esas alınan nüshalarda bulunmaması veya farklı şekillerde bulunması, Şeyhî'nin gördüğü fakat neşir sırasında henüz tespit edilememiş veya günümüze ulaşamamış bir nüshanın bulunması, şair tarafından manzumelerin sonradan müellif nüshasından çıkarılması veya değiştirilmesi gibi. Bu örnekler, metin neşri sırasında biyografik eserlerin neşre katkı sunabileceğini açık şekilde göstermektedir. Eldeki nüsha ya da nüshalardaki fark ve eksikler biyografik kaynaklarla mukayese edilerek eksikler giderilebilir, görülemeyen başka nüsha veya nüshalar olup olmadığının sağlaması yapılabilir, eksik ve farklı şekillerdeki manzumeler biyografik kaynaklarla kritik edilerek daha sağlıklı neşirler tesis edilebilir.

Yine yukarıda da bahsedildiği üzere eserleri günümüze ulaşamamış şairlerin manzumelerinin tespit ve neşredilmesi konusunda biyografik kaynaklar bize malzeme temin edebilir. Mesela Haylî Ahmed Çelebi'nin (Ekinci, 2018, 1/390-397) şiirleri biyografik eserler ve mecmualardan hareketle ortaya konmuştur (Ekinci, 2020). Biyografik eserler olmasa yahut bu maksatla kullanılmasa, bu şair ve şiirlerden haberdar olmak mümkün olamazdı.

Biyografik kaynaklar vasıtasıyla şiirlerinden haberdar olduğumuz ancak bugün elimize ulaşmış müstakil bir eseri bulunmayan diğer bir şair de Okcı-zâde Vak'î Ahmed Efendi (Vak'î)'dir. Aşağıdaki beyitler *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'da şair adına kayıtlıdır.

"Ser-fürû' eyleyemez saltanat-ı Dârâ'ya
Pây-ı ümmîdi çeken dâmen-i istignâya

Kâkül-i yâr ider hayli yukardan pervâz
Sâye-i zülfi düşer mihr-i cihân-ârâya

Leb-i dildârı gören sâgar-ı gül-gûn üzre
İki berg-i gül-i ter kondı sanur sahbâya

Reh-i 'ışkunda senün nakd-i sirişk-i çeşmün
Harcanur su yirine kâdir olan peydâya

Bilmezüz mesned-i devlet nicedür ey Vak'î

Bezm-i 'âlem hele degmez bu kadar gavgâya" (Ekinci, 2018, 1/645-646)

Hayatı hakkında bilgilerin sınırlı olduğu, müstakil bir eserinin ise günümüze ulaşmadığı şairin şiirlerinin varlığından ancak biyografik eserler sayesinde haberdar olabiliyoruz. Bu ve benzeri örnekleri artırmak mümkün ancak maksadın hasıl olduğu düşüncesiyle bu kadarla iktifa ediyoruz.

Bunlara ek olarak divan veya çeşitli hüviyetlerde eser sahibi oldukları belirtilen ancak bugün divanları veya eserleri ele geçmemiş yahut günümüze ulaşmamış birçok şair hakkında da *Vekâyi'u'l-fuzalâ*'da bilgi bulunmaktadır. Bunlardan bazıları, İshâk-zâde Zuhûrî Efendi (Mehemmed Sâlih) (Zuhûrî), Sa'dîzâde Seyyid Abdullâh Efendi (Fâ'izî), Seyrek-zâde Seyyid Mehemmed 'Âsım Efendi ('Âsım), Seyyid Hisâlî Efendi (Hisâlî), Sebzî Seyyid Mehemmed Efendi (Sebzî), Şeyh 'Arzî Mehemmed Efendi ('Arzî), Gınâyî (İstanbulî Sipâhî Ahmed), Subhî Ahmed Efendi, Mîrî (Hüseyn) (Alaybegizâde)'dir. Kültür ve edebiyat dünyamızın genel zenginliği ve söz konusu devirlerdeki eser ve şair sayıları hakkında daha doğru bilgi sahibi olmak adına buradaki bilgilerden de mutlak suretle istifade edilmesi lazımdır.

Sonuç

Yukarıdaki bazı örneklerden sonra, *Vekâyi'u'l-fuzalâ* örneğinden yola çıkarak biyografik eserlerin edebiyat tarihi ve metin neşri çalışmalarına katkıları hakkında şunları söylemek mümkün görünüyor:

Divan, mesnevi gibi klâsik eserlerde kitabın müellifine dair -mahlas dışında- bilgi bulmak neredeyse imkânsızdır. Bu itibarla kitaplarında hayatına, mesleğine, eğitimine ve varsa eserleriyle ilgili bilgi olmadığı için bir müellifin hayatı ve eserlerine dair bilgileri biyografik eserlerden temin etmek durumundayız. Şairin hayatı, eğitimi ve mesleği gibi bilgiler, manzumelerinin doğru anlaşılabilmesi için elzemdir. Biyografik eser olmadan bu gibi bilgilere ulaşmak oldukça güç olduğu için eserlerin doğru anlaşılması ve doğru anlamlandırılması adına bu eserlere müracaat etmek zaruridir.

Elimize ulaşmış bazı manzumeleri bulunan şairlerin müstakil eserlerinin olup olmadığını öğrenmek; varsa bunların muhtevaları hakkında bilgi sahibi olmak için biyografik kaynaklara müracaat edilmelidir. Şairin hayatı ve eserleri hakkında bilgiler ihtiva etmenin yanı sıra şiirlerinden örneklere de yer vermesi, biyografik kaynakları edebiyat tarihi çalışmalarında mühim bir noktada konumlandırmaktadır.

Müstakil eserleri olduğu bilinen, fakat bu eserleri günümüze ulaşamamış olan şairlerin kimi manzumeleri ve edebî kişilikleri hakkında değerlendirmeler biyografik kaynaklarda bulunabilir. Araştırmacılar, bu kaynaklarda yer alan bilgi ve şiir örneklerinden hareketle, söz konusu şairlerin edebî yönleri hakkında değerlendirmelerde bulunabilir ve bunlar edebiyat tarihi yazıcılığı açısından önem arz eder.

Bireysel bilgi ve değerlendirmelerin ötesinde, biyografik kaynaklara bütüncül bir yaklaşımla bakılarak yüzyıllardaki şair ve eser sayısı ile bu eserlerin muhteva ve edebî kıymetleri hakkında bilgilere ulaşılabilir. Temin edilecek bu bilgiler edebiyat tarihi yazıcılığı açısından son derece önemlidir. Yine bu tür eserlerdeki şiir örnekleri ve bunlarla ilgili değerlendirmeler, hangi devirlerde hangi tür şiirlerin revaçta olduğu konusunda da bize bilgi verebilir. Şairlerin devirlerindeki itibarları hakkında fikir sahibi olmamızı sağlayabilir.

Metin neşri çalışmalarında da biyografik eserlerden önemli hususlarda istifade edilebilir. Eldeki eksik ve/veya şüpheli nüsha ve/veya metinler biyografik kaynaklarla mukayese edilerek müellifin kaleminden çıktığı düşünülen metne yaklaşılmaya gayret edilebilir.

Aynı mahlası kullandığı için sahibi hakkında kanaat getirilemeyen manzumeler, biyografik eserlerden taranarak bunların gerçek müellifleri tespit edilebilir. Müstakil eserleri günümüze ulaşamamış olan kimi şairlerin biyografik ve antolojik mahiyetteki eserlerde yer alan şiirleri bir araya getirilip yayımlanabilir. Böylece hem söz konusu şairin hayatıyla ilgili bilinenler hem de eserleri derli toplu vaziyette neşredilmiş; hayatı ve eserleriyle ilgili bilgiler edebiyat tarihine kazandırılmış olur.

Bütün bu noktalardan bakıldığında edebiyat tarihi yazıcılığında ve metin neşri çalışmalarında biyografik kaynakların önemi göz ardı edilemeyecek seviyededir. Edebiyat tarihi çalışmalarında genellikle biyografik eserlere müracaat edildiği görülse de metin neşri çalışmalarında, biyografik kaynaklarda yer alan örneklerin göz ardı edilebildiği görülmektedir. Yukarıdaki örneklerden görüldüğü üzere, edebiyat tarihi ve şairin hayatıyla ilgili bilgiler noktasında önemsenen biyografik kaynaklar, metin neşri esnasında da göz ardı edilmemeli ve mutlaka bu noktada da bu kaynaklara müracaat edilmelidir.

Kaynakça

Alpaydın, Bilal - Odunkıran, Fatih. *Hada'iku'ş-Şaka'ik*. 2 Cilt. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu, 2022.

Donuk, Suat. *Hada'iku'l-Haka'ik fi Tekmileti'ş-Şaka'ik: Nev'izade Atayi'nin Şaka'ik Zeyli*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu, 2017. http://ktp.isam.org.tr/detayzt.php?navdil=tr&idno=364596&wYazarlar=suat+donuk

Ekinci, Ramazan. "Bursalı Haylî Ahmed Çelebi Ve Şiirleri". *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature* 6/3 (31 Ağustos 2020), 356-390. https://doi.org/10.20322/littera.734777

Ekinci, Ramazan. "Edebiyat Tarihi Kaynağı Olarak Vekâyiu'l-Fuzalâ". *Prof. Dr. Mehmet Arslan'a Armağan*. 331-342. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 2019.

Ekinci, Ramazan. "Şeyhî, Sîmkeş-Zâde Mehmed Efendi". Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2013. https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/seyhi-simkeszade-mehmed-efendi

Ekinci, Ramazan. *Uşşâkîzâde İbrahim Hasîb Efendi Zeyl-i Şakâ'ik*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2017.

Ekinci, Ramazan. *Vekayi'u'l-Fuzalâ: Şeyhi'nin Şaka'ik Zeyli*. 4 Cilt. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2018.

Eliaçık, Muhittin. “Hocazâde Şeyhülİslam Ebu Saîd Mehmed Efendİ Ve Manzum Fetvâlari”. *Tarih Okulu Dergisi* 2013/XVI (2013), 339-350. https://doi.org/10.14225/Joh366

Hekimoğlu, Muhammet. *Tetİmmetü'ş-Şakâ'İkİ'n-Nu'mânİyye*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2022.

Karaköse, Saadet. *Nev'i-zade Atayi Divanı (Kısmi Tahlil Metin)*. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994.

Kavruk, Hasan. *Şeyhülislam Yahyâ Dîvânı*. e-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ts.

Kaya, Bilge. *XVII. yüzyıl divan şairi Mantıki Ahmet Efendi ve Divançesi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1991.

Özcan, Abdülkadir. “Eş-Şekâİku'n-Nu'mânİyye”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 38/485-486. Türkiye Diyanet Vakfı, 2021. https://islamansiklopedisi.org.tr/es-sekaikun-numaniyye

Öztürk, Erdem Can. “Bir Gazel İki Şair: Nev'î-zâde Atâyî ve Nevâlîzâde Atâyî Divanlarındaki Aynı Gazel Üzerine Notlar”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 22/22 (2019), 643-668.

Yıldırım, İsmail. *Tekmiletü'ş-Şakâ'ik Fî Hakki Ehli'l-Hakâik Fındıklılı İsmet Efendi'nin Şakaî'ik Zeyli*. haz. İsmail Yıldırım. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2021.

Yüce, Süleyman. *Atâyî (Nevâlîzâde) Dîvânı*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

MEHMED ELİF EFENDİ'NİN ŞİİRLERİNDEKİ TARİH MANZUMELERİ ÜZERİNE BAZI TETKİK VE TESPİTLER

Some Investigations and Observations on Historical Poems in Mehmed Elif Efendi's Poems

Dr. Öğr. Üyesi Murat AYAR
Kahramanmaraş İstiklal Üniversitesi
İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
murat.ayar@istiklal.edu.tr
Kahramanmaraş/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 11.11.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 27.02.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Ayar, Murat. "Mehmed Elif Efendi'nin Şiirlerindeki Tarih Manzumeleri Üzerine Bazı Tetkik ve Tespitler". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 99-116.

10.28981/hikmet.1583275

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Lisans:
CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ÖZ

Toplum içinde yaşayan bir edebiyat, varlığı gereği bu sosyal yapının içinde var olan hareketliliği kendine özne yapar. Bu yönergenin bir gereği olarak edebiyatın şüphesiz en kuvvetli dil alanlarından biri olan şiir; tecrübe edilen doğum, ölüm, sünnet, evlilik, savaş, barış, fetih, deprem, tayin, terfi, mimarî inşa ve ihya gibi hayata dair konulardan muhteva transferi yapmıştır. Bunu yaparken de matematiksel bir alt yapısı olan ebced hesabının veri analizini kullanmıştır. Tarih düşürme olarak da adlandırılan bu edebî gayret pek çok şair tarafından kullanılmıştır. XX. yüzyılın ilk çeyreğine kadar medeniyet dairesinin bir tanığı olarak yaşayan mutasavvıf-şair Mehmed Elif Efendi de Dîvân'ında yer alan 151 manzumenin 11'inde sözü edilen bu tarih düşürme geleneğine katkı sunmuştur. Bu çalışma şairin, birbirinden bağımsız, sosyal ve estetik anlam değeri olan pek çok tarih manzumesini farklı içerik ve yöntemlerle dikkatlere sunmayı amaçlamaktadır. Bunun için şiirlerin muhteva analizi ve şairin bu şiirleri oluşturma yöntemi içerik ve yöntem analizi olarak dikkatlere sunulacaktır. Ayrıca hedef manzumeler transkripsiyonlu tam metin olarak kullanılacaktır. Sosyal dokuyu kronolojik bir seyirde gözler önüne seren tarih manzumesi yazma geleneği ve bu geleneğin küçük bir dairesi olan Elif Efendi şiirleri, estetik ve toplumsal yapıyla hâllenen bireyin ahenkli birlikteliğini yansıtması açısından son derece önemlidir.

Anahtar Kelimeler: *Mehmed Elif Efendi, Tarih Manzumesi, Sosyal Hayat, Ebced, Estetik.*

ABSTRACT

A literature that lives in society, by its very existence, makes the mobility that exists within this social structure its subject. As a requirement of this directive, poetry, which is undoubtedly one of the strongest language fields of literature; He transferred content from experienced life-related issues such as birth, death, circumcision, marriage, war, peace, conquest, earthquake, appointment, promotion, architectural construction and revival. While doing this, it used the data analysis of abjad calculus, which has a mathematical infrastructure. This literary effort, also called history reduction, has been used by many poets. Sufi-poet Mehmed Elif Efendi, who lived as a witness of the circle of civilization until the first quarter of the XXth century, also contributed to this tradition of dehistoricization, mentioned in 11 of the 151 poems in his Dîvân. This study aims to present the poet's many historical poems, which are independent of each other, have social meaning, with different content and methods. For this purpose, the content analysis of the poems and the poet's method of composing these poems will be presented to the attention as content and method analysis. In addition, the target poems will be used as full text with transcription. The tradition of writing historical poems that reveal the social texture in a chronological order and Elif Efendi's poems, which are a small circle of this tradition, are extremely important in terms of reflecting the harmonious unity of the individual combined with aesthetics and social structure.

Keywords*: Mehmed Elif Efendi, Historical Poem, Social Life, Ebced, Aesthetics.*

Giriş

Şair, bireysel duyuş ve sezişin verdiği ilhamla söze anlam ve derinlik katar. Bu salt bireysel zannedilen çabanın art alanında aslında bireyin yaşadığı ve farklı meratiplerini tecrübe ettiği toplumsal çevresi de ciddi bir etkendir. Şiirin estetik yapısına çoğunlukla malzeme desteği sağlayan bu sosyal yapı bizzat muhtevanın kastettiği ve şairin üzerinde durduğu bir özne formasyonuyla da karşımıza çıkar. Yani şiirin içinde farklı bir anlam manzumesine karşılık gelen doğum, ölüm, sünnet, evlilik, sefer, savaş, barış, fetih, yangın, deprem, tayin, terfi, mimarî inşa ve ihya gibi pek çok vak'a kimi zaman şairin sezgisel duyuşuna değil aklına denk düşer. Bu yolla yazılan şiirlere tarih manzumesi denir ki matematiksel bir hesaplama düzleminde kendisine değer bulan ebced sistemiyle anlam kazanır. Diğer bir söyleyişle matematik ve estetik, tarih manzumesinin iki temel işlem basamağıdır. Şair; şiirin estetik gücüyle, harflerin sayılarla kurduğu sistematik ilişkiyi kurgulayarak ele alacağı konunun tarihini düşer. Aslında bu gayreti, şiirlerini tetkik edeceğimiz Elif Efendi tarih manzumelerinin birinde özetler. Söz konusu beyitteki kalp (hissiyat), lisân (edebiyat) ve hâme (ebced) bu manzumenin kurgu bütünlüğünün parçalarını teşkil eder:

Ḳalb ü lisān u ḫāmemiz tārīḫin ikmāl eyledi
Kāşāne-i firdevse uçdı ṭā'ir-i rūḥ-ı Suʿād
(Dîvân, III. Böl. G. 28/6

Nazımdan önce nesirle başlayan tarih düşürme geleneği (Coşan, 2009) sonraları daha zor ve ileri bir sanat merhalesi olan şiirle birlikte; söz, vezin, kafiye ve nükteli anlamın ahenkli uyumuna sahne olmuştur. Klasik Türk şiirinin çokça rağbet gören bu türü, ebced hesabıyla oluşturulan manzumelerdendir ve bir dönem, şairliğin bir gereği olarak telakki edilmiştir (Canım, 2012). Oluşumunda, ebcedin temel teşkil ettiği muamma ve lugaz gibi türlere göre daha fazla tercih edilmiştir. En yaygın kullanım alanını şiirde bulmasının yanında tılsım, astroloji, fal, cifir, hurufilik gibi bâtın ilimleri de tecrübe etmiş (Karabey, 1992) ve metafizik yaklaşımın gücünden de yararlanmıştır.

Estetik yön ve mana derinliği şeklinde seyreden klasik dönem şiirimiz, şairin etrafında gelişen her tür olayı şiirin bizzat öznesi yaparak tarih manzumesi alanında altın çağını yaşamıştır. Klasik şairlerimiz ebced sistemini ilk kullanan Araplardan ve bu sistemi tarih düşürmeye tebdil eden İranlılardan daha estetik bir yapıda kullanıp daha yoğun ve geniş bir yaşam alanına yaymışlardır. Zira Arap ve İran şiiri tarih düşürmeye dayalı bu tekniği daha ziyade önemli bir tarihî vak'ayı sürekli nazarıdikkatte tutmak gibi daha sınırlı bir alana hasretmişlerdir (Kaya, 2006). Anadolu coğrafyası için tarih düşürme geleneği Fatih Sultan Mehmed (ö. 886/1481) dönemi âlimlerinden Hızır Bey'le (ö. 863/1459) başlar. Onun, Rumeli Hisarı'nda inşa edilen bir camiiye ve İstanbul'un fethine düştüğü tarihleri bu türe ait elimizdeki ilk örneklerdir (Elaldı, 2019). Sonraları mimariden mezar taşına, farklı malzemelerle oluşturulmuş sanat yapıtlarından telif edilmiş tarih yazmaları ve divanlara kadar geniş bir skalada, yaşayan zamana tanıklık etmiştir (Demirel, 2008). Özellikle manzum alanda Haşîmî, Cinânî, Aynî ve bu alanda üstad olarak kabul edilen Surûrî (Canım, 2009) gibi nice şairin manzumelerinde yaygınlık kazanmıştır.

Klasik şiirimizin bedii sanatlarından da sayılan tarih düşürme ve onun pratik sahası olan tarih manzumeleri, her harfi bir rakama karşılık gelen ebced sistemiyle oluşturulur. Bu sistem (ebced), güncel halk kullanımında alfabe manasına karşılık gelmiş hatta alfabeyi henüz öğrenme durumunda olan çocuklar için ebced-hân tabiri kullanılmıştır (Pakalın, 1993). Ebced sisteminde hangi manaya karşılık geldikleri, kökenlerinin ne olduğu tam olarak bilinmeyen (Karabey, 1992) ve 28 harften oluşan 8 kelimelik (**ابجد** [ebced], **هوز** [hevvez], **حطى** [ḥuṭṭî], **كلمن** [kelemen], **سعفص** [sa'feṣ], **قرشت** [ḳaraşet], **ثخذ** [seḫḫaẕ], **ضظغ** [ḍaẓıġ]) bir yapı söz konusudur. Yapıyı oluşturan harfler (Bu kelimelerin içinde olmayıp Farsça ve Türkçeden geçen benzer harf grubu da ebced hesabına dâhildir ve aşağıda gösterilmiştir.) 1-1000 arası sayılarla eşleştirilmiş (Yakıt, 2017) ve bu sayıların sembolik karşılığı olarak benimsenmiştir.

Harf	Sayı Değeri	Harf	Sayı Değeri	Harf	Sayı Değeri
ا آ ء	1	ى	10	ق	100
ب پ	2	ك گ ڭ	20	ر	200
ج چ	3	ل	30	ش	300
د	4	م	40	ت	400
ه	5	ن	50	ث	500
و	6	س	60	خ	600
ز ژ	7	ع	70	ذ	700
ح	8	ف	80	ض	800
ط	9	ص	90	ظ	900
				غ	1000

Tablo-1 Harflerin Sayı Değerleri

Ebcedle oluşturulan hesaplı şiirlerin tarihini şiir üzerinden doğru okuyabilmek birtakım dikkatleri beraberinde getirir. Bunlardan en önemlisi, ebcedli ifadenin okunuşunun değil yazılışının önemli olduğudur. Bu sebeple kelimenin hangi harflerden oluşturulduğu önem arz eder. Kelime üzerinde konumlanmış harekeler dikkate alınmaz. Örneğin bir kelimede harekeden kaynaklı bir şedde durumu varsa bu hareke ebced hesabına katılmaz. Harf-i tarifteki okunmayan ا (elif) harfleri, hurûf-ı şemsiye önündeki ل (lâm) harfleri hesaba dâhil edilir ve elif-i maksûre ى (ye) harfi ile yazıldığı için ى (ye) olarak hesaplanır.

Karanlık ve aydınlığın boğuştuğu düalist bir yüzyıl olan XIX. asırda (Şentürk, 2022) dünyaya gelip XX. asrın ilk çeyreğine kadar hayat sürmüş mutasavvıf ve müverrih şair Mehmed Elif Efendi (ö. 1346/1927) Hasîrîzâdeler olarak bilinen ve Mısır'dan İstanbul'a göçmüş bir aileye mensuptur. Sütlüce Saʿdiyye Dergâhı şeyhi Ahmed Muhtar Efendi (ö. 1319/1901)'nin oğlu olup Sütlüce'deki aynı adlı bu tekkede posta oturmuştur (Azamat, 23 Temmuz 2024).

Dinî ve tasavvufî yöndeki ikmâlinin yanında küçüklüğünden itibaren devrin tanınmış hocalarından musıkî, edebiyat ve belâgata dair özel dersler almıştır (Kurt, 2003). Elif Efendi’nin *Dîvân*’ınından başka 13 eseri daha vardır. *Dîvân*’ı dışındaki eserleri de dinî, ahlakî ve tasavvufî içeriklidir. Şiirlerini topladığı *Dîvân*’ı Süleymaniye Kütüphanesi Sütlüce Dergâhı Özel Bölümü, 326569’da mukayyettir. Elimizde bir tek müellif nüshası bulunan eserin III. bölümünde yer alan 11 tarih manzumesi, tarafımızca yayımlanan *Hasîrîzâde Mehmed Elif ve Dîvânı* (Ayar, 2024) eserindeki çeviri yazı hâliyle çalışmadaki yerini almıştır. Bu manzumelere ait kimi teknik bilgiler aşağıdaki tabloda özet olarak gösterilmiştir:

Eserdeki Numarası	**Düşülen Tarih**	**Nazım Şekli**	**Vezni**	**Yazıldığı Dil**
21	933	Kaside	Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilün	Türkçe
22	1297	Gazel	Müstefʿilün Müstefʿilün Müstefʿilün Müstefʿilün	Türkçe
24	1302	Gazel	Mefʿūlü Fāʿilātün Mefʿūlü Fāʿilātün	Türkçe
25	1304	Kıta	Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilün	Farsça
26	1305	Gazel	Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilün	Türkçe
27	1319	Gazel	Mefāʿilün Mefāʿilün Feʿilün	Farsça
28	1319	Gazel	Müstefʿilün Müstefʿilün Müstefʿilün Müstefʿilün	Türkçe
29	1323	Gazel	Müstefʿilün Müstefʿilün Müstefʿilün Müstefʿilün	Türkçe
30	1326	Gazel	Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilün	Türkçe
31	1326	Gazel	Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilün	Türkçe
32	1330	Gazel	Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilün	Türkçe

Tablo-2 Tarih Manzumelerine Ait Bazı Teknik Bilgiler

Şair, manzumelerin başında kırmızı mürekkeple hangi maksat için yazıldığını belirtip şiirlerin altına da kırmızı mürekkeple tarihini düşmüştür. Buradaki tarihlerden şairin ilgili manzumelerinin, 1290’lı yılların sonundan 1330 yılına varan bir tarihsel süreci kapsadığını görüyoruz. Düşürülen tarihlerin hepsi hicrî takvim esaslıdır.

Divan şiiri geleneğinde tarih manzumelerinin çoğu, kısa bir nazım şekli olan kıta (kıta-i kebire) ile yazılmasına karşın (Dilçin, 1997; İpekten, 2016) onun şiirleri kıtanın yanında daha hacimli biçimler sayılabilecek gazel ve kaside ile yazılmıştır. Şiirlerin altındaki künye kısmında hangi nazım şekliyle yazıldığı bilgisine de yer verilmiştir.

1. Zamanın Tanığı Olan Muhteva

Tarihi, manzumeyle düşüren bir şair için her konu zamanın tanıklığına sahne olabilir. Yani bir şairin gözlemini yapıp tecrübe ettiği ya da başkasından duyduğu *doğum, ölüm, sünnet, evlilik, sefer, savaş, barış, fetih, yangın, deprem, tayin, terfi, mimarî inşa ve ihya* gibi pek çok olay bu türün muhtemel konusudur.

Müverrih şairin tarih düşürmedeki dikkati, doğal olarak kendi çevresinden başlayarak dışa dönük bir seyir izlemesi üzerinedir. Elif Efendi'nin tarih manzumelerinde de bu durumu gözlemlemek mümkündür. Manzumenin muhtevasına taşıdığı olaylar ve kişiler, şairin birincil dereceden başlayıp dairesel bir yakınlık ilişkisiyle etrafa yayılır. Örneğin mimari bir yapının tamir ve ihyası gibi mekân için yazılan bir tarih manzumesinde şairin yaşadığı muhitten başlayıp taşraya doğru bir gözlem sergilediğini görüyoruz. Beyoğlu sınırları içindeki Sütlüce'de meskûn olan Elif Efendi, bu semtteki yapılardan başlayarak karşıdaki Eyüp semtindeki kimi mimarî yapıların inşa ve ihya çalışmalarını şiirlerine yansıtır. Elbette burada kastettiğimiz meratip, kronolojik bir sıralamaya göre değil şairin nazarıdikkatinin çerçevesi üzerinedir.

Yukarıda mekân için düşünülen içten dışa olan seyir, insanın merkeze alındığı şiirler için de geçerlidir. Şairin; doğum, evlilik, terfi, tayin, ölüm gibi konu merkezinin insan olduğu şiirlerinde, en yakınlarından başlayarak ikincil derece akraba ve oradan da sosyal çevre âşinâlığına doğru giden bir insan kaynağının varlığından söz edilebilir.

1.1. Mimari Yapıların Tamir ve İhyâsı

Elif Efendi; bu başlığa ilişkin ilk tarih manzumesini, hicrî 1297 yılında meskûnu olduğu Sütlüce semtinin karşı yakasında bulunan Eyüp'e bağlı Alibeyköy'deki bir Şazeliyye tekkesinin ihyası için söylemiştir. Bu yapı, İstanbul'daki müstakil ilk Şazeliyye tekkesidir ve bu semtteki pek çok tarihî yapının banisi Silahdar Abdullah Ağa tarafından 1206/1791-92 tarihinde yaptırılmıştır (Köse, 2013).

Şair, şiirde yapının uzunca bir zaman âtıl durumda kaldığını ve Sultan II. Abdulhamid (ö. 1336/1918) zamanında ihya çalışmalarının başladığını ifade ettikten sonra ona ve saltanatına bu vesileyle dua eder. Şazeliyye yolunun kurucusu Ebü'l-Hasen Nûruddîn Alî b. Abdillâh b. Abdilcebbâr eş-Şâzelî (ö. 656/1258)'ye de şiirinde medh ü sena eden şair, bu tarih manzumesinin gönlüne düşmesini hazretin kendisine olan himmetinin bir eseri olarak açıklar:

Ẓıll-ı Ḫudā sulṭān-ı ṣāḥib-şevket-i ẕü'l-iḳtidār

Yaʿnī emīrü'l-mü'minīn tāc-ı ser-i her tāc-dār

Ḫāḳān-ı ʿālem pīşvā-yı ehl-i dīn ʿAbdu'l-ḥamīd

Olsun serīr-i salṭanatda ʿavn-ı Ḥaḳla pāyidār

Bu ḫānḳāh-ı ġavs-ı aʿẓam şeyḫ ʿAliyü'ş-Şāẕilī

Ḫaylī zamāndır münhedim ḳalmışdı bī-saḳf u kenār

Gördükde ol şāhen-şeh-i āgāh-dil bu ḥāleti

Nūr-ı ʿuluvv-ı himmeti der-ḥāl olub pertev-nisār

Bir rūşenā ʿālī binā inşā buyurdı bī-bedel

Ehl-i ṭarīḳe oldı ḥaḳḳā mūcib-i faḫr u mesār
Vird-i zebān olsun duʿā-yı devleti ez-cān u dil
Āyīn-i pīr-i dest-gīr olduḳca her leyl ü nehār
Ḳılsun futūḥ u ʿavn u nuṣretle mü’eyyed dā’imā
Her vechile āmāline itsün muvaffaḳ Girdigār
Ẕāt-ı hümāyūnı heme āfātdan maḥfūẓ olub
Aʿdāsı olsun maẓhar-ı ḳahr u helāk ü iḥtiḳār
İdüb duʿā-yı şevketin tārīḫini inşā içün
Ḳıldım hemān imdād-ı merdān-ı Ḫudāya intiẓār
Geldi Elīfā bir nidā rūḥ-ı cenāb-ı pīrden
Bu gevherīn beytiyle tārīḫin oḳudı āşikār
Şāh-ı cihān ʿAbdu’l-ḥamīd-i dād-ger-i vālā-himem
Bārān-ı luṭfı eyledi gülzār-ı ẕikri nev-bahār
(1297)
(Dîvân, III. Böl. G. 22)

Konuya ilişkin bir diğer manzumeyi de Kanunî (ö. 974/1566) devrinde inşa edilen mekteb-i ibtidâînin yenileme çalışmaları için yazmıştır. Şiirden, yapının banisinin Kanunî devri Bâbussaâde ağalarından Hadım Mahmut Ağa olduğunu, ihyasının ise II. Abdulhamid devrine rast geldiğini, yenileme giderlerinin Osmanlı sadrazamlarından Ahmed İzzet Paşa’nın (ö. 1355/1937) kızı Hatice Hanım’ın vasiyeti üzerine kocası Osman Efendi tarafından karşılandığını öğreniyoruz:

Ḥāḳān-ı ʿālem şāh-ı dīn ʿAbdu’l-Ḥamīdiñ ser-te-ser
ʿAṣrında maʿmūr oldı ʿālem şevket-i müzdād ola
Maḥmūd Aġānıñ mektebi inşā olundı dil-nişīn
İḥyā olundı münderis olmuşdı rūḥı şād ola
ʿİzzet Pāşānıñ duḫteri yaʿnī Ḫadīce Ḫānımıñ
Mālından inşā eyledi tā bunda nāmı yād ola
ʿOsmān Efendi itdi infāẕ-ı vaṣiyyet ḥaḳ bu kim
Şād eyledi zevcesiniñ rūḥın o da dil-şād ola
Maḥmūd Aġā-yı ṣāḥibü’l-ḫayr ile bu merḥūmeye
Envār-ı Ḳur’ān-ı Kerīm ʿuḳbāda ẓuhr ü zād ola
Tārīḫi geldi *şeş* cihetden gūşuma yazdım *Elīf*
Bu dār-ı Ḳur’ān ḥaşre dek bāḳī vü hem ābād ola
(1323)
(Dîvân, III. Böl. G. 29)

Halvetiyye meşâyihinden Şeyh İshak Cemâleddin-i Karamânî'nin (ö. 933/1527) medfun olduğu Sütlüce'deki türbenin tamiri sırasında söylemiş olduğu bir manzumesi daha vardır. Bu şiir için düşülen tarih, esasen türbenin ihyası ve tamiri için değil burada kabri bulunan ve yukarıda ismi geçen hazretin hicrî ölüm yılı içindir. Yani bu olay vesilesiyle söylenmiş bir tarihtir. Türbenin ihya çalışmasına dair hiçbir ifadenin bulunmadığı şiirde şair, Karamânî'nin manevî yönü, tasavvuf dünyası açısından değeri ve eserleri üzerine bilgiler verir:

Şeyẖ-i ekmel ḳuṭb-ı efẖam ser-firāz-ı evliyā
Pīr-i ṣāḥib-vecd ü ḥāl ü ins ü cinne muḳteżā
Ḥażret-i İsḥaḳ Cemāle'd-dīn-i ḳuṭbu'l-ʿārifīn
Sırrını taḳdīs ü rūḥın şād ide mevlā'l-ʿulā
Hem Cemāl-i Ḫalvetī dinmekle maʿrūfu'l-kemāl
Şevḳ ü sūzişle celīlü'l-ḳadr-i şeyẖ-i pāk-edā
Maʿden-i ʿirfān ü ʿilm ile vaḥīd-i ʿaṣr idi
Cez̲be-i Raḥmān ile müstaġraḳ-ı ʿaşḳ-ı Ḫudā
Ḳuṭb-ı ʿālī-menzilet keşf ü kerāmet menbaʿı
Çeşme-sār-ı feyż-ı ḳudsī maẓhar-ı faḳr u fenā
Gel ziyāret ḳıl edeble rūḥını tevḳīr idüb
Medfen-i cennet-mis̲āli ḳalbe baẖş eyler ṣafā
Ḳıl teveccüh zā'irā rūḥından istimdād ile
Fetḥ olur müşkilleriñ çün bundadır müşkil-güşā
Ẓāhiren üstād-ı küll maʿnen ledünnī baḥrıdır
Mecmaʿu'l-baḥreyn kenz-i maẖfī-i bī-intihā
Genc idi cümle ʿulūma sīne-i ṣāfī anıñ
Ḫaṭṭ-ı nesẖi dürr-i bī-hemtā gibi revnaḳ-fezā
Eylemiş te'līf ü taṣnīf ile neşr-i maʿrifet
İşte ez-cümle nevābiġ ʿilm-i ṣarfda ẖoş-edā
Āẖirinden üç cüz' Ḳur'ānı tefsīr eylemiş
Ḥāşiye yazmışdı Beyżāvīye şeyẖü'l-ezkiyā
Hem ḥadīs-i erbaʿīne şerḥ-i taḥrīr eylemiş
Bir nice taḥḳīḳ ü tedḳīḳ ile itmiş iʿtinā
Bāb-ı ʿışḳda çoḳ ḳaṣā'id söylemiş ki bī-naẓīr
Bunda imlā eyledim bir maṭlaʿ-ı ʿibret-nümā
Biñde bir vaṣfın lisān ü ẖāme taḳrīr idemez
Bir muṣavver rūḥ u nūrānī-i cism ḥayret-fezā
Eylemiş taʿṭīr-i bostān-ı şaḳāyıḳ sāḥasın

Bir varaḳ bu derd-i ṣad bergden alub mecdī-besā

İntisāb-ı dergehi maḳṣūd ise saña Elīf

Medfen-i pākin ziyāretgāh idin ṣubḥ u mesā

Naʿş-i pākin defn idüb bunda dimiş aṣḥāb-ı ḥāl

Rıḥletī tārīḫini māt zübdetü'l-evliyā

(933)

(Dîvân, III. Böl. K. 21)

1.2. Vefat ve Taziye

Elif Efendi bu manzumeleri birinci derece yakınları, akrabalık derecesindeki tanışları ve sosyal çevre âşinalığıyla bildiklerinin vefatı üzerine kaleme almıştır. Şairin bu konu özelinde yazdığı ilk manzumesi, kızı Fâtıma'nın ölümü üzerinedir. Bu manzume -yakınlık derecesinden mülhem- şairin yoğun ve derin bir üzüntüsüne sahne olduğundan aynı zamanda mersiye özelliği de gösterir. Şiirden Fâtıma'nın 11 yaşında vefat ettiğini, vefatının ani olduğunu, küçük yaşına rağmen güzel bir ahlaka sahip olduğunu ve Elif Efendi'de yol açtığı derin üzüntüyü görebiliyoruz:

Ṭūṭī-i ḫōş-edāmız zībā ve hem yegāne

Nā-geh elimden uçdı tā evc-i āsumāne

Ol murġ-ı nev-resīde şāḫ-ı şühūda ḳondı

On bir yıl itdi ārām meyl itmedi cihāne

ʿAḳl ü zekâvet ile aḫlāḳ-ı dil-nüvāzı

Neşve-fezā-yı cāndı mālikdi ḥüsn ü āne

Ḳur'ān u ẕikr-i Ḥaḳla dem-sāz idi hemīşe

Gūyā ki bir melekdi eṭvārı nāzikāne

Nār-ı firāḳı ile sīnem misāl-i tennūr

Ḥāli n'olur bilinmez dil nāra yane yane

Dilde bu zaḫm-ı cān-sūz çünki Elīf açıldı

Mevte ḳadar ʿaceb mi ḳan aġlamaḳ bu cāne

Geldi bir āsumānī tārīḫin itdi ilhām

Rabbā necīleme vir bostān-ı ʿadni lāne

(1302)

(Dîvân, III. Böl. G. 24)

Şair, Sa'diyye yolunun bir irşad edeni olmasına karşın Şâziliyye, Mevleviyye ve Şeybaniyyeyle de -aldığı icazetler yoluyla- manen memur edilmiştir. Bunlardan Mevleviyye'ye meylinde Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Osman Salâhaddin Efendi'den bu yolun terbiyesini görmesinin ve Mesnevî dersi alıp Mesnevî-hânlık icazetiyle taltif edilmesinin (İbnü'l-Emin, 1999; Yücer, 2010) payı büyüktür. Zaten Hz. Mevlânâ'yı konu ettiği bir şiirinde de onu, bu yola olan mülhakının önemli gerekçelerinden biri olarak zikreder:

Cenāb-ı bü'l-Kemāleyn Şeyẖ Ṣalāḥaddīn-i ʿOsmānıñ
Yedinden kām-yābım nisbetinde Monlā Ḫünkārıñ

(Dîvân, I. Böl. K. 24/17)

Osman Salâhaddin Efendi'nin vefatı üzerine yazdığı bu tarih manzumesinde şair, onun daha ziyade manevi makamını ön planda tutmuş ve şiiri gayb âleminden gelen bir ilhamla yazdığını bildirmiştir:

Pīr-i mā ʿOsmān Ṣalāḥa'd-dīn ḫatmü'l-ʿārifīn
Rūḥ-ı ʿālem būd ü ʿālem bā-vücūdeş muġtabıṭ
Çünki bā-fermān-ı Ḥaḳ fermūd ez dünyā sefer
Geşt bā-ḫāṣān-ı Ḥaḳ der bezm-i vuṣlat muḫteliṭ
Yaʿnī ān māhī-i baḥr-ı maʿrifet mīşüd revān
Tā şeved der baḥr-ı raḥmet rızḳ-ı bī-ḥad mültaḳıṭ
Ez firāḳeş ḫūn-ı dil bā-eşk-i çeşmem çūş kerd
Mecmaʿu'l-baḥreynveş der sīne bā-hem munḫaliṭ
Ender īn girye şenīd ez ġayb tārīḫeş Elīf
Rūḥ-ı Ḫatmü'l-ʿĀrifīn der bezm-i cānān münbasıṭ
(1304)

(Dîvân, III. Böl. Kt. 25)

Kızı Fatıma'dan sonra birinci derece yakınlarından vefat manzumesi yazdığı ikinci kayıp, babası ve şeyhi Ahmed Muhtar Efendi'dir. Babası, bu tekkenin Mustafa İzzî Efendi, Süleyman Sıdkı Efendi, Hasan Rızâ Efendi'den sonraki dördüncü şeyhidir (Tanman, 23 Temmuz 2024). Mehmed Elif Efendi'nin tasavvufla ilk tanışıklığı da yine babası Ahmed Muhtar Efendi vasıtasıyladır. Dîvân'ındaki Farsça bir mesnevide bu konuya temas etmiştir:

İbn-i Şeyẖ Muḫtār pīr-i nām-dār
Maẓhar-ı tevfīḳ u feyż-i Kirdgār
Yāftem bā-himmet ü daʿvāt-i ū
Bā-nefeshā-yı füyūż-āyāt-ı ū

(Dîvân, II. Böl. M. 28/2-3)

Babasının ahirete irtihalinden sebep yazdığı bu Farsça manzumede şair, onun güzel ahlakına vurgu yaptıktan sonra 84 yıllık bir ömür sürdüğünü ve yaşamını Hakk'a ibadet ve taatla geçirdiğini söyler:

Ḫazīne-i kemāl ü pīr-i reşīd
Delīl-i Ḥaḳ u der zamāne ferīd
Cenāb-ı pīr-i mā Aḥmed-i Muḫtār

Selīk-i pāk-bāz-ı rāh-ı sedīd
Ḫalūḳ-merd ü zinde-dil ʿārif
Tevāżuʿeş çünān ki kesī nedīd
Suḫan der ū daḳīḳa-dān ü ẓarīf
Ṭabīb-i dilhā-yı muḥibb ü mürīd
Vefā-şiʿār u kerem-kār ü metīn
Ṣadūḳ u rāst-gū şecīʿ ü şedīd
Mücāhid ü ṣabūr-ı derd ü belā
Çünān bud ki velā ʿaleyhi mezīd
Ḥaḳīḳaten yegāne ʿāşıḳī būd
Nihāye be-maʿşūḳ-ı ḫod be-resīd
Be-çār ü heştād sāle ʿömr-i ʿazīz
Hemīşe ṭāʿat ü ʿibādet güzīd
Be-ṭayb-ı nefs-i ḫod güzīde sefer
Nidā-yı irciʿī zi-Ḥaḳ çü şenīd
Ez īn firāḳ-ı men ḫīre-ser şüdem
Dilem z'īn zehr-i şūre çünki çeşīd
Be-eşk-i çeşm ü ḫūn-ı dil sāzem
Baʿd ez īn surḫ-ı īn kitāb-ı cedīd
Elīfā nüvīsem bedān surḫ hem
Tārīḫ-i rıḥlet-i ān pīr-i vaḥīd
Sīneş ʿömr-i ān muḥibb-i ṣadūḳ
Çü der Muḥarremī be-ġāye resīd
Daḫīl şüd be-penc-i Āl-i ʿAbā
Esābehu'llāhu sevābe'ş-şehīd
(1319)

(Dîvân, III. Böl. G. 27)

Mutasavvıf kimliği yönüyle sosyal ilişki ağı sâir bir şaire göre daha geniş olan Elif Efendi, önünde yürüyüp rehberlik ettiği irfan yolunun müridânından birinin kızının vefatına da tarih düşmüştür. Bunda manzumeyi kaleme aldığı kişinin babasına karşı özel bir hukukunun tesiri olabileceği gibi şiirin başındaki nesir ifadede merhumenin babasının, tekkenin sadık bir muhibbanı olarak tanıtılmasından ilhamla; insan kaynağına "tekke-derviş" ilişkisi açısından dolaylı bir iletinin yapılmış olma ihtimalini de düşünmek gerekir. Bütün bu sebeplerin dışında kendi kızını da çok genç yaşta kaybeden bir babanın konuya ilişkin hassasiyeti de mutlaka dikkate alınmalıdır. Günümüz adlandırmasıyla Dışişleri Bakanlığının yazı işleri dairesinde müdür yardımcısı olan Raşid Efendi'nin kızı

Suad'ın da çok genç yaşta vefat ettiğini şiirdeki "gonca, duhter, nev-nihâl" gibi kimi ifadelerden anlayabiliyoruz. Şair, şiir vesilesiyle merhumenin ailesine taziyelerini sunup onları teselli de etmiştir:

Rāşid Efendiniñ ümīdi bāġına bir tünd-bād
Esdi ḫarāb itdi mükāfāt eylesün Rabbü'l-ʿibād
Bir ġonca nā-şüküftesi kim duḫter-i pākīzesi
Maḥṣūl-ı ʿömri ser-te-ser bir meh-liḳā ḫūrī-nihād
Yaʿnī Suʿād Ḫānım cihānı görmeden kām almadı
Aldı elinden ṣarṣar-ı bād-ı ecel itdi ʿinād
O nev-nihāl-i gülşen-i āmālini ṣoldurdı āh
Bī-çāre oldı telḫ-kām itdi bükā bī-iʿtiyād
Ḥaḳ vālideynine hemān ṣabr-ı cemīl iḥsān ide
Ḥükm-i ḳażāya çāre yoḳ ṣabr u rıżā rāh-ı sedād
Ḳalb ü lisān u ḫāmemiz tārīḫin ikmāl eyledi
Kāşāne-i firdevse uçdı ṭā'ir-i rūḥ-ı Suʿād
(1319)
(Dîvân, III. Böl. G. 28)

Şair bu şiirini de yakın bir akrabasının vefatı için kaleme almıştır. Öyle ki annesi Fatıma Bâise'nin erkek kardeşinin oğlu Hasan Halet Bey'in vefatı şiirin telif sebebidir. Şiirden önceki nesir bölümünde vefat eden kişi için "dayı-zâde"; şiirin içinde de "hâla-zâde" vasıflandırması yapılmıştır. Yazımda tercih edilen ve semantik açıdan farklıymış gibi duran bu iki kelime, eski Türkçede "anne kardeşi" manasına denk düşmekle birlikte günümüz dil kullanımında "hâla" sözcüğü, anlam değişimine uğrayarak "baba kardeşi" anlamını karşılar olmuştur (Ayverdi, 2010). Şiirden Elif Efendi'nin aynı zamanda kuzeni olan bu merhumu çok sevdiğini fakat birdenbire vefat ettiğini anlıyoruz:

Bilmiş olsun meyl iden ġāfil bu dār-ı miḥnete
Ülfet ister bundaki ālām-ı telḫ-i firḳate
İşte bu Ḥālet Ḥasan Beg ḫāla-zādemdi benim
Pek severdim çāre ne uġradı mevt-i füc'ete
Dāġ-dār itdi bütün ḫīşānını aġlatdı hep
Çünki ḫōş-aḫlāḳ idi lāyıḳdı dürr-i ḫullete
Raḥmet itsün ḥaşre dek Allāh maġfūr eylesün
Rūḥı şād olsun irüb ḳabrinde revḥ u rāḥata
Biri lafẓen digeri ḥarfen iki tārīḫ Elīf
Eyledim incü gibi itḥāf ḳabr-i Ḥālete

Biñ üç yüz yigirmi altı sāl-ı hicrīde Ḥasan
Ḥālet-i ʿayş-ı fenāyı geçdi dār-ı cennete
(1326)
(Dîvân, III. Böl. G. 30)

Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Osman Salâhaddin Efendi'nin ahirete irtihalinin ardından makama oturan oğlu Muhammed Celâleddin Efendi'nin (ö. 1326/1908) vefatı için de bir tarih manzumesi kaleme alan şairin şiiriyle, sözü edilen kişinin kitap ve sünnete sıkı sıkıya bağlı kemâl sahibi bir ârif olduğunu, yirmi iki yıl dervişlerini irşad ettiğini, Mesnevî-hânlıktaki hünerli yaklaşımını ve vefatından önce uzunca sayılabilecek bir hastalık evresi geçirdiğini öğreniyoruz:

Āh dil derd-i firāḳ ile yine miḥnet-zede
Dīde pür-nem sīne pür-ġam gūyiyā mātem-gede
Firḳat-ı yārān u ḫullān-ı ṣafādan āh vāh
Telḫ-kāmız her nefes bilmem bunıñ zevḳi nede
İşte nūr-ı ʿayn u şādī-i dilim hem mūnisim
Şeyḫ Celāle'd-dīn Muḥammed ʿārif-i dānāye de
Nevbet-i rıḥlet irüb göçdi ḳodı tenhā beni
Bir ġarīb-i bī-kesem ben şimdi bu ġam-ḫānede
ʿĀrif-i zinde-dil ü merd-i ḥaḳāyıḳdan idi
Tercümān-ı Mesnevī ḥāẕiḳ idi her fende de
Nükte-senc ḫōş-gū ḫalūḳ u dil-nüvāz-ı pür-bahā
Ẕū-neseb vālā-ḥaseb kāmil idi her şuʿbede
ʿĀlim ü kāmil kitāb u sünnet idi mesnedi
Vāḳıf idi ser-be-ser maʿḳūlede menḳūlede
Bīst ü dū sāl irşād-ı mürīdīn eyledi
Ḥāṣılı merd-i mücāhiddi bu kāfī maḳṣada
Mübtelā idi nice emrāż ile ḫaylī zamān
Meşher-i Eyyūbda ṣābir idi ālāmede
Olsa niʿme'l-ʿabd ʿaceb mi nezd-i Mevlāda o şeyḫ
Ẕākir ü şākirdi ḥattā ḥālet-i rıḥletde de
Ḳalb-i maḥzūnumla çeşm-i eşk-bārım müştekī
İftirāḳ gerçi dedem eşbāḥımız üzreyse de
Līk var mı çāre çünki daʿvet-i Ḥaḳdır Elīf
Ḫāṣṣa bir müştāḳıñım maḥbūb anı daʿvet ide
İşte bu şevḳ ile ʿazm itdi o merd-i müttaḳī
Geçdi cennāt u nehardan tā irişdi maḳṣada

Çıḳdı bir yarlıġ ḳudsī-i melīk-i muḳtedir
Serdi pōstı maḳṣad-ı ṣıdḳa Celāle’d-dīn Dede
(1326)
(Dîvân, III. Böl. G. 31)

Konu başlığı özelinde yazılmış son tarih manzumesi, dayısı yani annesi Fatıma Bâise’nin erkek kardeşi ve dönemin deniz kuvvetlerinden albay olarak emekli olmuş Hüseyin Hüsnü Bey için yazılmıştır. Şiirden, merhumun mesleği ve mesleki başarılarının yanında 70 yaşında vefat ettiğini anlıyoruz:

Muḥterem Tiryāḳī-zāde Ḥüsni Beg kim müştehir
Ġāzī-āvārdan Ḥasan Pāşānıñ oġlı nām-ver
Ḥavżlar me’mūrı idi çoḳ zamān baḥriyyede
Mīr-alaylıḳla idüb bir ḫaylī ḫidmet ser-te-ser
Eyledi maʿmūr tanẓīm eyleyüb tedvīrini
Ḥavżı iḥyā itdi saʿy ile o mīr-i pür-hüner
Āḫir-i ʿömründe olmuşdı teḳāʿüdle be-kām
Yetmişe yetmişdi ʿömri ʿizz ile bā-kerr ü fer
İrciʿī emri irüb nā-geh ṣımāḫ-ı cānına
Rıḥlet itdi eyledi ḫīşānını hep pür-keder
Ġarḳa-i deryā-yı raḥmet eyleyüb luṭf-iyle Ḥaḳ
Maġfiretle ẕenbini itsün anı cennet-maḳar
İtdi bir nūr eyledi tenvīr-i tārīḫin Elīf
ʿĀlem-i lāhūta ḳıldı Ḥüsni Beg Ḥaḳḳa sefer
(1330)
(Dîvân, III. Böl. G. 32)

1.3. Tayin

Elif Efendi, çokça muhabbet beslediği ve kendisine Mevlevî meşâyihine mahsus olan destâr ve sikke giymesi için izin veren Abdülvahid Çelebi’nin (İbnü’l-Emin, 1999) Konya âsitânesine postnişîn olarak tayin edilişi vesilesiyle bu tarih manzumesini kaleme almıştır:

Faḫr-ı āl-i Mevlevī sāmī-neseb vālā-cenāb
Şeyḫ ʿAbdu’l-vāḥid-i ʿālī-himem ʿizzet-me’āb
O ʿazīz ibn-i ʿazīz ü hem saʿīd ibn-i saʿīd
Hemdem-i merdān-ı Ḥaḳ merd-i fażīlet-iktisāb
Revnaḳ-efzā-yı maḳām-ı ced olub bā-kerr ü fer
İtdi iʿlān server-i ʿāşıḳlara çeng ü rebāb
Eylesün Allāh pōstında o şeyḫi ber-ḳarār

Sāyesinde çoḳ zamān ṭālibler olsun feyż-yāb
Olsun evlād-ı kirāmiyle tebāriyle maṣūn
Cümleten āfātdan devr eyledikce āfitāb
Ceddiniñ esrārına maḥrem olub bā-feyż-i Ḥaḳ
Ṣīt-i irşād ü kemālāt-iyle ṭolsun nüh-ḳıbāb
Bendegān-ı ḥażret-i Mollā sürūrından bugün
Çarḫ urub eflāke faḫr eyler dedem bī-irtiyāb
Çünki bu yektā ferīdü'l-ʿaṣr kim vāḥid ke-elf
Pīşvāya pey-rev olmaḳla olurlar kām-yāb
Düşdi bir neş'e dile tārīḫini yazdım Elīf
Şeyḫ ʿAbdu'l-vāḥid oldı ceddine nā'ib-menāb
(1305)
(Dîvân, III. Böl. G. 26)

Şiirde "dedem" olarak seslendiği Abdülvahid Çelebi'nin Mevlevilik yolunun övünçlerinden biri olduğunu vurgulayan Elif Efendi, sair faziletleri yanında Mevlânâ dergâhı şeylerinden Said Hemdem Çelebi'nin oğlu ve bu tekkeye mahsus sazlar konusunda da üstat olduğu bilgisini aktarır.

2. Tarih Düşürme Yöntemi

Tarih düşürme konusunda hünerli olan müverrih şairler, bu hünerlerini farklı yöntemlerle okuyucunun dikkatine sunmuşlardır. Şairlerin bu yöntemleri bilinmeden şiirde verilen tarihin hangi yolla oluşturulduğunu tespit etmek oldukça güçtür. O yüzden bu yöntemleri kısa bir anlatımla sınıflandırmak yerinde olacaktır. Tarih düşürme metodolojisini genel hatlarıyla üçe ayırmak işimizi kolay kılacaktır. İlki, müverrih şairlerin "söyleyiş" bakımından tercih ettiği yoldur. Burada şair eğer ebcedi kullanmaz ve tarihi rakamla değil de sözle/harfle verirse bu yönteme *lafzen tarih* (düz tarih) denir. İfade edilmek istenen tarih, kelimelerdeki harflerin sayı değerinden çıkarsa buna da *manen tarih* ismi verilir. Şayet hem söz hem de harflerin sayı değeri ile tarih düşürülürse burada *lafzen ve manen tarih* yöntemi uygulanmış olur. İkincisi, müverrihin "hesaplama" yönünden kullandığı bir yöntemdir. Şayet müverrih şair; kelime/mısraı oluşturan harflerin sayı değerini dikkate alarak tarih düşürüyorsa *tam tarih* yöntemini kullanır. Kimi durumlarda ifade edilmek istenen tarihin sayı değerini o yapıda göstermeyen şair bir önceki dizede ipucu olarak verdiği kelimelerle ekleme ve çıkarma yapılması gerektiğini hatırlatır. Bu bizi *tâʿmiyeli tarih*e götürür. Kimi zaman da dizeyi oluşturan harflerin sayı değeri, ifade edilmek istenen tarihin iki katına denk düşer. Burada da *dütâ tarih* aranmalıdır.

Şairlerin kullandığı üçüncü yöntem de "harflerin kullanışı" yönünden olanıdır. Şair, beyit veya dizedeki noktalı harflerin sayı değerini hesaba katarak tarihini düşüyorsa burada *muʿcem tarih* yapmış olur. Şayet sadece noktasız harfleri kullanarak tarih düşüyorsa burada da *mühmel tarih* yapar. Noktalı ve noktasız harflere ayrı ayrı sayı değeri verip onların toplamını alıyorsa bu da bizi *muʿcem ve mühmel tarih*e götürür. Bazen de şair sadece birbirine bitişmeyen harfleri tarihlemede kullanıyorsa buna *mukattaʿa; t*am tersi olarak sadece bitişen harfleri kullanıyorsa buna da *muvassal* denir. Şair bazen mısralarda en az iki kez tekrar ettiği harfleri tarihlemede kullanır ki bu durum *mükerrer* olarak isimlenir. Kimi zaman tarihlemede kullanılan tüm harflerden birer tane alınır ki burada *gayri mükerrer* devreye girer (Karabey, 22 Temmuz 2024). Çalışmamızda Elif Efendi'nin kullandığı yöntemlerden birer örnek ayrıntılı olarak gösterilecek. Aynı yöntemle oluşturulmuş mükerrer beyitler, ilgili başlıkta sadece künye bilgileriyle zikredilecek ve üzerinde durulmayacaktır.

2.1. Söyleyiş Bakımından

2.1.1. Lafzen Tarih

Elif Efendi; sadece bir manzumenin tarihlemesinde bu yöntemi kullanmıştır. Gazel nazım şekliyle yazılan bu şiirde hicrî 1326 tarihi son beyitin ilk mısraında lafzen zikredilmiştir:

Biñ üç yüz yigirmi altı sāl-ı hicrīde Ḥasan

Ḥālet-i ʿayş-ı fenāyı geçdi dār-ı cennete

(Dîvân, III. Böl. G. 30/6)

2.1.2. Manen Tarih

İfade edilmek istenen tarihin, kelimelerdeki harflerin sayı değerinden çıkartıldığı manen tarih yöntemini, şairin yukarıdaki (Dîvân, III. Böl. G. 30/6) künyeli şiiri dışındakilerin hepsinde kullandığını görüyoruz. Şair, aşağıdaki manzume üzerinde de görüleceği üzere 933 tarihini, مات زبدت الاوليا ifadesinin harf sayı değerine yüklemiştir:

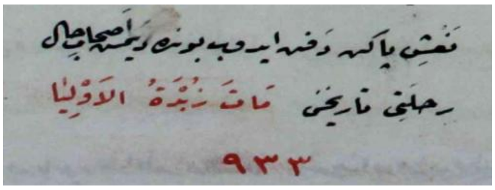
Naʿş-i pākin defn idüb bunda dimiş aṣḥāb-ı ḥāl

Rıḥletī tārīḫini ***māt zübdetü'l-evliyā***

(Dîvân, III. Böl. K. 21/17)

م ا ت ز ب د ت ا لا و ل ي ا = 933

Bu şiirin, ilgili başlığın örnekleyeni olarak verilmesinin dışında diğer bir önemli yönünü de vurgulamak gerekir. Şair, sadece bu şiirde düşürmek istediği tarihi okuyucu için gizlememiş ve tarihin rakamsal değerinin bulunduğu ifadeyi kırmızı mürekkeple belirtmiştir:



نعش پاکن دفن ایدوب بونده دیمش اصحاب حال

رحلتی تاریخنی مات زبدة الاولیا

۹۳۳

2.2. Hesaplama Yönünden

2.2.1. Tam Tarih

Şairin tarih düşürmede en sık kullandığı yöntemlerden biridir. Tarihin gizlendiği mısradaki tüm harflerin sayı değeri olarak kullanıldığı tam tarih örneği, aşağıdaki beyitte ikinci mısraı oluşturan tüm harflerin toplam değerini oluşturur.

Çözümü yapılan örneğin dışında, yukarıdaki muhteva bölümünde paylaşılan "K. 21/17; G. 22/11; G. 24/7; G. 31)" künyeli şiirler de bu yöntemle oluşturulmuştur:

İtdi bir nūr eyledi tenvīr-i tārīḫin Elīf
ʿĀlem-i lāhūta ḳıldı Ḥüsni Beg Ḥaḳḳa sefer

(Dîvân, III. Böl. Kt. 32/7)

1330 = ر ف س ا ق ح ك ب ی ن س ح ی د ل ق ه ت و ه لا م ل ا ع

2.2.2. Tâʻmiyeli Tarih

Dizedeki harf değeri toplamının düşürülmek istenen tarihe denk gelmediği durumlarda müverrihin önceki dizeden ekleme veya çıkarma yaparak toplam değere ulaştığı yöntemdir. Şair, bu yöntemi kullanacağı zaman sonuca ulaşabilmesi için okuyucuya birtakım ipuçları verir. Tarihin gizlendiği aşağıdaki son beyite dikkat edilecek olursa şair hedeflediği 1319 tarihini son dizeye vermemiş, üst dizede tarihi bulabilmesi için okuyucuya yol göstermiştir. Üst dizedeki "kalb, lisân ve hâme" sözcüklerinin aşağıdaki değere eklenmesiyle tarihin ikmâl olacağını söyler:

Ḳalb ü ***lisān*** u ***ḫāme***miz tārīḫin ikmāl eyledi
Kāşāne-i firdevse uçdı ṭā'ir-i rūḥ-ı Suʿād

(Dîvân, III. Böl. Kt. 32/7)

د ا ع س ح و ر ر ء ا ط ی د چ و ا ه س و د ر ف ه ن ا ش ا ك

1316+3 (kalb, lisân ve hâme) =1319

Bu örneğin dışında yukarıdaki muhteva bölümünde paylaşılan "Kt. 25/5 ve G. 26/9; Kt. 29/6" künyeli şiirler de bu kullanıma misal teşkil eder. Diğer taraftan tâʻmiyeli tarih düşürme yöntemiyle ilgili şunu ifade etmek yerinde olacaktır. Yöntem, esas mısraya sayısal değer olarak diğer mısradan ekleme ve çıkarma yoluna dayandığından bu durum şairin tarih düşürmedeki kusuru olarak görülmemeli bilakis onun müverrih şairlikteki hüneri olarak değerlendirilmelidir.

2.3. Harflerin Kullanışı Yönünden

2.3.1. Muʻcem Tarih

Elif Efendi bir manzumesindeki tarihi, ikinci dizedeki noktalı harflere sayı değeri vererek düşürmüştür. İkinci dizedeki noktalı harflerin sayı değeri hesaplandığında hedef tarih olan 1304'e ulaşılacaktır:

Ender īn girye şenīd ez ġayb tārīḫeş Elīf
Rūḥ-ı ***Ḫ***a***t***mü'l-ʿĀri***fīn*** der ***b***ezm-i ***c***ā***n***ā***n*** mü***nb***asıṭ

(Dîvân, III. Böl. Kt. 32/7)

1304 = ب ن ن ن ج ز ب ن ي ف ت خ

Sonuç

Klasik şiirin diğer nazım türlerine oranla tecrübe edilen hayatı nazma daha fazla nüfuz ettiren tarih manzumeleri, yazıldıkları dönemin farklı yönlerine ışık tutar. Osmanlı son devir mutasavvıf şairlerinden Mehmed Elif Efendi, pek çok klasik şairimiz gibi şiirlerinde tarih manzumesi türüne de yer vermiştir. Onun bu gayreti, estetik düzenin ürünü olan şiir ile hesap sisteminin ürünü olan ebcedi kullanıp kendi ömür meratibinin kırk yılına yakın bir diliminin kimi olaylarına tanıklık eder. Kronolojik sırayla verilen manzumelerinin Osmanlı sultanları II. Abdulhamid ve Mehmed Reşad devirlerinde vuku bulan olayları kapsadığı anlaşılmaktadır.

Şair kendi çevresinden başlayarak mimari eserlerin restorasyon ve dönüşümü, vefat ve taziye ile tayin ve atama gibi başlıklarda tarih manzumeleri yazmıştır. Kimi manzumelerinde başka hiçbir kaynakta bulunamayacak hususi bilgilere rast gelinmiştir. Bu yönüyle onun bu şiirleri; zaman, mekân ve insanıyla devrin -sınırlı da olsa- bir iz düşümüdür. İstanbul merkezli vuku bulan olayların işlendiği manzumeler, hesaplama/ebced yönünden olduğu kadar dil zevki ve estetiği açısından da başarılıdır. Zira şair, kelâmın hesap değerini sapma ve hataya mahal vermeden düşürebildiği gibi yine aynı sözü fonetik ve semantik açıdan da güzellemesini bilmiştir.

Kaynakça

Ayar, Murat. *Hasîrîzâde Mehmed Elif ve Dîvânı*. Ankara: İlahiyat Yayınları, 2024.

Ayverdi, İlhan. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2010.

Azamat, Nihat. "Hasîrîzâde Elif Efendi". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 11/37-38. Ankara: TDV Yayınları, 1995.

Canım, Rıdvan. "Klâsik Türk Edebiyatında Tarih Düşürme Sanatı ve Bir Ebced Ustası: Adanalı Sürûrî". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 13/2 (2009), 105-120.

Canım, Rıdvan. *Divan Edebiyatında Türler*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2012.

Coşan, Mahmud Esad. *Akademik Makaleler*. İstanbul: Server İletişim Yayınları, 2009.

Demirel, Şener. "Antepli Aynî Divanı'ndaki Tarih Manzumeleri Üzerine Bir İnceleme". *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 3/4 (2008), 372-398.

Dilçin, Cem. *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1997.

Elaldı, Mehmet. "Bursalı İbrahim Râzî Divanı'ndaki Tarih Manzumeleri". *İSTEM Dergisi* 17/34 (2019), 385-401.

İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İnal. *Son Asır Türk Şairleri* (Haz. Müjgân Cunbur). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1999.

İpekten, Haluk. *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

Karabey, Turgut. "Tarih Düşürme". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 40/80-82. Ankara: TDV Yayınları, 2011.

Karabey, Turgut. *Türk Edebiyatında Tarih Düşürme*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1992.

Kaya, İ. Güven. "Divan Şiirinde Tarih Düşürme Geleneği ve Yahya Bey'in Bir Kasidesi". *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 12/30 (2006), 39-56.

Köse, Fatih. "Arşiv Belgelerinin Işığında İstanbul Şazelî Tekkelerinin Tarihi". *Vakıflar Dergisi* 40 (2013), 99-114.

Kurt, Hüseyin. *Elif Efendi, Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Tasavvufî Görüşleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2003.

Mehmed Elif. *Dîvân-ı Mehmed Elif*. İstanbul: Süleymaniye Kütüphanesi, Sütlüce Dergâhı Özel Bölümü, 326569, 1a-59a.

Pakalın, Mehmet Zeki. *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü-I*. Ankara: MEB Yayınları, 1993.

Şentürk, Yılmaz. *Ferdî ve Dîvânı*. İstanbul: Kriter Yayınevi, 2022.

Tanman, Mehmet Baha. "Hasîrîzâde Tekkesi". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 16/384-387. Ankara: TDV Yayınları, 1995.

Yakıt, İsmail. *Türk-İslam Kültüründe Ebced Hesabı ve Tarih Düşürme*. Ankara: Ötüken Yayınları, 2017.

Yücer, Hür Mahmut. *Şeyh Saʿdeddîn Cebâvî ve Saʿdîlik*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2010.

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

ARPAEMÎNİZÂDE SÂMÎ'NİN TA'KÎD ÖRNEĞİ BEYTİ VE AZÎZ'İN ŞERHİ

Arpaemînizâde Sâmî's *Ta'kîd* Example Couplet and Azîz's Commentary

Dr. Öğr. Üyesi Ömer ARSLAN
İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
omer.arslan@istanbul.edu.tr
İstanbul/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 02.01.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 27.02.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Arslan, Ömer. "Arpaemînizâde Sâmî'nin Ta'kîd Örneği Beyti ve Azîz'in Şerhi". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 117-149.

10.28981/hikmet.1612161

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Lisans:
CC BY-NC 4.0

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

ÖZ

Klasik Türk şiirinde anlaşılmasındaki zorluk yönüyle meşhur olmuş bazı beyitler vardır. Bunlardan biri, Arpaemînizâde Mustafa Sâmî'nin kaleminden çıkıp Tanpınar'a göre yarım asırdır, Onay'a göre iki buçuk asırdır edebiyatçıları meşgul eden, Hâzır ol bezm-i mükâfâta eyâ mest-i gurûr / Rahne-i seng-i siyeh penbe-i mînâdandır beytidir. Sâmî'nin bir gazelinde yer alan bu beyit, pek çok isim tarafından açıklanmaya çalışılmış, kimilerince manasız bulunmuş, edebiyat lugatlarına ta'kîd örneği olarak alınmış, neticede manasına henüz erişilememiş ya da büsbütün manasız olduğu kabul edilip bu tarzdaki sözleri örneklemekte kullanılan bir darbımesel hâline gelmiştir.

Söz konusu beyit, bazen mazmunları itibarıyla kısaca açıklanmaya çalışılmış bazen de müstakil şerhlere konu olmuştur. Bu çalışmanın merkezini oluşturan metin de İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Arapça Yazmalar Koleksiyonu'nda AY3757 demirbaş numarası ile kayıtlı mecmuada yer alan ve Azîz isminde bir şarihin eseridir. Bu şerhte Sâmî'nin beyti filolojik bir yaklaşımla açıklanmaktadır. Beyitteki tüm kelimelerin lugat manaları tek tek maddelendikten sonra her bir madde için Farsça bir ya da iki beyit tanık getirilmiştir. Daha sonra beyit, içerdiği kelimelerin farklı anlamlarıyla oluşturulan çeşitli bağlamlardan yola çıkılarak altı farklı yönden şerh edilmiştir. Şerhin ilginç bir yönü de beytin hangi şartlar altında hangi sebeple söylenmiş olabileceğine dair duyum ve tahminlerin dile getirilmiş olmasıdır.

Bu çalışmada, söz konusu beyitle ilgili literatüre değinildikten sonra ilgili şerhin yer aldığı mecmua tanıtılmış, şerh metninin biçimi ve usulü hakkında bilgi verilmiş, metnin günümüz Türkçesine çevirisi sunulmuştur. Sonuç kısmında, daha önceki şerhlerden farklı tevcihler sunan bu şerh metninin Sâmî'nin meşhur beytini açıklamaya yönelik literatür içindeki yeri tespit edilmeye çalışılmıştır. Ek olarak metnin transkripsiyonlu çevirisi verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Klasik Türk edebiyatı, Şerh, Arpaemînizâde Sâmî, Penbe-i Mînâ, Seng-i Siyeh*

ABSTRACT

There are some couplets in classical Turkish poetry which have become famous due to the ambiguity of their meaning. One of these is the couplet Hâzır ol bezm-i mükâfâta eyâ mest-i gurûr / Rahne-i seng-i siyeh penbe-i mînâdandır, composed by Arpaemînizâde Mustafa Sâmî and which occupied literary circles for half a century according to Ahmet Hamdi Tanpınar and two and a half centuries according to Ahmet Talat Onay. This couplet, which is included in Sâmî's ghazal, has been tried to be explained by many names, found meaningless by some, taken as an example of ta'kîd (which means making speech obscure and puzzling) in literary dictionaries, and as a result, it has become an examplary quote for expressions whose meaning has not yet been reached or uttered completely meaningless.

The couplet has been briefly explained in terms of its themes and sometimes has been the subject of commentaries. The text in the focus of this study is also a commentary written by a commentator named Azîz, registered in the Arabic Manuscripts Collection of the Istanbul University Rare Manuscripts Library with AY3757 asset number. In this commentary, Sami's couplet is explained with a philological approach; after the literal meanings of all the words in it are listed one by one, one or two famous Persian couplets are brought as examples for each entry. Then, the couplet is commented from six different perspectives, based on various contexts created by the different meanings of the words it contains. An interesting aspect of the commentary is that it expresses the rumors and assumptions about under what circumstances and for what reason the couplet may have been improvised.

In this study, after presenting the literature on the couplet in question, the manuscript containing Aziz's commentary is introduced, information is given about its form and method, and it is translated into modern Turkish. In the conclusion, the place of this commentary, which offers different interpretations than the previous studies, in the literature aiming at explaining Sâmî's famous couplet is tried to be determined. In addition, a transcribed translation and facsimile of the commentary are given

Keywords: Classical Turkish literature, Commentary, Arpaemînizâde Sâmî, Penbe-i Mînâ, Seng-i Siyeh.

Giriş

Klasik Türk edebiyatında bercestelerin yanında, manasına erişmekteki güçlük sebebiyle üzerinde çok durulmuş, anlaşılmazlıkları sayesinde edebiyat tarihine geçmiş, bugün dahi araştırma konusu olmaya devam eden, zorluğuyla meşhur beyitler vardır. Bu tarzın örneklerinden biri, Arpaemînizâde Sâmî'nin[1] meşhur,

Hâzır ol bezm-i mükâfâta eyâ mest-i gurûr

Rahne-i seng-i siyeh penbe-i mînâdandır

beytidir. Edebiyat lugatlerinin ta'kîd-i ma'nevî[2] maddelerinde tanık gösterilen bu beyit, şerhlere konu olmuş,[3] mazmunları ayrıca incelenmiştir. Hatta, manasına erişmeye çalışanlara istihza ile bakarak bu beyitte mana aramanın bilakis manasız bir uğraş olduğunu savunanlar da çıkmıştır. Neticede Sâmî'nin beyti, edebiyat lügatlerinde ve ders kitaplarında ta'kîdin sabit bir örneği olmuş, tenkitçiler tarafından manası sahibinde kalmış yahut manasız doğmuş sözler arasında sayılmıştır.

Muallim Nâcî, *Mecmu'â-yı Mu'allim*'deki bir belagat bahsinde ta'kîd üzerinde dururken Osman Nevres'in

Ruhsârına düşdükçe müjen 'aksi sanırdım

Tutmuşlar oka şîşe-i hurşîdi perîler

beytinde mana arayan iki arkadaşın çaresiz kalıp şairin kendisine müracaatı üzerine Nevres'in, "Bu beyitte mana yoktur aransa da bulunamaz, böyle doğdu, atmaya kıyamadım," demesi gibi, eğer meşhur beyti sorulabilseydi Sâmî'nin de aynı minvalde bir cevap vermeye mecbur kalacağını ifade eder (M. Nâcî, 13 Nisan 1303, 113). Şeyh Vasfî, Mes'ûd-ı Harâbâtî mahlasını kullanan Mu'allim Nâcî'ye bir mektubunda, büyük şairlerin her beytinin şaheser sayılamayacağına dair sözlerini, meşhur beytin manasındaki ukdenin halli için yazıştığı bir zatın da beyti şerh eden risalelere başvurmasına rağmen manaya intikal edememesi üzerine, Şeyh Vasfî, merhum Sâmî mezarından kaldırılıp sorulsa gerektir deyince muhatabı, bizzat kendisine başvurulsa dahi şairin de bir cevap verebileceğinden şüpheli olduğunu dile getirir (Şeyh Vasfî - Mes'ûd-ı Harâbâtî, 1302, 12-13). Ekrem, *Ta'lîm-i Edebiyât*'ın ta'kîd bahsinde Sâmî'nin beytini, "-mevzûn u mukaffâ dahi olsa muakkad değil- kaidesine muvâfık olmadığı için muammâ da değil adeta bî-manâ add olunur," sözleriyle ta'kîdin ötesinde, manasız söz olarak ele alır (Öztürk, 2016, 171). Beşir Fuat, *Şiir ve Hakikat*'te Hugo'yu bir şiirindeki anlaşılmazlıktan dolayı tenkit eden Zola'ya katılarak "Sanki Hugo, Sâmî'nin meşhur beytini işitmiş de ona nazire söylemek istemiştir," der (1999, 141).

---

[1] Arpaemînizâde Mustafâ Sâmî (ö. 1146/1734), İstanbullu, şair ve tarihçi. Katiplik, vakanüvislik ve maliye tezkirecilği yapmıştır. Eserleri: *Divan*, 1730-33 yıllarını içeren *Târih-i Sâmî,* mektuplar. Sebk-i hindî tarzında yazdığı şiirleriyle tanınmıştır (Kutlar, 2017, 6).

[2] Sözlükteki anlamı düğümlemek olan ta'kîd, edebî ıstılahta, sözün lafız ya da mana bakımından anlaşılmaz bir hâlde düzenlenmesi demektir. Mana yönüyle anlaşılma zorluğu bulunan sözlerde ta'kîd-i ma'nevî vardır.

[3] Klasik Türk edebiyatında beyit şerhlerine dair literatür için bkz. (Yılmaz, 2007, 294-295; Yazar, 2011, 702-710).

Sâmî'nin beyti, mana yönüyle tenkit edilse de ahengi itibarıyla takdir görmüştür. Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'*nde eski edebiyatın lafız ve mana sanatları arasında gidip gelen son derece incelikli, oyunlu ama bir o kadar yerli duyuş ve söyleyişten uzak bir şiir olduğunu, onu kurtaran yegâne şey olan ahengin çoğu zaman, manaya düşen görevi de üstlendiğini, böylece eski şiirin bütün ifadesini sesinde taşıdığını öne sürerken, manasını ele vermeyen bir muamma olarak gördüğü bu meşhur beyti tanık göstermiştir:

> Bu telâşsız, rahat, her adımda sese ayrı bükülüşler, ayrı tonaliteler veren, sonuna kadar her hecenin yeri ve ifade kudreti evvelden hazırlanmış beyti okumak eski şiir dilimizi iyi bilenler için hakikî bir zevktir. Fakat mânâsına dikkat ettiğimiz anda bu zevkin yerini ister istemez bütün bu beyhude gayrete ve ciddîliğe -çünkü pek az beyit bu kadar ciddî edalı olabilir ve teşrifatını okuyucuya kabul ettirir- acıyan bir gülümseme alır (Tanpınar, 2007, 29).

Beyte, Tanpınar ile benzer bir yönden yaklaşan Nurullah Ataç da şeklinin güzelliği, lafzındaki ahenge değinerek manayı okura bırakmak gerektiğini söylemiştir:

> Bunun manası üzerinde uzun zaman münakaşa edilmiş, bazı kimseler hiç manası olmadığını iddia etmişler; fakat buna rağmen atamamışlar; yine zihinlerini işgal etmiş. Şeklin güzelliği, lafız ahengi onu sevdirmiş, muhakkak bir manası bulunduğunu kabul ettirmiş. André Gide genç sanatkâra: *Sen ancak güzel şekiller vücude getirmeğe bak; manayı onu okuyanlar ilave eder. Güzel bir ev, hiç kiracısız kalır mı? diyor.* (Özön, 1969, 164).

Gidé'in deyimiyle Sâmî'nin bu güzel evine birçok kiracı yerleştirilmeye çalışılsa da uygun ve kalıcı bir kiracının bulunamadığını, yani tevcih şeklinde ifade edilen görüşler birikse de tartışmaları sona erdirecek son bir şerhin ortaya konulamadığı, Orhan Şaik Gökyay'ın Ferit Kam ile ilgili anılarında geçen,

> Bu beyit elbette bizim derslerimizde de birkaç defa huzura geldi. Tevcihler, tevcihler… Fakat metnin kendisinde bir zorluk ve müşkil var, "penbe-i mînâ" işi çıkmaza sokuyor. Onun için nihai ve kati şerh yerine tevcihlerle kaldı. Hâlâ öyle, biz de bugüne kadar tam bir çıkış yolu bulamadık. Bana kalırsa ikinci mısrada âşıkın sabrı ve ısrarı mânasına "kuyunun taşını aşındırıp kesen ip'ten bahsediliyor, bir de muallakta kalan kar telmihi var (Kara, 2017, 159).

sözlerinden anlamak mümkündür. Tanpınar da beytin yarım asırdır anlaşılmaya çalışıldığını ve hocası Ferit Kam'dan başlayarak birçok farklı tefsire yol açtığını belirtmiştir (Tanpınar, 2007, 29). Bu farklı tefsirlerden birisi Cenap Şehabettin'e aittir. Ona göre, Muallim Nâcî'ye varıncaya kadar bütün eslaf tarafından manasız sayılan bu beyit, asrının edebiyat terbiyesinin ötesinde bir inceliğe sahipti. "Penbe-i mînâ" terkibi ile "semanın pamuğu"nu yani büyük kayaların parçalanmasına sebep olan "karı" kasteden Sâmî, *Siyah kayaları çatlatan semanın pamuğudur, ey mest-i gurur âlem-i mükâfâtta sen ne yapacaksın?* demek istemiştir (Akay, 1998, 202). Senelerce ta'kîd-i mânevîye örnek olarak gösterilmesine rağmen beytin manasının açık olduğunu savunan Ali Cânip Yöntem'in şerhi de benzerdir:

> *Ey gururla mest olan adam! Bir gün olacak bu azametinin mukabelesini göreceksin. Yani senin de gururun kırılacaktır. Şu kara taşa bak. Onu çatlatan yumuşacık kar parçasıdır! Bu hâlden ibret almalısın!* (Levend, 1946, 106).

Bu terkibe, buluttan dökülen yağmurun zamanla kayalarda rahneler açmasına istinaden karın yanı sıra bulut anlamını verenler de olmuştur. Rif'atzâde Abdurrahman Behcet'in şerhi de bu yöndedir; "bulutlardan damla damla düşen yağmurlar, kara taşların çukur yerlerinde birikip soğuğun tesiriyle o kayaları nasıl çatlatıyorsa, zalimâne kimsenin taş yüreğini de mazlumun "penbe-i mînâ"sı olan göz kapağından dökülen damla damla göz yaşları eritir" (Behcet, 1308, 24). Bursalı Mehmed Tâhir, *Osmanlı Müellifleri'*nde Sâmî'nin hâl tercümesinde beyte,

> Bazıları da zaç yağı şişesi kapağına konulan pamuğun demir üzerine vaz'olunduğu halde mermerde hâsıl olan rahne olduğunu veyâhûd büyük kayalar üzerinde hâsıl olan pamuğa benzer, onların bilâhare kayanın arasına sızarak mürûr-ı zamânla kayada rahne peydâ ettiğini dermiyân eyleyerek manânın mevcûdiyetine kâil olurlar ki tevcîh-i sânî daha muvâfıktır (Saraç, 2016, II/660).

şeklinde iki yorum getirir. Ferit Kam da, "penbe-i mînâ"nın, eskiden şişelerin ağzına konan pamuğa karşılık geldiğini düşünmektedir. Bu düşüncesini de Nâbî'nin[4]

Kim gördü bezm-i mey gibi bir rûşen encümen

Kandîli câm ü penbe-i mînâ zübâlesi

beyti ile Kilârî Fâ'ik Bey'in

Vücûd-dâde-i güftâr-ı nik ü bed olma

Biraz da şîşe-i mey gibi penbe-der-gûş ol

beyitleriyle destekler ve *Gururla sarhoş olan kimse, mukabele yani hesap gününe hazır ol; büyük kayaları bazı kere şişenin ağzına konan küçük bir pamuk parçalayabilir,* şeklinde bir nesre çeviri ve *Nasıl ki o kadar küçük bir pamuktan yapılan fitil, büyük bir kayanın arasına konulan barutun patlamasına ve kayanın da bu suretle parça parça olmasına sebep olabilir,* minvalinde bir şerh getirir (Levend, 1946, 106-107). Tâhîrü'l-Mevlevî de "penbe-i mînâ"yı şişe ağzına tıkılan pamuk tıpa anlamıyla ele almıştır:

> "Penbe-i mînâ" şişenin ağzına mantar yerine konulan pamuktur. Tabiî beyazdır ve şişe içindeki mâyia temasından ıslaktır. Şair, bu iki sıfatı dolayısıyla onu "kar"a müşebbehün bih yapıyor ve "Şişenin ağzındaki pamuk gibi beyaz ve ıslak karların yağmasıyla kara taşların çatladığı gibi ey zâlim sen de mazlumların inkisarıyla cezanı görmeye şimdiden hazırlan!" demek istiyor (Olgun, 1995, 111).

Aynı isim, *Edebiyat Lugati*'nin "ta'kîd-i ma'nevî" maddesinde ise, "Bazılarına göre bu beyit, karlar, nasıl karataşı rahnedar ederse ey kendini beğenme sarhoşu olan; sen de zulmettiklerinin göz yaşlarıyla bir gün belânı bulursun, demek imiş!" şeklinde şerh etmektedir (Olgun, 1936, 128).

Ali Nihad Tarlan ise "penbe-i mînâ"yı şişeye tıpa olarak takılan pamuk anlamıyla ele alıp mecazen, pamuğun barut yapımındaki rolüne atıfta bulunulduğunu söyler:

---

[4] Beyit burada Nâbî'ye atfedilmiş olsa da Koca Râgıb Paşa'nın divanındaki bir gazele aittir (Demirbağ, 1999, 361).

> Mesela koca koca kayaları barutla tarlar, parçalarlar. Gurur ile mest olan bir adam hakikaten kocaman bir kayaya benzer, hareketsiz, mağrur, geniş. Fakat bunun cezasını verecek kim olabilir; kötü işlerinin karşılığını kimse veremeyecek diye düşünür. Halbuki kaya karşısında en zayıf mevcut şişedir. Şişenin de pamuktan bir tıpası vardır ki dünya da en âciz, en yumuşak bir varlıktır. İşte o pamuk bu kayayı parçalayabilir. Nasıl? Pamuk barut olur kayanın içine girer, yine pamuktan o baruta fitil yaparlar. Ateşi verdiler mi? Koca kaya parça parça olur (Tarlan, 1990, 77).[5]

Ahmet Talat Onay, iki buçuk asırdır tartışmalara sebep olan bu beytin, ta'kîde örnek gösterilen ikinci mısraındaki "penbe-i mînâ" terkibi için yazdığı maddede konuyla ilgili yedi farklı görüşü bir araya getirmiştir.[6] Birincisi, kardır; yumuşak kar tanelerinin sert taşları çatlatması sebebiyle. İkincisi, Veled İzbudak'tan naklen, kuyu kapağı olan kara taşların üzerindeki iptir; bu ip de gide gele, taşın üzerinde rahneler açar. Üçüncüsü, Kemal Üçok'un tevcihleri olan kara taşların üzerinde oluşan yosunları ve taşın üstüne pamuk koyup üstüne sirke dökerek çatlatma yöntemlerine işaret eder. Dördüncüsü, köpüklü dalgalardır; dalgaların sahildeki kara taşlara çarpa çarpa açtığı rahneler sebebiyle. Beşincisi, Ferit Kam'dan naklen, şişe ağzına tıkılan pamuk tıkaç yahut pamuktan yapılan fitildir. Altıncısı, Tahir Olgun'a aittir ve Ferit Kam'ın görüşüyle aynı şekilde şişe ağzına tıkılan pamuk tıkaçtır. Yedincisi ise *Osmanlı Müellifleri*'nden naklen, zaç yağı şişesine kapatılan pamuktur. Bu görüşleri sıraladıktan sonra Onay şu kanaate varır:

> O halde en yakışan mânâ şudur: Ey gurur mesti, mükâfât meclisine hazır ol. Siyah taştaki rahneler, şişe ağzındaki pamuk[tan] yapılan fitil ile atılan lağımın eseri olduğu gibi sana erişecek zarar da gördüğün mazlumlardan erişecektir (Onay, 2009, 370-371).

Beyit, şerhlerin yanı sıra tazmin ve tanzir yoluyla da anılmıştır. Bu türden metinleri de şerhe katkı sağlayan yorumlar olarak incelemekte fayda vardır. Sümbülzâde Vehbî'nin, söz konusu beytin yer aldığı gazeli tahmisinde, kurşun-elmas tezadı, penbe-i mînâ-seng-i siyâh tezadına bir misal olarak yer alır:

Güherim saht deyü olma cihânda magrûr

Hâlet-i üsrüb ü elmâs degil mi manzûr

Eyle keyfiyyet-i hâtır-şikene vakf-ı şu'ûr

Hâzır ol bezm-i mükâfâta eyâ mest-i gurûr

Rahne-yi seng-i siyeh penbe-yi mînâdandır (Yenikale, 2017, 292)

Atilla Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*'nun "Elmas ve Kurşun" maddesinde, madenlerin en serti kabul edilen elmasın, yine yalnızca elmasla çizilebildiğini vurgulayarak bu cevheri şekillendirmek için yalnızca kurşun kullanımının yeterli olmadığını bildirmektedir. Buna göre, yumuşak bir maden olan erimiş kurşun, elmas tozu katılarak bir nevi zımpara hâlini almakta ve kurşun ancak bu surette, elmasa şekil vermek için kullanılabilmektedir (Şentürk, 2020, IV/155).

---

[5] Kaya Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*'nde beyti "ta'kid-i manevî"ye örnek göstermiş ve Tarlan'ın ikinci mısrada "Nişabur Zelzelesi"ne telmih yapıldığını söylediğini belirtmiştir (Bilgegil, 1989, 42); konuyla ilgili ayrıca bkz. (Kahramanoğlu, 2006, 101-109).

[6] Bu görüşleri sunduktan sonra çıkardığı mananın akabinde Onay, "penbe-i mînâ"nın şişenin ağzına kapatılan pamuktan tıpa anlamında kullanıldığı beyitlerden örnekler sunmuştur (Kurnaz, 2009, 371).

Sâmî'nin beytini açıklamaya yönelik çalışmalar yakın dönemde de devam etmektedir. Bunlardan biri Fatma Sabiha Kutlar Oğuz'un "Arpaemînizâde Sâmî'nin 'Ta'kid' Örneği Beyti Üzerine" başlıklı makalesidir (Oğuz, 2008, 346-359). Makale, Sâmî'nin divanını da istinsah etmiş olan Müstakîmzâde Süleyman Sadeddîn'in (ö.1202/1788) söz konusu beyti şerhi üzerinedir. Müstakîmzâde'ye göre, beyit öncelikle ta'kîde sebep olan,

Rahne-i seng-i siyeh penbe-i mînâdandır

şekliyle ifade edilmiş, daha sonra şair bu nüshayı yok sayarak,

Rahne-i seng-i sebû penbe-i mînâdandır

mısraını tercih etmiştir. Burada "seng-i sebû" ile kastedilen, şarap konulan testilerin kapağıdır ve kapak olmak münasebetiyle "penbe-i mînâ" ile bağdaştırılmıştır. Bu iki farklı nüshayı anmadan önce Müstakîmzâde şerhine

Sakın ey mest-i derûn-saht ki rûz-ı ferdâ

Rahne-i seng eser-i penbe-i mînâdandır[7]

nüshasıyla başlamakta ve beytin bu hâliyle açık olduğunu ve "rahne-i seng-i siyeh" nüshasındaki tetabudan da kurtulduğunu kaydetmektedir (Oğuz, 2008, 352-354). Ancak divanı neşreden Oğuz, tespit edilen nüshaların çoğunda şarihler tarafından da tercih edilen "rahne-i seng-i siyeh" şeklinin yer aldığını bildirmektedir (Oğuz, 2008, 355).

Cumhur Ün, "Penbe-i Mînâya Dair" başlıklı makalesinde M. Rûhî'nin Feridüddin Attâr'ın *Pendnâme*'sinde geçen bir beytin izahında Sâmî'nin beytini de tanık gösterdiğini ifade etmektedir (Ün, 2009, 221-231). Beyti "penbe-i hurde-i mînâ" terkibiyle şerheden M. Rûhî, "penbe-i mînâ"nın cam kırıkları, "seng-i siyâh"ın ise bilinen siyah taş anlamıyla kullanıldığını, cam kırıklarını iyice ufalamak için kullanılan kara taşların bu işlem esnasında kendilerinin de ufalanmasına atıfla Sâmî'nin beytindeki anlama erişilebileceğini bildirmiştir (Ün, 2009, 227).

Yakın dönemde yapılmış bir başka çalışma ise Emrullah Yakut'un "Arpaemîni-zâde Sâmî'nin Meşhur Beytinin Farklı Bir Yorumu ve Klasik Şiirde Penbe-i Mînâ" başlıklı makalesidir (2022, 324-344). Sa'dullâh İzzet'in (ö. 1271/1855) babasına ait *Dîvân-ı Belâgat-'Unvân-ı Abdülkerîm* adlı mecmuaya Sâmî'nin beytini açıklamak üzere derkenar ettiği bir nottan yola çıkarak "penbe-i mînâ"nın Türk ve Fars şairlerince hangi farklı anlamlar ve bağlamlarda kullanıldığını inceleyen bu makalede, Sa'dullâh İzzet, söz konusu terkibin, beyitte şişe tıkacı manasını kastetmediğini, şişe yapılmak üzere ocakta eritilen ve böylece hamur kıvamına gelen taş anlamında kullanıldığını söyler; bu yönden yorumlanınca beyitten, siyah taşın kırılması, penbe-i mînâ olmak içindir, taş ne kadar sert olsa da gün gelir kırdığı şişe gibi kendi de kırılıp şişe olur, manası çıkar (Yakut, 2022, 327).

---

[7] Sâmî Dîvânı'nın İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Koleksiyonu'nda kayıtlı TY431 ve TY5503 numaralı nüshalarında beyit bu şekildedir.

Görülüyor ki Sâmî'nin, ukde olmuş bu meşhur beytini çözmeye çalışanlar "penbe-i mînâ"nın hangi anlamda kullanıldığı sorusu üzerinde yoğunlaşmıştır. Yazıldığı günden bugüne değin tartışmalara yol açmış beytin anlaşılması yolundaki çalışmalara bir katkı sunmak üzere bu makalede, söz konusu beyti farklı tevcihlerle şerh etmek üzere yazılmış bir risale konu edilecektir. Risalenin bulunduğu mecmua tanıtıldıktan sonra şerhte izlenen usule değinilecek ve günümüz Türkçesine çevirisi yapılacaktır. Sonuç kısmında ise şerhte yer alan tevcihler özetlenerek genel bir değerlendirme yapılacaktır. Ek olarak metnin transkripsiyonlu çevirisi verilecektir.

1. Risalenin Bulunduğu Mecmua ve Risale Hakkında

Metnin bulunduğu yazma nüshası İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Arapça Yazmalar Koleksiyonunda AY03757 demirbaş numarasıyla kayıtlı bir mecmuadır.[8] İçerisinde bu makaleye konu olan metinle birlikte, farklı isimlere ait dokuz risale bulunmaktadır. Metinlerin hattı, nesih, talik olmak üzere değişmektedir. Söz konusu risalelerin ilki 1b-4a yaprakları arasındaki *Risâletü Nûrî Efendi*'dir. Gayr-ı munsarif yani Arapçada sonuna kesra ya da tenvin almayan kelimelerin nasıl okunacağı ve harekeleneceği konusuna dair olan bu eserin sahibi olan Nûrî Efendi hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.

Mecmuadaki ikinci metin, makalenin konusu olan şerh risalesidir. Herhangi bir başlığı bulunmayan risale, 6b-15b yaprakları arasında yer almaktadır. Metnin başlangıcından önce 5b'deki Hasan Efendi kaydına istinaden katalogda bu ad ile künyelenmiştir ancak metinde Hasan Efendi'nin kimliğine dair bir işaret görülmemektedir. Şerhin başlangıcında geçen Azîz adının üstü kırmızı kalemle çizilerek vurgulanmıştır ancak şârihin kimliğine dair başka bir bilgi yoktur. Mülevven ve müzehhep serlevhası ve yaldızlı cetvelli sayfa kenarları ile mecmuadaki diğer risalelerden ayrılan bu şerh talik hatlı olup söz başları kırmızı mürekkeple yazılmış, vurgular kırmızı çizgiyle yapılmıştır. Sayfa kenarlarında birkaç tashih kaydı vardır. Risalenin sonuna derkenar edilmiş, Sadullah imzalı bir mütalaa kaydı bulunmaktadır.

Üçüncü metin, *Er-Risaletü'l-Hüsreviyye fi'l-vela'* başlığıyla 17b-21b yaprakları arasında olup Molla Husrev'in köle azadı, velâü'l-ıtk meselesine dair yazdığı risaledir.[9] Bu metnin yer aldığı sayfaların kenarlarında da yer yer tashih kayıtları bulunmaktadır.

Mecmuadaki dördüncü metin, 23b-36b arasında yer alan *Risale fi babi'l-ihbar bi'llezi ala bahsi'l-Kafiye* başlıklı risale olup Yalvaçlı İbrahim Efendi'ye aittir. Bu risale özetle, Arapçada fiil cümlesini, içerisindeki bir unsuru vurgulamak amacıyla isim cümlesine dönüştürmenin kurallarını ele almaktadır.[10] Yedi baptan oluşan risalenin sayfa kenarlarında minhüvat ve haşiyeler vardır.

Beşinci metin, Cürcânî'nin (ö. 816/1413) belagata dair meşhur eseri, *Hâşiye ale'l-mutavvel/Havâşî a'lâ şerhi'l-meşhûr li Telhîsi'l-miftah*'ıdır. Osmanlı medreselerinde belagat öğretiminde asırlarca okutulmuş temel kitaplarından biri olan bu eser, Kazvînî'nin (ö. 739/1338) *Telhîsu'l-Miftâh*'ına Taftâzânî'nin (ö. 792/1390) *el-Mutavvel* ismiyle yazdığı şerhe bir haşiyedir. Yazmanın 37b-43a varakları arasında yer alan eserin yazımının yarım kaldığı anlaşılmaktadır. Söz başları kırmızı mürekkeple yazılmıştır, sayfa kenarlarında ve satır aralarında tashih kayıtları bulunmaktadır.

---

[8] Mecmuaya, http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/AY/nekay03757-02.pdf bağlantısından erişilebilir.

[9] Eserle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (Özer, 2010, 173-207).

[10] Ayrıntılı bilgi için bkz. (Erken, 2016, 155-180).

Altıncı metin *Fasl fî mehâkimi erba'i tuyûr ve hüve'l-bâz ve'l-bûm ve'l-gurâb ve'l-bülbül beyne yedeyi Nebîyillâh Süleyman b. Davud* başlığını taşımaktadır. Yazmanın 47b-50a varakları arasında yer alan ve Hz. Süleyman'ın kuşlarla konuşmasını konu alan metin yaldızlı cetveller içindedir, söz başları kırmızı mürekkeple yazılmıştır. İstinsah tarihi olarak h. 1110 / m. 1699 kaydedilmiştir.

Yedinci metin Makdisî'nin (ö. 678/1280) *Keşfü'l-esrâr a'lâ hikemi't-tuyur ve'l-ezhâr,* adlı eseridir. Seci üzerine kurulmuş, ayet ve hadislerden iktibaslarla örülmüş, manzume geçişleriyle süslenerek özellikle meclislerde okunmak üzere kaleme alınmış hikâye ve efsanelerden müteşekkil, makâme türünde bir metindir.[11] Yazmanın 56b-93a varakları arasında yer alan metnin başlıkları kırmızı mürekkeple yazılmış olup sayfa kenarlarında tashih kayıtları ve haşiyeler yer almaktadır. İstinsah tarihi h. 1126 / m. 1714'tür.

Sekizinci metin, müellifi konusunda ihtilaf bulunan *Mukaddimetü's-salât* adlı risaledir. Namazın esaslarıyla ilgili muhtasar bir risale olan *Mukaddimetü's-salât* Mollâ Fenârî, (ö. 834/1431) Lütfullâh Keydânî (ö. 750/1349'dan sonra) ve Kemalpaşazâde'ye (ö. 940/1534) atfedilmektedir.[12] Yazmada 97b-101b varakları arasında yer alan risalenin başlığı *Hazâ Kitâbu Mukaddime-i Monlâ Fenârî Muhammed Rahmetullâhi Aleyhi*'dir, söz başları kırmızı mürekkeple yazılmıştır.

Dokuzuncu metin, *Kıt'a min Envarü't-tenzîl ve esrârü't-te'vîl*'dir. Beyzavî'nin (ö. 685/1286) *Envarü't-tenzîl ve esrârü't-te'vîl*'inden İsra ve Kehf surelerinin tefsirlerinin alındığı bir kesit suretindedir. Yazmanın 103a-138b varakları arasında devam eden metinde ayetler, kırmızı çizgilerle vurgulanmıştır. Sayfa kenarlarında ve satır aralarında tashih kayıtları ve haşiyeler bulunmaktadır.

Çoğunluğu Arapça metinlerden ibaret bu mecmuanın ikinci sırasında yer alan ve bu çalışmanın da konusu olan risale Arpaemînizâde Sâmî'nin *Hâzır ol bezm-i mükâfâta eyâ mest-i gurûr/ Rahne-i seng-i siyeh penbe-i mînâdandır* beytini şerh maksadıyla yazılmıştır. Risalenin herhangi bir başlığı bulunmamaktadır. Hamdele ve salveleden sonra Sâmî'nin beytinin layığıyla anlaşılamaması sebebiyle beyti açıklamak vazifesini tevazu ile üstlendiğini dile getiren Azîz, hata ve noksanlarının mazur görülmesini dileyerek şerhine başlar. Öncelikle Sâmî'nin söz konusu beytini yazar ve beyitte geçen tüm kelimelerin lügat manalarını madde madde verir ve her mana için Fars edebiyatından bir ya da iki beyti tanık gösterir.[13] Daha sonra, bu kelimelerin farklı manalarıyla yeni bağlamlar oluşturarak şerh için tevcihlerini sunar. Her tevcihin başında, kelimelerin o bağlama uygun gelecek manalarını ayrıca sıralayarak beyti açıklamaya çalışır. Beyti, bu usulle altı farklı yönden şerh ederken bağlamın ortaya çıkardığı farklı manalara istinaden Sâmî'nin, beyti nasıl bir ortamda ve hangi sebeple söylemiş olduğuna dair duyumlarını ve tahminlerini de aktarır. Risalenin hatimesinde bu şerhi yazmasının sebebini anlatır. Buna göre Azîz, bir meclise konuk olmuş, burada ev sahibinin "seng-i siyeh"ten mamul bir sürahisi nadirattandır diye çok beğenilip konuşulmuş. Bu ilgi üzerine Azîz de Sâmî'nin meşhur beytini meclistekilere okumuş ancak manasındaki güçlük sebebiyle açıklaması istendiği için söz konusu şerh risalesini kaleme almış.

---

[11] Ayrıntılı bilgi için bkz. (Akyıldız, 2003, XXVII/417-419).

[12] Ayrıntılı bilgi için bkz. (Gömbeyaz, 2010, 467-524).

[13] Buradaki maddeler ve tanık gösterilen beyitler, büyük ölçüde *Ferheng-i Şu'ûrî*'deki madde ve tanıklarla örtüşmektedir.

Risalenin son sayfasına derkenar edilmiş bir mütalaa kaydında, Sadullâh imzalı bir kimse, buradaki tevcihlerin beytin manasına uygun bulunmadığını söyleyerek başka bir tevcihle beyti şerh etmiştir. Bu kişinin, risalede şerh edilen beyti kendi mecmuasına "Ez-müşkilât-ı Sâmî" başlığı altında kaydetmiş[14] ve bir başka mecmuada şerhe çalışmış (bkz. Yakut, 2022) Sadullâh İzzet (ö. 1271/1855) olması ihtimal dâhilindedir ancak elimizde bu tespiti yapabilecek denli yeterli veri bulunmamaktadır. Bu mütalaa kaydı, metnin günümüz Türkçesine çevirisi ve transkripsiyonlu çevirisinin yapıldığı bölümlerin sonuna eklenmiştir.

2. Metnin Günümüz Türkçesine Çevirisi[15]

Kadim kelamın ayetlerinin başlangıcı, Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla. Şükür, hamd ve övgü, istiare ve cinastan ari şekilde Allah'adır. İhtiyacı olmadığı ve bizi zorlamadığı hâlde, o, yüceliği hiçbir şeyle kıyaslanamaz olan Allah'a dua ve selam ederiz. İnsanların en faziletlileri arasında en fasihi olma makamına erişmiş Hz. Muhammed'e ve onun ailesi ile ensarına saygı ve hürmetle sonsuz, sınırsız salavat getiririz. Girizgâhın şartlarını tamamladıktan sonra böylece yazılarak beyan edilir ki, **beyit**:

چنان آغاز کرد و شاعرانه
نغم پرداز این شیرین ترانه

[*Bu şirin teraneyi besteleyen kimse, söze şairane bir tavırla başladı*.]

Zamanın söz ehli ve asrın nüktedanları arasından çıkıp zarif kimselerin dikkatli nazarlarına hayret veren son dönem şairlerinin ve belagat sahiplerinin önde gelenlerinden Sami Mustafa Efendi hazretlerinin inceliklerle dolu gazelleri içinde, ibareleri kısım kısım incelenmeye çalışılınca kökü bulunmayan sayı gibi sonuçsuz kalan, yazılarak sağlaması yapılmaya çalışılınca heyula gibi farklı suretlere dönüşmeye mayil, bakışa göre anlamı değişen bir beyti, fasihler arasında kulaktan kulağa yayılıp şöhret bulmuş olup mana ve mazmunlarına yeterince dikkat edilmemesi sebebiyle bazılarının bu beyti tevcih[16] ve tevilden[17] ari, bazılarının da hayal ve rüyalar gibi yorum ve açıklamadan beri bulması, üzerinde düşünmeden kolayca söylenmiş sözler olarak görmesi gibi basit hezeyanların apaçık yanlışlığına hiç şüphe bulunmamakla birlikte, **beyit**:

---

[14] Millî Kütüphane 06 Mil Yz C 20, v. 93b. Tematik özellikteki bu mecmua ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (Atik, 2022).

[15] Çeviride mümkün oldukça kaynak metne sadık kalınmıştır ancak metnin doğası gereği açıklamaya muhtaç kısımlarda bazı eklemeler ve sadeleştirmeler yapmak gerekmiştir. Metinde tanık gösterilen beyitlerin nesre çevirileri köşeli parantez içinde verilmiş, kaynakları dipnotlarda gösterilmiştir. Farsça beyitlerin çevirisinde ve kaynaklarının tespitindeki yardımları için Sidika Jazebi'ye teşekkür ederim.

Yine hem-cinsi çeker birbirinin gayretini

Zahm-ı mıkrâsa urur sûzen anun-çün merhem[18]

[*Birbirinin gayretini her zaman hemcinsi çeker; onun için (cerrahi) iğne, bıçak yarasına merhem olur.*]

nağmesiyle korunması ve muhafaza edilmesi bu kulun üzerine yüklenmiş bir görev olduğuna dair özrü kabul edildikten sonra, önemsiz bir kimse olan bu Aziz, dikkatçe noksan bilgisi ve ilmiyle, bahsi geçen,

Hâzır ol bezm-i mükâfâta eyâ mest-i gurûr

Rahne-i seng-i siyeh penbe-i mînâdandur

beytinin nüktelerini ve mazmunlarını şu şekilde yorumlar:

Hâzır: İsm-i fail ve meful manasıyla fail, amade olucu, amade olmuş ve olmuş, bitmiş düzenlenmiş demektir. Fail manasıyla, **beyit**:

Leb-i hasm-ı lecûca İzzetâ mühr ur sükûtunla

Cedel-kârâna hâmûşî kadar hâzır-cevâb olmaz[19]

[Ey İzzet, inatçı hasmın dudağına sükutunla mühür vur; çünkü tartışmacılara sessizlikten daha iyi bir hazırcevap yoktur.]

Meful manasıyla, **beyit**:

برم چون میکشی تیغ جفا باید برم حاضر

که آماجه است این فولاد را هر چه برم باید

[*Beni kucakladığın an, cefa kılıcına hazır olmam gerek çünkü ne kuşanırsam kuşanayım bu çeliğin hedefiyim.*]

Ol: Türkçe emirdir. Farsçada "باش" derler.

Bezm: Şarap ve sohbet meclisidir ama aslında bu meclislerdeki söyleşmelerden kinayedir. Zira sohbet kelimesinin aslının meclislerden geldiği dil bilginlerince bilinir. Bezm, meclisin misafiri anlamına da gelir; **beyit**:

اسباب طرب جمع کن و بزم بیارای

اطباق سموات چه گسترده و چه طی

---

[16] Tevcih: Sözü hem olumlu hem de olumsuz anlamlara gelecek biçimde söyleme sanatı.

[17] Tevil: Çevri. Sözü ilk kastedilen anlamından başka bir anlama çekme; göründüğünden farklı yorumlama; sözü çevirme.

[18] Beyit Nâbî'ye aittir (Bilkan, 1997, 836).

[19] Bu beyit *İzzet Ali Paşa Divanı*'ndandır (Kutlar Oğuz, 2019, 192).

[*Göklerin tabakaları serilmiş veya dürülmüş olsa ne çıkar, sen eğlence için gerekenleri topla ve misafirleri çağır.*][20]

Çadıra da bezm adı verilir; **beyit**:

زده در چمنزار بزم بلند
بفرمود بزم شراب آورد

[*Çimenlikte büyük bir çadır kurdurup şarap meclisi hazırlansın diye buyurdu.*] [21]

Bezm, Arapçada zarar vermek, diş ile ısırmak ve süt sağmak ve bazı lugatlerde işret ve safa etmek, hoşça vakit geçirmek karşılığında da yer alır.

Mükâfât: "Kefâ" mastarındandır. Müfâ'ale babının işteş fiil olduğu malumdur. Esreli ve son harfi medli "el-kifâ'", birbirine dikilerek çadır eteği yapılan iki parça bez ve beraberlik, eşitlik gibi anlamlara gelir. "Fu'l" ve "fu'ul" vezninde, kef ve fe harfleri ötreli, vav harfi cezimli "el-küfüv", kişinin eşitidir, Türkçede denktaş derler, "ekfâ"nın çoğulundan gelir. Kef'i üstünlü, fe'si medli "el-kefâ" beraberlik, eşitlik gibi eylemlerde de olumlu ya da olumsuz cezaya karşılık geldiğine binayen olumlu ya da olumsuz "mücâzât"a yani cezalandırmaya, karşılığını almaya-vermeye denir, **beyit:**

Bu vaz'-ı nâ-pesendüñ rûzgâr eyler mükâfâtın
Mukaddem itdigi küstâhlık ma'zûr olur bir gün[22]

[*Bu beğenilmeyen hâlin mükafatını felek bir gün verir; önceden ettiği küstahlık bir gün bağışlanır.*]

Beyit:

چو بد کردی مشوایمن زآفات
بدی را بد بود آخر مکافات

[*Kötü bir iş yapınca kendini belalardan güvende sanma; bu kötülüğün karşılığı, sonunda yine kötülük olur.*] [23]

Eyâ**:** Nida edatıdır, **beyit**:

ایا پُرلعل کرده جامِ زَرّین
ببخشا بر کسی کِش زر نباشد

---

[20] Ahmed Hayâtî'nin *Tuhfe-i Vehbî Şerhi* ve *Ferheng-i Şu'ûrî*'de ve Ahmed Hayâtî'nin *Tuhfe-i Vehbî Şerhi* bu beyit "bezm" maddesine tanık olmak üzere Hakîm Nizârî-i Kuhistânî'den alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, I/797; Şahin, 2016, 412).

[21] *Ferheng-i Şu'ûrî*'de bu beyit "bezm" maddesine tanık olmak üzere Mîr Nazmî'den alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, I/798).

[22] Bu beyit Veysî'ye aittir bkz. (Toska, 1985, 212).

[23] Bu beyit *Na'îmâ Tarihi*'nde, *İzzî Tarihi*'nde, Lebîb'in *Tuhfe-i Vehbî Şerhi*'nde ve *Hadîkatü'l-vüzerâ*'da da yer almaktadır. (Mustafa Nâimâ, 1867, VI/205; Yılmazer, 2019, 438, 805, 937; Yavuz, 2021, 375, 439; Osmanzâde Ahmed Tâ'ib, 1271, 124). "Eğer iyilik ederseniz kendiniz için iyilik etmiş olursunuz; kötülük ederseniz yine kendinize edersiniz." (İsra/7) ayeti iham edilmektedir.

[*Ey altın kadehini yakutla dolduran, o kadehi, altını olmayan kişiye bağışla.*][24]

Tembih ünlemi olarak da kullanılır ve önceki edata dâhil olur; **beyit**:

ایا شاه محمود کشورگشا
که از من نترسی بترس از خدا

[*Ey memleketler fatihi Şah Mahmut, benden korkmuyorsan Allah'tan kork!*][25]

Soru edatı olur; **beyit:**

که سلطان از این روزه گویی چه خواست
که افطار او عید طفلان ماست

[*Karınlarını doyurmak için bekleyen çocuklarım için onun iftar vakti bayram olmuşken Sultan, bu tuttuğu oruçtan ne sevap umuyor?*][26]

Temenni makamında da kullanılır; **beyit:**

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند
آیا بُوَد که گوشهٔ چشمی به ما کنند

[*Toprağı bir bakışla altına çeviren [simyacılar] acaba bize de gözlerinin köşesiyle bakıp küçük bir lütufta bulunur mu?*][27]

Mest: Çok sarhoş olup sarhoşluktan kendini kaybedene derler. Bu dereceye ulaşana Arapçada "tâfih" derler zira sarhoş, bu dereceye varmadığı hâlde kendini kaybetmiş gibi davranan kimseye denir. Mest ile sarhoşun arasında fark olduğu, şu beyitten anlaşılır; **beyit**:

خوش آن شبها که پیشش بودمی گه مست و گه سرخوش
جهانم می شود تاریک چون یاد آرم آن شبها

[*Bazen mest bazen sarhoşça onun yanında olduğum geceler ne hoştu; [şimdi] o geceleri hatırladığımda dünyam kararıyor.*][28]

Gurur: Gayın'a ötre koyarak; yahut "garûr" gayın'a üstün koyarak fetha ile "el-garûr", aldatıcı dev, yani Yüce Allah'ın kadim kelamında " ...o aldatma ustası da Allah hakkında sizi kandırmasın"[29] şeklinde bildirdiği Şeytandır. Buradaki "billâhi" kelimesinin "lehâ", "yelhâ, "lehven"den müştak olduğu erbabınca malumdur. Ötre ile "el-gurûr", aldanmak ve mekâsir-i cild yani derinin bükülmeleri anlamlarına gelir. Bu konuda şöyle derler: غرور/gurûr, غرّ

---

[24] Beyit, Hâfız-ı Şirâzî'ye aittir (Hâfız, 1320, 110). Ahmed Hayâtî'nin *Tuhfe-i Vehbî Şerhi*'nde de "elif" harfine tanık olarak alıntılanmıştır (Şahin, 2016, 224).

[25] Bu beyit Ahmed Hayâtî'nin *Tuhfe-i Vehbî Şerhi*'nde de "elif" harfi için tanık olarak Firdevsî'den alıntılanmıştır (Şahin, 2016, 224).

[26] Sa'dî'nin *Bostân*'ında geçen bu beyit, imkânı olduğu hâlde etrafındakilere yardım etmekten kaçınan bir kimsenin ibadetindeki riya meselesini konu alan bir hikâyede, çocukları için yiyecek isteyen bir kadının, Sultan oruçlu olduğu için mutfak kapalıdır denmesi üzerine bulunduğu serzeniştir (Sa'dî, 1230, 77).

[27] Beyit, Hâfız'a aittir (Hâfız, 1345, 46). Ahmed Hayâtî'nin *Tuhfe-i Vehbî Şerhi*'nde de "ayâ" kelimesine tanık olarak alıntılanmıştır (Şahin, 2016, 353)

[28] Beyit, Emîr Husrev Dihlevî'ye aittir (Dihlevî, 1361, 27).

[29] Fatır/5.

/baştan çıkardı fiilinden türemiştir, "aldatıldı" demektir. Kendisiyle aldatıldığın yani etkisinde kaldığın şey, demektir. Ayrıca, kumaşı ilk hâli üzerine katlamak yani kıvırıp bükmek, demektir; bu takdirce kelime kıvrım ve büklüm verici manasına da gelir. Kibir ile gurur arasında fark olduğu bilinmelidir. Tetkik edenlere göre kibrin ikinci derecesi kendini beğenmişlik, üçüncüsü ise gururdur. Kibrin fenalığı, Allah ile çekişmekten gelir; bu da kendini beğenmişlik, halka gösteriş ve övünmekle olur. Gurur ise kişinin, zenginleşince kimseye ihtiyacı olmadığını göstermesi tarzında laubali tavırlardır, kendi kendini bu şekilde aldattığı için ona mağrûr ve garûr derler; **beyit**:

غرور حسن اجازت مگر نداد ای گل
که پرسشی نکنی عندلیب شیدا را

[*Ey gül, mecnun bülbülün hâlini sormana, güzelliğin gururu mu izin vermiyor?*][30]

Kelime, aynı zamanda firîb ve firîbden gibi aldanmak ve aldatmak manalarına da gelir; **mısra:**

اصلش نبود آنچه مر داد غرور

[*Gururun* [*/aldatmanın*] *kazandırdığı şeyin aslı yoktur*.][31]

Rahne: He'nin cezmi ve nun harfi üstün ile okunarak; duvarlarda ve başka yerlerde olan oyuk, gedik manasında kullanılır; **beyit**:

یکی کوه از رخنه دیوار بست

زده در گریبان آن رخنه دست

[*Bedeninde gedik olan bir dağdı; o gediğe tutundu*.][32]

Kılıç ve hançerin açtığı gedik anlamına da gelir. Yay gezi ve görülemeyen şeyler için kullanılır; **beyit:**

ز مستی که شد رخنه سد حصور

مرتب نماند سرای حضور

[*Kış, can sıkıntısı seddinde gedikler açtı ve huzur sarayını bozdu*.][33]

Tuhfetü'l-ahbâb'ta kâğıt manasında yer alır. Gediklenmek, bir şeyin incinmesine sebeptir; buna dayanarak kazazede, azarlama ve zarar anlamında da kullanılır ki kederli kimseye zarar ve ziyan görmüş anlamında “rahne-dâr” derler; **beyit**:

---

[30] Beyit, Hâfız'a aittir (Hâfız, 1320, 4).

[31] *Ferheng-i Şu'ûrî*'de bu beyit "gurur" maddesine tanık olmak üzere Ebu'l-me'ânî'den alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, III/2680).

[32] *Ferheng-i Şu'ûrî*'de ve Ahmed Hayatî'nin *Tuhfe-i Vehbî Şerhi'*nde bu beyit "rahne" maddesine tanık olmak üzere Mevlânâ Hatîfî'den alıntılanmıştır. (Yılmaz, 2019, III/1948, Şahin, s. 2016, 457).

[33] *Ferheng-i Şu'ûrî*'de ve Ahmed Hayatî'nin Tuhfe-i Vehbî Şerhi'nde bu beyit "rahne" maddesine tanık olmak üzere Hüseyin Meşhedî-i Senâyî'den alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, III/1948, Şahin, 2016, 457). Şairin *İskendernâme*'sinde şu şekilde geçer:
ز مستی که شد رخنه سد حضور
مرمّت نیابد سرای شعور
Sarhoşluktan dolayı ayıklık seddinde delik oluştuğu için akıl sarayı sağlam kalmaz (Isfahânî, 03.11.2024).

ابوا سحق سلطانی که در ملک بهشت
نه هشت انصاف و عدلش هیچ رخنه

[*Ebû İshak, cennet mülkünün sultanıdır; onun insafında ve adaletinde hiç gedik yoktur.*][34]

Seng: Nun’un cezmiyle okunur. Beş manaya gelir. Evvela, bilinen anlamıyla taştır, genellikle madenî olan taşa denir; **beyit**:

زمنجنیق فلك سنگ فتنه میبارد
من ابلهانه گریزم در آبگینه حصار

[*Felek mancınığından [üzerime] fitne taşları yağarken ben aptal gibi, kadeh hisarına sığınıyorum.*][35]

İkinci anlamı ölçüdür; **beyit**:

بسی ارمغانی زتاراج زنگ
بهرسو فرستاده بي وزن و سنگ

[*Zengibar yağmasından birçok armağanı, her tarafa ölçüsüzce, değerine bakmadan gönderdi.*][36]

Diğer beyit:

اي به معيار ضمير تو دغل سيم سحر
وي به ميزان وقار تو [10a] سبک سنگ جبل

[*Senin kalbine kıyasla seherin gümüşü sahtedir; senin ağırbaşlılığın ölçüsünde dağların taşı hafif gelir.*][37]

Üçüncü anlamı, kadir, kıymettir; **beyit**:

چه خوش گفت آن که سنگ از همتش بود
که همت هست مغناطیس مقصود

[*Kıymetini çabasıyla kazanan o kimse ne güzel demiş: Çalışmak, maksadın mıknatısıdır.*][38]

Dördüncü anlamı, vakar ve temkindir; **beyit**:

بزم تازه کن ای ترك تنگ چشم
در بیدلان مدار درین وقت سنگ پشم

---

[34] Bu beyit, *Ferheng-i Şu’ûrî* ve Ahmed Hayâtî’nin *Tuhfe-i Vehbî Şerhi*’nde de “rahne” maddesine tanık olarak Şems-i Fahrî’den alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, III/1948; Şahin, 2016, 457).

[35] Beyit, Örfî-i Şîrâzî’ye aittir (Örfî-i Şîrâzî, 1378, 119).

[36] Bu beyit, *Ferheng-i Şu’ûrî*’de “seng” maddesine tanık olarak Nizâmî’nin *İskendernâme*’sinden alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, III/2177).

[37] Bu beyit Selmân-ı Sâvecî’ye aittir (Sâvecî, 1371, 259). *Ferheng-i Şu’ûrî*’de “seng” maddesine tanık olarak alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, III/2177).

[38] *Ferheng-i Şu’ûrî*’de bu beyit “seng” maddesine tanık olmak üzere Selmân-ı Sâvecî’den alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, III/2177).

[*Ey çekik gözlü Türk/güzel! Sabah meclisini tazele! Bu vakitte âşıklardan ağırbaşlılık bekleme.*][39]

Diğer beyit:

ای که از علم گران سنگ تو گیرد سنگ سنگ
همچو زر گردد ز جودت پانصد فرسنگ سنگ

[*Ey ki taş, ağırlığını senin ağırbaşlı ilminden alır. Senin kavrayışın ve cömertliğin sayesinde beş yüz fersahlık taş, altına dönüşür.*][40]

Beşinci anlamı, "kifâ" kısmında da bahsi geçen manaya uygun şekilde beraberlik demektir ancak bunda fark vardır, erbabınca bilinir; **beyit:**

در نبرد رستم همسنگ او
دیدۀ گردون ندیده جنگ او

[*O, savaşta Rüstem'le başa baştır. Feleğin gözü öyle savaş görmemiştir.*][41]

Siyeh: Yedi manaya gelir. Evvela, bilinen siyahtır ki Arapçada esved derler. İkinci olarak mest ve sarhoş demektir; **beyit**:

منم سیاه خرابات لعل اوچون جام
که ذوقهاست مرا زان شراب نوشگوار

[*Ben de kadeh gibi onun lal dudağının meyhanesinin gözü kararmış sarhoşuyum. Aldığım lezzet, abıhayat gibi tatlı olan o şaraptandır.*][42]

Üçüncü anlamı Hindû köledir:

زبنفشه تاب دارم که ز زلف تو زند دم
تو سیاه کم بها بین که چه در دماغ دارد

[*Senin zülfünle bahse giren menekşeye öfkeliyim; şu değersiz siyah [Hindû] köleye bak, kafasında neler kuruyor.*][43]

Dördüncü olarak Arapçada "ezrak hat" dedikleri bir nevi hattır; **beyit**:

بجام عشق تو می تا خط سیاه دهم
منم که سر بسر آن خط سیاه دهم

[*Baştan başa kara yazılı olan benim; siyah hatta aşkının kadehiyle şarap ver!*][44]

---

[39] *Ferheng-i Şu'ûrî*'de bu beyit "seng" maddesine tanık olmak üzere Seyf-i İsferengî'den alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, III/2178).

[40] *Ferheng-i Şu'ûrî*'de bu beyit "seng" maddesine tanık olmak üzere Bahâeddîn-i Zencânî'den alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, III/2178).

[41] *Ferheng-i Şu'ûrî*'de bu beyit "seng" maddesine tanık olmak üzere Nazmî'den alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, III/2178).

[42] *Ferheng-i Şu'ûrî*'de bu beyit "siyâh" maddesine tanık olmak üzere Refî'eddîn Lübnânî'den alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, III/2288).

[43] *Ferheng-i Şu'ûrî*'de bu beyit "siyâh" maddesine tanık olmak üzere Hâfız'dan alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, III/2288).

[44] *Ferheng-i Şu'ûrî*'de bu beyit "siyâh" maddesine tanık olmak üzere Hâkânî'den alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, III/2288). Hakânî'nin Divanı'nda,

Beşincisi, şom, uğursuz ve kötü bahttır; **beyit:**

چه خوش بزميست رنگين مجلس جانان چه سود اما
كه نتوان شد سفيد از شومىء بخت سياه آنجا

[*Sevgilinin meclisi ne güzel ve renkli bir meclistir. Ama ne fayda! Kara bahtın uğursuzluğundan orada bile aklanıp kurtulmak mümkün değildir.*][45]

Altıncı olarak İsfendiyâr'ın atının ismidir. Yedincisi ise *Zemzeme*'de denilen bir kitabın ismidir.

Penbe: Dört anlama gelir. Evvela, bilinen pamuktur. İkinci olarak kaçış, çekinme, saçma sapan konuşmadır ki çok bilmişlerin âdetleri arasındadır. Üçüncüsü, yok olmaktır; **beyit**:

پنبه كن اى جان دشمن ز آن تنى
كوز تركش دوكدان خواهد نمود

[*Ey düşmanın canı! Bedeninin yok olmasına hazırlan; çünkü o (memduh) sadağını iğ yapacaktır.*] [46]

Dördüncü anlamı acz ve âcizdir; **beyit**:

پنبه كنم لشكرانرا چنان
كز تن آن پنبه كنم استخوان

[*Askerlerini kemikleri etlerinden ayrılmışçasına âciz bırakayım.*][47]

Mînâ: Genellikle sırçaya dense de özellikle şarap konulan uzun boğazlı şişe için kullanılır. Genellikle, şişe cinsinden olan diğer şeyler için de kullanılır. Şişeye benzetilmesi sebebiyle feleğe de mînâ derler; **beyit:**

Ol ki ışkından sararmışdur yüzi ayvâ gibi
Oynadur bu künbed-i mînâyı bir elmâ gibi[48]

Beyit:

طبيبان را مگر اين نكته حل نيست
كه در نه شيشه داروي اجل نيست

[*Tabipler, feleğin dokuz şişesinden gelen ecel derdine derman bulamaz.*][49]

به جام عشق تو می تا خط سیاه دهند
منم که سر به خط آن خط سیاه نهم

şekliyle, Câm-ı Cem üzerindeki yedi çizgiden dördüncüsü olan "Hatt-ı Ezrak"ı telmihen söylenmiştir (Hakânî-i Şirvânî, 1357, 815).

[45] *Ferheng-i Şu'ûrî*'de bu beyit "siyâh" maddesine tanık olmak üzere Ehlî-i Horâsânî'den alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, III/2288).

[46] Burada "yok et" anlamındaki "penbekün" "dukdan/ iğ" itibarıyla ihamdır ve pamuk anlamını da düşündürmek için kullanılmıştır. *Ferheng-i Şu'ûrî*'de bu beyit "penbe" maddesine tanık olmak üzere Hâkânî'den alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, I/175).

[47] *Ferheng-i Şu'ûrî*'de bu beyit "penbe" maddesine tanık olmak üzere Mîr Husrev'den alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, I/175).

[48]Beyit Kemal Paşazâde'ye aittir (Saraç, 2022, 343)

[49] Bu beyit Dihlevî'nin *Şîrîn ü Husrev'*indendir (Dihlevî, 1962, 334).

Bu beyitten, feleğe mînâ denme sebebinin, şişeye benzerliği olduğu anlaşılmaktadır. Şişe gibi dayanıksız ve zayıf yapılı olup küçük bir tesirle direncinin kırılarak sağlamlığını kaybettiği ve harap olduğu ibretiyle benzerlik kurularak dünyaya da mînâ denmiştir; **beyit**:

آن که پُرنقش زد این دایرهٔ مینایی
نیست معلوم که در پردهٔ اسرار چه کرد

[*Bu mavi daireyi/ dünyayı nakışlarla süsleyen yaratıcı, sır perdesinin arkasına ne gizledi bilinmez.*][50]

Bununla birlikte mînâ, Kaknüs türünden bir kuşun ismidir.

-den: Arapçadaki min ve an manasınadır.

-dur: Rabıta edatıdır. Hüküm ve haber manasını ifade eder.

Kelimelerin manalarından elde edilen sonuç: Hâzır: Âmâde. Ol: Emr. Bezm: İşret vakti. Mükâfât: Karşılığını alma-verme. Eyâ: Nida edatı. Mest: Aklı başında olmayan. Gurûr: Kıvıran, büklümlendiren. Rahne; Kâğıt. Seng: Kadir, kıymet. Siyeh: Yazı. Mînâ: Sürahi. Penbe: Pamuk. -dendir: Rabıta edatı. **Beyitten elde edilen mana**: Ey kendinden bihaber mest, elem ve esef duyma ve bu harabatiliğin mükâfatına hazır ol, bekle. Zira kadir, kıymet verilen yazının kâğıdı sürahinin pamuğundan yapılır; yani şişenin ağzına konan pamuk çirkin ve ezilmiş iken temizlenerek kâğıt yapılıp üzerine kıymetli ayet ve hadisler yazılarak muteber ve makbul olduğu, herkesin öpüp baş üstüne koyduğu bir şeye dönüştüğü görülür. Sen de tövbe istiğfar edenlerden olup ahlâkını ıslah edersen şüphesiz, halk içinde muteber, Allah katında makbul kul olacağını bil ve harabatilikle çektiğin sıkıntı, üzüntü ve ıstırabın mükâfatına hazır ol. Bu mazmunda Örfî'nin bir **beyti**:

پاک طینت نشود عاقبت کارش بد
پنبه چون کهنه شود کاغذ قرآن گردد

[*Tıyneti temiz olanın akıbeti kötü olmaz, pamuk eskiyince Kur'an kâğıdı yapılır.*][51]

Başka bir yönden incelenirse, Hâzır: Âmâde. Ol: Emir edatı. Bezm: Eğlence ve işret. Mükâfât: Benzeşme, hemhâl olma. Mest: Sarhoş. Gurûr: Kendini beğenme ve kibir. Rahne: Zarar. Seng: Kadir, kıymet. Siyeh: Kötü baht. Penbe: Çekinme. Mînâ: Felek. **Beyitten elde edilen mana**: Ey mağrur sarhoş yahut ey gururdan sarhoş olmuş kimse, eğlence ve işrete katılmaya ve uyum sağlamaya hazır ol. Emir suretidir, uy, uygun olanı yap demektir. Zira bedbahtların kudretlerine ansızın halel getiren felekten çekinmeleridir. Felekten murat, âlemin tavırlarıdır. Özetle, bedbahtlık, hürmet ve kıymet yoksunluğunun, âlemin tavırlarına uyum sağlamamak yani zamane insanlarına benzememek ve onlarla uzlaşmamaktan geldiğini bil ve eğlence ve işrette onları takip etmeye ve uyum sağlamaya hazır ol. **Mısra:**

Gördün zamâne uymadı sen uy zamâneye[52]

---

[50] Beyit, Hâfız'a aittir (Hâfız, 1345, 80).
[51] Bu beyit, Tâhirü'l-Mevlevî'ye göre Sâ'ib Tebrîzî'ye aittir (Taşan, 2021, 166).
[52] Bu mısra XVI. yüzyıldan itibaren pek çok kez tazmin edilmiştir bkz. (Erdoğan, 2000).

Bu mazmun üzerine İbni Kemâl'in **beyti**:

Kime kim dehrde âsâyiş ü râhat matlab
Dimez bu nîk ü bu bed der li-külli mezhebin yezheb

[*Dünyada asayiş ve rahat isteyen kimse, bu iyidir, bu kötüdür demez, her yola gidilir, der.*]

Başka bir yönden: Mest: Sarhoş, aklı başında olmayan. Gurûr: Kinaye ile çok şarap içmek hırsı ile gururlanmak demektir; zira sarhoş rintlerin ondan başka övünüp gurur duyacağı şey yoktur. Rahne: Vakar taşının verdiği zarar. Siyeh: Sarhoş. Penbe: Acz. Mînâ: Sürahidir ama burada zarfı ifade edip mazrufu kastetmek kabilinden şarap için kullanılmıştır. **Beyitten elde edilen mana**: Ey, çok şarap içerim diyerek övünen ve gururlanan akılsız sarhoş, eğlence ve işrete katılmaya, uyum sağlamaya hazır ol zira şarap içmekten aciz düşmek, rintlerin vakarına halel getirir; yani şarap içenler indinde bundan fazla tahammülüm yoktur demek, kadehin elden ele dolaştığı mecliste acziyet göstermektir ve bu mestaneliğin vakarını bozar. Bir şarapsever, içki meclisine, çok şarap içmek iddiasıyla katılmış da takat yoksunluğuyla mest olup kendinden geçerek dostların durmadan içtiği bu sohbette birden yıkılınca, daha sonraki şarap meclisinin malzemeleri ve meze kâseleri peydеrpey tazelenip tekrar eğlence, içki ve kadehler elden ele dolaşmaya başlandığında sarhoş olup sızan dosta, kendilerine uyum sağlayamayıp acziyet gösterdiği, kadeh yoldaşlığını bıraktığı için ayıplama ve azarlama yollu bu beyti söylemiş olmalılar; **beyit:**

بنام عشق تو کردم هزار نوشانوش
ولیك چون تو نبودم نه مست و نه سرخوش

[*Senin aşkına binlerce kadeh içtim ama yanımda olmadığın için ne mest ne sarhoş oldum.*]

Başka bir beyit:

بنوش رطل گرانی مبین زمن الحاح
ونحن نشرب شرباً كذلك الاقداح

[*Israrıma bakma, ağır kadehten iç. Biz de şarapla birlikte kadehleri dahi içiyoruz.*][53]

Başka bir yönden incelenirse, Bezm: Hâli vakti iyi olmak. Mükâfât: Uyum sağlama. Gurûr: Aldanıcı. Seng: Vakar ve temkin. Siyeh: Sarhoş. Penbe: Çekinme. Mînâ: Şarap. **Beyitten elde edilen mana**: Ey sarhoşlukla aldanmış kimse, hoşça vakit geçirmek için sarhoşluğa uyum sağla; zira şaraptan uzak durmak ki kinayeyle şarap içmekten çekinmek demektir, rindin kıymetine, vakarına halel getirir. Buna göre güya sarhoşluk insanı devlet ve vakar sahibi edermiş; öyleyse şarap içip sarhoşlukla hoş vakit geçirmeye hazır ol ve şarap içmekten kaçınma, rintlere benze ki bu husustan çekinmek rintlerin vakar ve servetine halel getirir. Rintler, sarhoşlukla gelen, kuruntudan ibaret hayalin izzetinefsinin ve saadetinin gerçek saadet ve apaçık şereften safalı olduğunu sanmışlardır. Bu tabir rintlerin sözüdür ama halkın görüşüne aykırıdır, zira sarhoşluğun kıymeti ve şerefi bilinmez lakin rezil rüsvalıkları herkesin şahit olarak bildiği bir şeydir. Rintlerin bu sözüne, Sâ'ib'in şu beytiyle delil getirilir; **beyit:**

---

[53] Bu beyit ilk mısraı farklı olmak üzere Hâfız'a atfedilmektedir:

پیاله چیست که با یاد تو کشیم مدام
و نحن نشرب شربا كذلك الاقداح

Piyale nedir ki? Daima senin aşkına ve hatrına içeriz ve şarap içtiğimizde kadehleri dahi içeriz (Vehbî, 1288, 326).

میکند کار شراب تلخ آب بی لجام
این سخن از مستی ارباب دولت روشنست

[*Dünya saltanatınınki, acı şarabın tesiriyle aynı. Bu sözün manası, devletlilerin sarhoşluğundan anlaşılır.*][54]

"Âb-ı bi'l-câm" ikbal ve saadet sahibi demektir. Başka bir yönden incelenirse, Hâzır, âmâde olmak, beklemek. Mest: Aklı başında olmayan. Gurûr: Şeytani, aldatıcı. Rahne: İncinmiş. Seng: Şeref ve kıymet. Siyeh: Kötü baht. Penbe: Acz. Mînâ: Felek. **Beyitten elde edilen mana**: Ey şeytanın gururlandırmasıyla aldanan akılsız kimse, Cenabıallah'tan mükâfatını bekle, yoksa uğursuz bahtının, senin kıymet ve şerefini incitmesi feleğin aczindendir yani felek senin gibi bir âciz mahlukken işlerinin düğümlenip hallolmasının, bir şeyin sana verilip senden menedilmesinin felek sayesinde olduğunu sanman, senin bahtsızlığın ve âlemin nimetlerinden nasipsizliğin yüzündendir. Böyleyken bu fikrin, şeytanın vesvesesi olduğunu düşün ve bu yanlış inancından dön, Cenabıallah'ın mükâfatına hazır ol ki şeylerin hakiki faili, mâni olanı ve bağışlayanı ancak hikmetine akıl ermeyen Cenabıallah'tır; **beyit**:

فلك که بود که منع و عطا کنی ای دل
چو توست عاجز و مخلوق خالق الکونست

[*Ey gönül, felek kim ki sana mâni oluyor ya da lütfediyor? O da tıpkı senin gibi, âlemin yaratıcısının yarattığı bir mahluktur.*]

Bu yöndeki şerhin sebebini şöyle naklederler: Merhum Sâmî Efendinin dostlarından biri, yıldız falcılığına müptela olup âlemin çok bilindik bir hâli olan, müneccimlikle uğraşmanın getirdiği aksilikler sebebiyle son derece harap düşüp dertlere batmışken perişan hâlinden ve talihin aksiliğinden şikâyet edince Sâmî Efendi, ikaz ve nasihat suretinde bu beyti söylemiş olmalı.

Başka bir yönden incelenirse, Hâzır: Âmâde. Bezm: İşret meclisi. Mükâfât: Karşılığını alma-verme. Mest: İncinmiş. Gurûr: Kibir gösteren, kendisiyle övünen kişi. Rahne: Gediklenmiş ve kırılmış. Seng-i siyeh: Sürahi, bardak, hokka benzeri eşyalar yapılan, taştan mamul bir tür macun. Penbe: Pamuk. Mînâ: Sürahi. Beytin bu yöndeki yorumu da naçizane şu şekilde kulağıma gelmiştir: Sâmî Efendi dostlarından birçok zevk sahibi kimseyi eğlence için evine davet edip şarap meclisine gerekli mezeler, şişeler ve kadehler gibi malzemelerin temini, tertibi ve sofranın donatılmasıyla meşgulken macun da denilen "seng-i siyeh"ten yapılmış bir şişenin ağzına pamuk tıkayıp kapamak için eline çok pamuk aldığı için şişe kırılıp şarap dökülünce dostların neşesi kaçmasın diye sıkıntılı havaya ferahlık vermek maksadıyla söz konusu beyti söylemiş olmalıdır. Bu beyit, rintlerin, şarap dökülmesini uğurlu görmesi, hatta şişenin dışardan bir tesir olmadan kendi kendine kırılmasının daha çok safaya delalet edeceği inancına telmihen söylenmiştir. **Beyitten elde edilen mana**: Ey sarhoşluk safasıyla aldanan yahut ey eğlence meclisinin dostlarıyla gururlanan Sâmî, yaptığın işin karşılığını alacağın mükâfat meclisine hazır ol zira seng-i siyehten yapılmış şişenin kendi ağzındaki pamuk sebebiyle çatlayıp kırıldığını, başka bir tesir ile kırılmadığını hayra yor ve bunun mükâfatı ve karşılığı olan işret ve safa meclisini bekle.

---

[54] *Ferheng-i Şu'ûrî*'de bu beyit "âb-ı bî-licâm" maddesine tanık olmak üzere Mevlânâ Sâ'ib'den alıntılanmıştır (Yılmaz, 2019, I/132).

Mazmun başka bir şekilde yorumlanırsa, bahsi geçen mecliste şişenin kırılmasını kendine ibret olacak bir uğursuzluk sayarak bu beyti söylemiş olmalı; **beyitten elde edilen mana:** Ey mağrurlukla sarhoş Sâmî, gösteriş meclisinin malzemeleri ile dostlarına caka satarak kibirlenmenin ve gururlanmanın mükâfatını alacağın meclise hazır ol zira, seng-i siyehten yapılmış şişenin kırılması ihtimal dışındayken ağzına konulan yumuşak ve narin pamuk onu çatlatıp kırılmasına sebep olmuştur. Senin işret ve içki meclisinin yapısı her ne kadar sıkıntılardan uzak ise de esasının yıkılması imkânsızdır sanma çünkü beklenmeyen bir hususun tesiriyle perişan olması muhtemeldir.

Hatime: Bu risalenin yazılmasına, şöyle bir hadise sebep olmuştur: Hürmetli bir kimsenin sofrasında, bahsi geçen bu sürahiden görülmüştü. Ev sahibi, sürahiyi nadide bir parçadır diye sergilemek, konuklar da beğenilerini ifade etmek sadedindeyken bu bilgisi kıt kullarının da fikrini sorunca bu sürahinin kadim zamanlarda da kullanıldığını açıklamak niyetiyle bu güzel beyti delil göstermiş ama sözlü olarak tabir etmesi ve anlaşılması zor olduğu için dostlar tarafından açıklaması ve yorumunun yazılı olarak rica edilmesi sonucunda işte sözleri remizlerle dolu bu risaleyi yazarak aşina olduğumuz sadık dostlara bir hediye suretinde sunduk. Temennimiz, yüce anlayışları katında sürçülisanımız ve hatalarımızın affolunup bağışlanmasıdır.

[Derkenar edilmiş mütalaa kaydı:] Meşhur beyit:

Hâzır ol bezm-i mükâfâta eyâ mest-i gurûr

Rahne-i seng-i siyeh penbe-i mînâdandur

bu beyit için risalede öne sürülen manalardan hiçbiri selim bir anlayışın kanaatini gösteremediği için, pek aciz fikirler bahçemizin taze şarabı olan uygun bir mana, buraya kaydedilmek suretiyle şeref menzillerine ulaşmış ariflere yadigar bırakıldı: Bu fani alemde çoğunlukla daha sert ve daha kuvvetli bir şeyin yok olmasına, hafif ve zayıf bir şeyin sebebiyet verdiğini hatırlatmaya gerek yoktur. İşte şişe ve billurun ham maddesi olan çakmak taşının, "seng-i siyeh" türünden olduğuna, ve bunun şişe ve billur gibi eşyaların zıddı ve kırıcısı bulunduğuna dayanarak, camın eriyik hâlden işlenerek sürahi olarak imal edilmesinden sonra içine şıra konup ağzına pamuktan tıpa tıkadıklarında şıranın mayalanarak yoğunlaşması ve tazyiki sonucunda şişenin kırılmasına pamuğun sebep gösterilmesi mütalaasıyla söylenmiştir. En doğrusunu bilen Allah'a yemin olsun.

Mütalaa eden Sa'dullâh

Sonuç

Arpaemînizâde Sâmî'nin *Hâzır ol bezm-i mükâfâta eyâ mest-i gurûr/ Rahne-i seng-i siyeh penbe-i mînâdandır* beytini şerh etmek için altı farklı tevcih sunan Azîz isimli şârih, bu şerh risalesinde metni filolojik bir yaklaşımla ele almıştır. Öncelikle beyitte yer alan tüm kelimelerin lügat manalarını vermiş, bu manalara Fars şiirinden tanıklar getirmiştir. Daha sonra tevcihlerini sunmuş, beyitleri farklı manalar yönüyle şerhe çalışmıştır. Her tevcihin başında yeni bir bağlam oluşturmak üzere kelimelerin manalarından o tevcihe uygun olanlarını sıralamış ve beyti bu manalar üzerinden açıklamıştır. Bu usul üzere Azîz'in tevcihlerini aşağıdaki gibi özetlemek mümkündür:

1. Hâzır: Âmâde. Ol: Emir. Bezm: İşret vakti. Mükâfât: Karşılığını alma-verme. Eyâ: Nida edatı. Mest: Aklı başında olmayan. Gurûr: Kıvıran, büklümlendiren. Rahne: Kâğıt. Seng: Kadir, kıymet. Siyeh: Yazı. Mînâ: Şişe. Penbe: Pamuk. -dendir: Rabıta edatı.

Ey kendinden bihaber mest, bu harabatiliğin mükâfatına hazır ol. Zira kıymetli yazının [yazıldığı] kâğıt sürahinin pamuğundan yapılır.

Yani şişenin ağzına konan pamuk çirkin ve ezilmiş iken temizlenerek kâğıt yapılıp üzerine kıymetli ayet ve hadisler yazılarak muteber olur. Sen de bu hâlden ibret al ve kötü işlerden el çekip tövbe ederek mükâfatına hazırlan.[55]

2. Hâzır: Âmâde. Ol: Emir edatı. Bezm: Eğlence ve işret. Mükâfât: Benzeşme, hemhâl olma. Mest: Sarhoş. Gurûr: Kendini beğenme ve kibir. Rahne: Zarar. Seng: Kadir, kıymet. Siyeh: Kötü baht. Penbe: Çekinme. Mînâ: Felek.

Ey kibir sarhoşu, eğlenceye katılıp uyum sağlamaya hazır ol. Zira bedbahtların kudretlerine zarar veren şey, felekten çekinmeleridir.

Felekten murat, zamane insanlarının tavırlarıdır. Beyte bu yönden bakılınca kastedilen, bedbaht kimselerin, çektiği hürmet ve kıymet yoksunluğunun, zamane insanlarına benzememek ve toplumla uzlaşmamaktan kaynaklandığını bil ve eğlence ve işrette onları takip etmeye ve uyum sağlamaya hazır ol, manasıdır.

3. Mest: Sarhoş, aklı başında olmayan kimse. Gurûr: Kinaye ile çok şarap içmek hırsı ile gururlanmak. Rahne: Vakar taşının verdiği zarar. Siyeh: Sarhoş. Penbe: Acz. Mînâ: Şişeden mecazen şarap.

Ey, çok şarap içerim diyerek övünen ve gururlanan akılsız sarhoş, eğlence ve işrete katılmaya, uyum sağlamaya hazır ol zira şarap içmekten aciz düşmek, rintlerin vakarına halel getirir.

Bu yönden bakınca beyitten, daha fazla şarap içmeye tahammülüm yoktur diyerek mecliste acziyet göstermek mestaneliğin vakarını bozar, manası çıkar.

4. Bezm: Hâli vakti yerinde olmak. Mükâfât: Uyum sağlama. Gurûr: Aldanıcı. Seng: Vakar ve temkin. Siyeh: Sarhoş. Penbe: Çekinme. Mînâ: Şarap.

---

[55] "Rahne-i seng-i siyeh" terkibinin "kıymetli yazının kâğıdı" manasına gelecek şekilde açıklanması sözdizimi açısından sorunludur.

Ey sarhoşlukla aldanmış kimse, hâlinin, vaktinin yerinde olması için sarhoşluğa uyum sağla; zira şaraptan uzak durmak rindin kıymetine, vakarına halel getirir.

Rintlerin, sarhoşluk insanı saadet sahibi eder düşüncesine göre beyitten şarap içip sarhoşlukla hoş vakit geçirmeye hazır ol ve şarap içmekten kaçınma, sarhoşluğa uyarak refaha erişirsin, çünkü şaraptan çekinmek rintlerin vakar ve servetine halel getirir, manası çıkar.

5. Hâzır: Âmâde olmak, beklemek. Mest: Aklı başında olmayan. Gurûr: Şeytani, aldatıcı. Rahne: İncinmiş. Seng: Şeref ve kıymet. Siyeh: Kötü baht. Penbe: Acz. Mînâ: felek.

Ey şeytanın gururlandırmasıyla aldanan akılsız kimse, mükâfatını Cenabıallah'tan bekle; kötü bahtının, senin kıymet ve şerefini incitmesi feleğin aczindendir.

Bu yönden bakınca beyit, işlerinin ters gidişinin felekten kaynaklandığını sanman, senin bahtsızlığın ve âlemin nimetlerinden nasipsizliğin yüzündendir; çünkü felek de tıpkı senin gibi Allah'ın yarattığı aciz bir varlıktır, manasını verir.

6. Hâzır: Âmâde. Bezm: İşret meclisi. Mükâfât: Karşılığını alma-verme. Mest: İncinmiş. Gurûr: Kibir gösteren, kendisiyle övünen kişi. Rahne: Gediklenmiş ve kırılmış. Seng-i siyeh: Sürahi, bardak, hokka benzeri eşyalar yapılan, taştan mamul bir tür macun. Penbe: Pamuk. Mînâ: Sürahi.

Ey kendi kibrinden incinmiş kişi mükafat meclisine hazır ol; zira seng-i siyehten yapılmış şişe kendi ağzındaki pamuk sebebiyle çatlayıp kırılır.

Yani, şişenin başka bir tesir ile kırılmadığını hayra yor ve bunun mükâfatı ve karşılığı olan işret ve safa meclisini bekle. Beyitteki mana, rintlerin, şarabın dökülmesini uğurlu sayması, hatta şişenin dışardan bir tesir olmadan kendi kendine kırılmasının daha çok safaya delalet edeceği inancına telmihen kastedilmiştir.

Bütün bu tevcihlere ek olarak Sadullah imzasıyla metnin sonuna derkenar edilmiş mütalaada beyit, hava girişini kesen "penbe-i mînâ" yani tıpa, şişe içindeki şıranın mayalanıp şişmesine ve böylece şişenin kırılmasına sebep olur, şeklinde bir nedensellik üzerinden şerh edilmiştir. Bu tevcihin de "penbe-i mînâ"nın şişe ağzına tıkanan pamuk değil, "seng-i siyeh"in eritilmesiyle ortaya çıkan cam eriyiği manasına geldiğini öne süren Sadullâh İzzet'e ait olması ihtimal dâhilindedir ancak elimizde kesin bir tespite yetecek veri yoktur.

Risaledeki tevcihler incelendiğinde, "penbe-i mînâ"nın şişe ağzına tıkılan pamuk olduğu yönündeki yaygın kanaatin yanı sıra farklı bir yönde, felekten çekinmek, feleğin aksiliklerinden aciz düşmek, şaraptan çekinmek, şarap içmekten aciz düşmek gibi manalarla ele alındığı da görülmektedir. Bu görüş, diğer şerhlerde görülmeyen farklı bir bakış açısı sunmaktadır; zira "penbe-i mînâ"nın anlamlandırılmasındaki genel temayül, teşbih yolu ile penbe ve minaya karşılık gelecek somut varlıkları tespit etmek yönündedir. Aynı yolla "rahne-i seng-i siyeh" de terkibi oluşturan kelimelerin farklı manaları itibarıyla birden çok bağlamda hem teşbih hem mecaz açısından değerlendirilmiştir. Bu açıdan bakınca Azîz'in risalesi, devrin şairlerinin, Arapça ve Farsça kelimelerin Türkçede tedavülde olan anlamlarıyla yetinmeyip kelimenin ait olduğu dilde bağlı bulunduğu çok geniş anlam daireleriyle alakalar kurduklarını bir kere daha göstermektedir. Beytin söylenişine sebep olan hadiseyi şerhine konu eden Müstakimzâde Süleymân'a benzer bir şekilde, Azîz'in de bu beytin nasıl bir ortamda, hangi şartlar altında söylenmiş olabileceğine dair tahmin ve duyumlarını aktarması ilgi çekici bir noktadır. Sonuç olarak, Sâmî'nin meşhur beytini açıklayabilmek gayretiyle asırlardır süren ve Gökyay'ın deyimiyle "tevcih tevcih üstüne ancak nihai ve kati bir şerh yok" minvalindeki bütün bu tartışmaya nokta koymasa da Azîz'in risalesinin, beytin şu ana kadar yayımlanmış şerhlerinden çok daha kapsamlı olması ve beytin mazmunlarını farklı manalar yönüyle incelemesi açısından hem beytin şerhine dair literatüre hem de "penbe-i mînâ" ve "seng-i siyeh" terkipleri özelindeki mazmun araştırmalarına katkı sağlayacağını umuyoruz.

Kaynakça

Abdurrahmân Behcet. *Âsâr-ı Behcet.* İstanbul: İstepan Matbaası, 1308.

Akay, Hasan. *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği (Cenab Şahabeddin'in Gözüyle)*. İstanbul: Kitabevi, 1998.

Akyıldız, Erol. "Makâme". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.* C.XXVII/417-419. İstanbul: TDV, 2003.

Atik, Arzu. "19. Yüzyıldan Tematik Bir Şiir Mecmuası (Milli Kütüphane 06 Mil Yz C 20)". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* 6/4 (2022), 1841-1864.

Beşir Fuat. *Şiir ve Hakîkat.* İstanbul: YKY, 1999.

Bilgegil, Kaya. *Edebiyat Bilgi ve Teorileri.* İstanbul: Enderun, 1989.

Bilkan, Ali Fuat. *Nabi Divanı I-II*. İstanbul: MEB, 1997.

Bursalı Mehmed Tahir. *Osmanlı Müellifleri*. haz. M. A. Yekta Saraç. Ankara: TÜBA, 2016.

Osmanzâde Ahmed Tâ'ib. *Hadîkatü'l-Vüzerâ,* İstanbul: Cerîde-i Havâdis Matbaası, 1271.

Demirbağ, Ömer. *Koca Râgıb Paşa ve Dîvân-ı Râgıb.* Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Doktora Tezi, 1999.

Emîr Husrev Dihlevî. *Dîvân-ı Kâmil-i Emîr Husrev Dihlevî*. haz. Said Nafisi. Tahran: Cavidan, 1361.

Emîr Husrev Dihlevî. *Şîrîn ü Husrev*. haz. Gazanfer Aliyev. Moskova: Doğu Edebiyatı Yayınları İdaresi, 1962.

Erdoğan, Mustafa. "Zamâne Şiirleri Yahut Nazîre Muhammesler". *Türk Kültürü* 448 (2000), 479-497.

Erken, İsmail. "İbrahim b. Muhammed El-Yalvacî ve 'Risale fî İhbâr bi-Ellezî'". *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 44 (Aralık 2016), 155-180

Gömbeyaz, Kadir (2010). "Molla Fenari'ye Nispet Edilen Eserlerde Aidiyet Problemi ve Molla Fenari Bibliyografyası". *Uluslararası Molla Fenari Sempozyumu (4-6 Aralık 2009 Bursa) -Bildiriler*, 467-524. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2010.

Nizâmî-i Gencevî. *Husrev ü Şîrîn*. haz. Vahîd-i Destgerdî, Tahran: Matbaa-i Armağan, 1313/1941.

Hâfız Şemseddin Muhammed. *Dîvân.* haz. Muhammed Kazvînî – Kâsım Ganî. Tahran: Zevvâr, 1320.

Hâfız Şemseddin Muhammed. *Dîvân*. haz. Seyyid Abulkasım Ancu-i Şirazi. Tahran: Cavidan, 1345.

Hakânî-i Şirvânî. *Dîvân.* tsh. Ali Abdürresûlî. Tahran: Şirket-i Çaphâne-i Saadet, 1316.

Isfahânî, Ekrem Kerîmzâde. "Safevî Devrinden İki Mesnevi"*. Historylib*. Erişim 03.11.2024. https://historylib.com/articles/774

Kara, İsmail. *Sözü Dilde Hayali Gözde.* İstanbul: Dergâh, 2005.

Levend, Agâh Sırrı. *Profesör Ferit Kam, Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Burhaneddin Erenler Matbaası, 1946.

Kahramanoğlu, Kemal. *Divan Şiiri Değişen Dünyada Kaybolmuş Paradigma*. Konya: Çizgi, 2006.

Kutlar, Fatma Sabiha. "Arpaemînizâde Sâmî'nin 'Ta'kid' Örneği Beyti Üzerine". *Journal of Turkish Studies* 4/6 (2009), 346-359.

Kutlar Oğuz, Fatma Sabiha. *Arpaemîni-zâde Mustafâ Sâmî Dîvânı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2017.

Kutlar Oğuz, Fatma Sabiha. *İzzet Ali Paşa Dîvân-ı İzzet ve Nigâr-nâme (Tezkire-i Nigâriyye)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2019.

Mecmua. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Arapça Yazmalar Koleksiyonu, AY3757, 6b-15b.

Mecmua. Ankara: Millî Kütüphane, Türkçe Yazmalar Koleksiyonu, 06 Mil Yz C 20, 93b.

Mehmed Vehbî-i Konevî. *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız.* İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1288.

Mes'ûd Harâbâtî (M. Nâcî) ve Şeyh Vâsıf. *Şöyle Böyle.* İstanbul: Kitapçı Arakel, 1302.

Muallim Nâcî (1303). "Belagat". *Mecmu'â-yı Mu'allim,* 13 Nisan 1303, 113-114.

Mustafâ Nâimâ. *Nâimâ Târihi.* C. VI. İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1283.

Olgun, Tâhir. *Edebiyat Lugatı*. İstanbul: Asar-ı İlmiye Kütüphanesi Neşriyatı, 1936.

Olgun, Tâhir. *Divan Edebiyatının Bazı Beyitleri'nin İzahına Dair Edebî Mektuplar*. haz. Cemâl Kurnaz. Ankara: Akçağ, 1995.

Onay, Ahmet Talat. *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. haz. Cemal Kurnaz. İstanbul: H Yayınları, 2009.

Osmanzâde Tâ'ib. *Hadikâtü'l-Vüzerâ.* İstanbul: Cerîde-i Havâdis Matbaası, 1271.

Örfî-i Şîrâzî. *Külliyât-ı Örfî-i Şîrâzî.* haz. Muhammed Veli'ül-Hak Ensârî. Tahran: Danişgâh-ı Tahran, 1378.

Özer, Hasan. “Molla Hüsrev’in er-Risâle fi’l-Velâ’ sı, Molla Gürânî’nin Reddiyesi ve Molla Hüsrev’in Cevabı: Tahkikli Neşir”. *İslam Araştırmaları Dergisi* 24 (2010), 173-207.

Özön, Nijat. “Ataç’ın Şiir Üzerine Bir Konuşması. *Türk Dili* XX/212 (1969), 160-171.

Öztürk, Furkan. *Recâizâde Mahmûd Ekrem - Ta'lim-i Edebiyat* (Eleştirel Basım). İstanbul: DBY, 2016.

Sa’dî-i Şîrâzî. *Külliyât.* haz. Muhammed Alî Fürûgî. Tahran: Hermes, 1320.

Saraç, M. A. Yekta. *Kemâl Paşazâde - Dîvân ve Diğer Şiirler*. Ankara: TDK, 2021.

Selman-ı Sâvecî. *Divan*, tsh. Abulkasım-i Halet, haz. Ahmed Karemi. Tahran: Silsile-i Neşriyat-i Ma, 1371.

Şahin, Özlem. *Ahmed Hayâtî-yi Elbistânî'nin Şerh-i Tuhfe-yi Vehbî adlı eseri 'Şerhü Tuhfeti'l-Manzûmeti'd-Dürriyye fî-Lügati'l-Fârisiyye ve'd-Deriyye'(İnceleme-tenkitli metin-sözlük–tıpkıbasım).* Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Doktora Tezi, 2016.

Şentürk, Ahmet Atilla (2020). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu.* C. IV. İstanbul: OSEDAM.

Taşan, Cüneyt. Tâhirü’l-Mevlevî- *Tannâne ve Tayyâre Kasîdeleri Şerhi*. İstanbul: DBY, 2021.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi.* İstanbul: YKY, 2007.

Tarlan, Ali Nihad. *Ali Nihad Tarlan’ın Makalelerinden Seçmeler.* Ankara: AKMY, 1990.

Toska, Zehra. *Veysî: Divanı, Hayatı, Eserleri ve Edebi Kişiliği.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1985.

Ün, Cumhur. “Penbe-i Mînâ’ya Dâir”. *Journal Of Turkish Studies, Harvard Universty* 33/II (2009), 221- 231.

Yakut, Emrullah. “Arpaemîni-zâde Sâmî’nin Meşhur Beytinin Farklı Bir Yorumu ve Klasik Şiirde Penbe-i Mînâ”. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 8 (2022), 324-344.

Yavuz, Sait. *Mehmed Lebîb Efendi'nin Tuhfe-yi Vehbî şerhi: Müntehab-ı Lebîb (inceleme-metin-tıpkıbasım.* Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi. Doktora Tezi, 2021.

Yazar, Sadık. *Anadolu Sahası Klâsik Türk Edebiyatında Tercüme ve Şerh Geleneği.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2011.

Yılmaz, Ozan. “Klâsik Şerh Edebiyatı Literatürü”. *TALİD* 5/9 (2007), 271-304.

Yenikale, Ahmet. *Sünbülzâde Vehbî Dîvânı.* Ankara: Kültür Bakanlığı, 2017.

Yılmaz, Ozan. *Ferheng-i Şu’ûrî.* İstanbul: YEK, 2019.

Yılmazer, Ziya. *İzzî Süleyman Efendi İzzî Tarihi (Osmanlı Tarihi, 1157-1165/1744-1752)*. İstanbul: YEK, 2019.

Ek: Metnin Transkripsiyonlu Çevirisi

[6b] Maṭlaʿ-ı āyāt-ı kelām-ı ḳadīm bismi'llāhirraḥmanirraḥīm. Şükr ü s̱enā vü sipās, el-muʿarrā ʿani'l-istiʿāreti ve'l-cinās, bā-yezd-i teʿālā bī-ḳıyās sencīde-bād. Ve vürūd u selām, el-müberrā mineʾl-cebri ve'l-ibrām ber efṣaḥ-ı efḍal-i enām resīde-bād. Ve ṣalāt-ı bī-ḥadd ü encām bi'l-ʿizzi ve'l-iḥtirām ber-revān āl ü enṣāreş berīde-bād baʿde itmām şerāyiṭ-ʿunvān bu vechle raḳam-zede-i beyān olunur ki **beyt:**

چنان آغاز کرد و شاعرانه

نغم پرداز این شیرین ترانه

Zamānuñ süḫan-āşināyānı ve ʿaṣruñ nükte-serāyānı miyānuñda ḥāyret-dāde-i li-ḥāẓa-i ẓurefā olmuş ḳıdvetü'ş-şuʿarāyü'l-müteaḫḫirīn zübdetü'l-büleġā-yı güzīn Sāmī Musṭafā Efendi ḥażretlerinüñ ġazeliyyāt-ı [7a] pür-nikātından aḳsām-ı taʿbīrde cezr-i āṣam-āsā ʿāṭıl ve taḥrīr-i kelām-ı taḳrīrde heyūlā-ṣıfat her ṣūrete māʾil bir beyt-i raʿnā, şöhret-zede-i ṣımāḫ-ı fuṣaḫā olup maʿnā ve mażāmīnüñe ʿadem-i tevaġġuldan nāşī baʿżılar tevcīh ü teʾvīlden ārī ve baʿżılar aḍġās̱ u aḥlām-āsā taʿbīr ü tefsīrden berī kelām-ı nīk-ḫ͞ārān gibi hez̠eyān-ı ʿadī mūmāileyh ifk-i bāhire idügi bī-reyb olmaġın, **beyt:**

Yine hem-cinsi çeker birbirinüñ ġayretini

Zaḫm-ı mıḳrāṣa urur sūzen anuñ-çün merhem

zemzemesiyle siyānet ü ḥimāyeti vācibe-i żimmet-i çākerī idügi, iʿtiżārı baʿde'l-ḳabūl bıḍāʿa-i nāḳıṣü't-temyīz ve berāʿa-i ʿAzīz-i nāçīz beyt-i mez̠kūruñ nikāt ü mażāmīnüñ bu vech ile tecvīz ider ki, **beyt:**

Ḥāżır ol bezm-i mükāfāta eyā mest-i ġurūr

Raḫne -i seng-i siyeh penbe-i mīnādandur

Ḥāżır: İsm-i fāʿil ve fāʿil-i bi-maʿnā mefʿūl āmāde olucı ve āmāde olmış [7b] ve olmış bitmiş düzilmiş dimekdür. Bi-maʿnāi'l-fāʿil, **beyt:**

Leb-i ḫasm-ı lecūca ʿİzzetā mühr ur sükūtuñla

Cedel-kārāna ḫāmūşī ḳadar ḥāżır-cevāb olmaz

Bi-maʿnāi'l-mefʿūl, **beyt:**

برم چون مکیشی تیغ جفا باید برم حاضر

که آماجه است این فولاد را هر چه برم باید

Ol: Türkīce edāt-ı emrdür, Fārisīde **باش** dirler. Bezm, meclis-i şarāb ve ṣoḥbet ki mecālisede tekellümden kināyedür. Zīrā ṣoḥbetüñ aṣlı mecāliseden olduġı erbāb-ı luġata ḫafī degüldür ve mihmānı maʿnāsına daḫi gelür; **beyt:**

اسباب طرب جمع کن و بزم بیارای

اطباق سموات چه گسترده و چه طی

Ve ḫaymeye daḫi ıṭlāḳ olınur; **beyt:**

زده در چمنزار بزم بلند
بفرمود بزم شراب آورد

Lisān-ı Tāzīde be-maʿnī-i gezend yaʿnī diş ile ışırmaḳ ve süd ṣaġmaḳ baʿżı ferhenglerde ʿişret ü ṣafā eylemek ve ḫoş ḥāl olmaḳ. Mükāfāt, kefādandur, müfāʿale bābı müşāreket-i beyne’l-iṣneyn içün olduġı maʿlūm. [8a] El-kifāʾ, bi’l-kesri ve’l-medd, bir pāre ve bir pāre bez ki biri birine diküp çādır etegin iderler ve daḫi berāberlıḳ müsāvāt gibi. El-küfüv bi-żammi’l-kāf ve’l-fāʾ ve’s-sükūn ʿalā vezn-i fuʿl ve fuʿul, kişinüñ miṣlidür Türkīde denkdeş dirler, cemʿ-i ekfāʾ gelür. El-kefāʾ bi’l-feth ve’l-medd berāberlıḳ müsāvāt gibi ʿamelde daḫi ḫayren ve şerren cezāyla müsāvāt oldıġına bināʾen mücāzāta ıṭlāḳ olınur gerek ḫayr ve gerek şer; **beyt:**

Bu vażʿ-ı nā-pesendüñ rūzgār eyler mükāfātın
Muḳaddem itdigi küstāḫlıḳ maʿżūr olur bir gün

Beyt:

چو بد کردی مشوایمن زآفات
بدی را بد بود آخر مکافات

Eyā: Ḥarf-i nidādur; **beyt:**

ایا پُرلعل کرده جامِ زَرّین
ببخشا بر کسی کِش زر نباشد

Ve daḫi ḥarf-i tenbīh ve edāt-ı evveline dāḫil olur; **beyt:**

ایا شاه محمود کشورگشا
که از من نترسی بترس از خدا

Ve istifhāmiyye olur; **beyt:**

[8b]

که سلطان از این روزه گویی چه خواست
که افطار او عید طفلان ماست

Ve temennī maḳāmında daḫi īrād olınur; **beyt:**

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند
آیا بُوَد که گوشهٔ چشمی به ما کنند

Mest: Ziyāde ser-ḫoş olup sekrden kendüyi żāyiʿ idene dirler. Bu rütbeye varana ʿArabīde ṭāfiḥ dirler zīrā ser-ḫoş bu dereceye varmayan mütekellefdür. Mest ile ser-hoşun beyninde farḳ oldıġı bu beytden münfehimdür; **beyt:**

خوش آن شبها که پیشش بودمی گه مست و گه سرخوش
جهانم می شود تاریک چون یاد آرم آن شبها

Ġurūr: Żamm-ı ġayn ile yāḫod ġarūr feth̤-i ġayn ile el-ġarūr bi’l-feth̤ aldayıcı dīv yaʿnī şeyṭān-ı ḫannās ḳalellāhu teʿālā fī kelāmi’l-ḳadīm *velā* *yeġurranekum billāhi'l-ġarūr* [56] billāhi kelimesi lehâ, yelhâ, lehven'den daḫi müştāḳ oldıġı erbābına maʿlūmdur. El-ġurūr bi'ż-żamm aldanmaḳ ve mekāsir-i cild yaʿnī derinüñ [9a] bükülmeleri; **يقال غرّ غروراً اى خُدِعَ و ماغرّك بفلان اي كيف اِحتَزَاتْ عليه و طويت الثوب على غرّة اى على كسرة الاوّل** bu taḳdīrce pīç ü tāb idici. Maʿlūm ola ki kibr ile ġurūrda farḳ vardur. Erbāb-ı tedḳīḳ dimişlerdür ki kibrüñ rütbe-i s̱ānīsi ʿucb ve s̱ālis̱i ġurūrdur. Şol cihetle ki kibrüñ şenaʿati münāzaʿa-i billāh oldıġındandur ve ʿucb ḫalḳa nümāyiş ve iftiḫārdur ve ġurūr ḥālinden iġtinā ṣūretinde kimesneye iḥtiyācı olmadıġını beyān ṭarzıyla olan lāubālī eṭvārdur ki nefsini bu vechle aldatdıġından nāşī maġrūr ve ġarūr dirler; **beyt:**

غرور حسن اجازت مگر نداد ای گل
که پرسشی نکنی عندلیب شیدا را

Firīb ü firībden gibi aldanmaḳ ve aldamak maʿnāsına; **mıṣraʿ:**

اصلش نبود آنچه مر داد غرور

Raḫne: Sükūn-ı ḥā ve fetḥ-i nūn ile s̱elme yaʿnī gedik dīvārda olsun gerek ġayrıda olsun; **beyt:**

[9b]

یکی کوه از رخنه دیوار بست

زده در گریبان آن رخنه دست

Ḳılıç ve ḫançer gedigi ve yay gezi ve maḫṣūs olmayan nesnelerde istiʿmāl olınur; **beyt:**

ز مستی که شد رخنه سد حصور

مرتب نماند سرای حضور

Tuḥfetü'l-aḥbāb'da ḳāġıd maʿnāsına vāḳıʿdur. Çünki gediklenmek her bir şeyüñ āzürdelıġına[57] bādī ve sebebdür; bināʾen ʿaleyh ḳażā-zede ve tekdīr ü żararda daḫi ıṭlāk olınur ki mükedderü'l-ḥāl olana raḫne-dār dirler żarar ve żiyān maʿnāsına; **beyt:**

ابوا سحق سلطانی که در ملک بهشت

نه هشت انصاف و عدلش هیچ رخنه

Seng: Sükûn-ı nûn ile beş maʿnāya gelür. Evvel, maʿrūf ṭaşdur ʻumūmen maʿdenī olana ıṭlāk olınur; **beyt:**

زمنجنیق فلک سنگ فتنه میبارد

من ابلهانه گریزم در آبگینه حصار

S̀ānī, vezn; **beyt:**

بسی ارمغانی زتاراج زنگ

---

[56] " ...o aldatma ustası da Allah hakkında sizi kandırmasın." Fatır/5.
[57] Metinde "Àzürdelıà, òarÀbÀtìlıà, bed-baòtlik, bì-baòtlik, bÀde-nÿşlik, herzekÀrlik, eyledüàuñ" gibi bazı kelimelere getirilen ekler uyum gözetilmeksizin yazılmıştır.

بهرسو فرستاده بي وزن و سنگ

Beyt-i diger:

اي به معيار ضمير تو دغل سيم سحر
وي به ميزان وقار تو [10a] سبک سنگ جبل

S̱ālis̱, ḳadr ü ḳıymet; **beyt:**

چه خوش گفت آن که سنگ از همتش بود
که همت هست مغناطيس مقصود

Rābiʿ, vaḳār ve temkīn; **beyt:**

بزم صبوح تازه کن ای ترك تنگ چشم
در بيدلان مدار درين وقت سنگ پشم

Beyt-i diger:

ای که از علم گران سنگ تو گيرد سنگ سنگ
همچو زر گردد ز جودت پانصد فرسنگ سنگ

Ḥāmis, berāberlik ki kifāʾda sebḳat iden maʿnāya mülāyimdür[58] likin bunda fark vardur, ʿind-i erbāba maʿlūmdur; **beyt:**

در نبرد رستم همسنگ او
ديدهٔ گردون نديده جنگ او

Siyeh, yedi maʿnāya gelür. Evvel, maʿrūf siyāh ki ʿArabīde esved dirler. Śānī mest ü ser-ḫoş; **beyt:**

منم سياه خرابات لعل اوچون جام
که ذوقهاست مرا زان شراب نوشگوار

Śālis̱, ġulām-ı Hindī; **beyt:**

زبنفشه تاب دارم که ز زلف تو زند دم
تو سياه کم بها بين که چه در [10b] دماغ دارد

Rābiʿ, bir nevʿ ḫatdur ki lisān-ı ʿArabda aña Ḫattü'l-Ezrāḳ dirler; **beyt:**

بجام عشق تو می تا خط سياه دهم
منم که سر بسر آن خط سياه دهم

Ĥāmis, şūm u naḫs u baḫt-ı vārūn; **beyt:**

چه خوش بزميست رنگين مجلس جانان چه سود اما
که نتوان شد سفيد از شومیء بخت سياه آنجا

Sādis, İsfendiyār'uñ atı ismidir. Sābiʿ, bir kitāb ismidir *Zemzeme* daḫi dirler.

---

[58] Nüshada "mülÀyindür" şeklindedir.

Penbe: Dört maʿnāya gelür. Evvel, meşhūr ḳuṭndur. S̱ānī, firār u ictināb ve herzekārlik eylemek, keẕā fī ādāt-ı fużalā. S̱ālis, maḥv; **beyt:**

پنبه کن ای جان دشمن ز آن تنی
کوز ترکش دوکدان خواهد نمود

Rābiʿ, ʿacz ü ʿāciz; **beyt:**

پنبه کنم لشکرانرا چنان
کز تن آن پنبه کنم استخوان

Mīnā: Egerçi ʿumūm üzere sırçaya ıṭlāḳ olınur ammā maʿhūd bāde ḳonacaḳ uzun boġazlı şīşeye ʿalem olmışdur. ʿUmūmen cins-i şīşeye ıṭlāḳından felek daḫī [11a] şīşeye müşabeheti cihetiyle feleke ıṭlāḳ olınur; **beyt:**

Ol ki ʿışḳından ṣararmışdur yüzi ayvā gibi
Oynadur bu künbed-i mīnāyı bir elmā gibi

Beyt:

طبیبان را مگر این نکته حل نیست
که در نه شیشه، داروی اجل نیست

Bu beytden felege mīnā taʿbīri şīşeye müşābehetinden idügi münfehimdür. Onı mülābese ile dünyāya daḫi ıṭlāḳ olınur. Şīşe gibi serīʿü'z-zevāl ü süst bünyān olup cüzʾī ʿarīża ile istinād olan üstüvārı berbād u yebāb oldıġına ʿibretle; **beyt:**

آن که پُرنقش زد این دایرۀ مینایی
نیست معلوم که در پردۀ اسرار چه کرد

Ve Ḳaḳnüs nevʿinden bir ḳuş ismidür.

-den: ʿArabīde olan min ve ʿan maʿnāsına.

-dur: Edāt-ı rābıṭadur. Ḥükm ü ḫaber maʿnasını ifāde ider.

Maḥṣūl-i maʿnā: Ḥāżır: Āmāde. Ol: Emr. Bezm: Vaḳt-i ʿişret. Mükāfāt: Mücāzāt. Eyā: Ḥarf-i nidā. Mest: Lā-yaʿḳıl. Ġurūr: Pīç ü tāb idici. Raḫne: Ḳāġıd. Seng: Ḳadr ü ḳıymet. Siyeh: Ḫaṭ. Penbe: Ḳuṭndur. Mīnā: Ṣurāḥī.[59] -dendir: [11b] edāt-ı rābıta. **Maḥṣūl-i beyt:** Ey kendinden bī-ḫaber mest, müteʾellim ü müteʾessif olma ve bu ḫarābātīlıġuñ mükāfātına āmāde ve müteraḳḳıb ol. Zīrā zī-ḳadr ü ḳıymet olan ḫaṭṭuñ kāġıdı penbe-i surāḥīdendür yaʿnī mīnānuñ femmüne vażʿ olınan ḳuṭn meżmūm u maḳhūr iken taṭhīr ile kāġıd yapılup üzerine fī-ḳadr olan ḫaṭṭ-ı āyāt u ḥādis̱ taḥrīrle muʿteber olup maḳbūl-i enām ü tels̱īm-ġāh-ı ḫᾱṣṣ u ʿāmm oldıġı nümāyāndur. Sen daḫi tāʾib ü müstaġfir olup tehẕīb-i aḫlāḳ iderseñ muʿteber-i ḫalḳ ve maḳbūl-i Ḥaḳ olacaġuñ bī-reyb bil ve ḫarābātīlik ile eyledüġuñ pīç ü tāb u ıṣṭırābuñ mükāfātına müheyyā ol. Bu mażmūnda ʿÖrfī, **beyt:**

---

[59] Kelime, nüshada yer yer “surÀóì” ve “surÀòì” şeklinde geçmektedir; metinde birlik sağlamak adına lügatteki hâliyle “ãurÀóì”şeklinde yazılmıştır.

پاک طینت نشود عاقبت کارش بد
پنبه چون کهنه شود کاغذ قرآن گردد

Vech-i āḫar, Ḥāżır: Āmāde. Ol: Edāt-ı emrdür. Bezm: ʿIyş u ʿişret. Mükāfāt: Mümās̱ele ki taʿbīren hem-ḥāl olmak. Mest: Ser-ḫoş. Ġurūr: ʿUcb u kibir. Raḫne: Ḥalel. Seng: Ḳadr ü ḳıymet. Siyeh: Baḫt-ı şūm. [12a] Penbe: İctināb. Mīnā: Felek. **Maḥṣūl-i Beyt:** Ey mest-i maġrūr yāḫod ey ġurūrla mest, ʿıyş ü ʿişrete mümās̱elet ü mütābaʿata müheyyā ol. Ṣūret-i emrdür, mütābaʿat eyle dimekdür, zīrā bed-baḫtlaruñ maḳādirine ḫalel ṭārī olduġı felekden ictināblarıdur. Felekden murād, eṭvār-ı ʿālemdür. Ḫülāṣa-i merām, bed-baḫtlik ve ʿadem-i ḳadr ü ḥürmet eṭvār-ı ʿāleme yaʿnī ebnā-yı ʿaṣra mümās̱elet ü mümāşāt eylememeden oldıġını bil ve anlara ʿıyş ü ʿişrete mütābaʿat u muṭāvaʿat eylemege müheyyā ol. **Mıṣraʿ:**

Gördüñ zamāne uymadı sen uy zamāneye

Bu mażmūnda İbni Kemāl, **beyt:**

Kime kim dehrde āsāyiş ü rāḥat ise maṭlab
Dimez bu nīk ü bu bed der li-külli meẕhebin yeẕheb

Vech-i āḫar: Mest: Ser-ḫoş, lā-yaʿḳıl. Ġurūr: Kināyeten, ziyāde bāde-nūşlik dāʿiyesi ile ġurūr idici dimek, zīrā rindān-ı mestānuñ andan ġayrı faḫr u ġurūr idecegi mādde yoḳdur. Raḫne: Ḫalel-i seng-i vaḳār. Siyeh: Mest. Penbe: ʿAcz. Mīnā: Ṣurāḥīdür, fe-emmā bunda [12b] ẕikr-i ẓarf, irāde-i maẓrūf ḳabīlinden muṭlaḳ bāde dimekdür. **Maḥṣūl-i Beyt:** Ey ziyāde bāḍe içerüm diyüp faḫr u ġurūr eyleyen mest-i lā-yaʿḳıl, ʿıyş ü ʿişrete mümāselet ü mütābaʿata müheyyā ol zīrā bādeden ʿacz rindānuñ vaḳārına ḫaleldür; yaʿnī bāde-nūşlar ʿindinde bundan ziyāde taḥammülüm yoḳdur diyü nūş-ā-nūş-ı bezmden ʿacz göstermek vaḳar-ı mestānegīye muḫildür. Ke-enne bir bāde-nūş ziyāde bāde içmek iddiʿāsıyla kendülere hem-bezm olup aḥbābuñ nūş-ā-nūş devvārelerine ʿadem-i ṭāḳāt birle mest ü bī-hūş olup yıḳıldıḳda defʿaten baʿde āḫiri esbāb-ı bezm-i mey ve nuḳl-ı cām-ı pey-der-pey tāzelenüp tekrār ʿıyş u nūşa ve idāre-i aḳdāḥa şürūʿ olındıḳda merḳūm muvāfaḳat u murāfaḳata ṣūret-i ʿacz göstermegin ʿalā ṭarīḳi'ṭaʿn ve't-tevbīḫ bu beyti söylemiş ola; **beyt:**

بنام عشق تو کردم هزار نوشانوش
وليك چون تو نبودم نه مست و نه سرخوش

Diger beyt:

[13a]

بنوش رطل گرانی مبین زمن الحاح
ونحن نشرب شرباً كذلك الاقداح

Vech-i āḫar: Bezm: Ḫoş-ḥāl olmaḳ. Mükāfāt: Mümās̱elet. Ġurūr: Aldanıcı. Seng: Vaḳar u temkīn. Siyeh: Mest. Penbe: İctināb. Mīnā: Mey. **Maḥṣūl-**

i Beyt: Ey mestlikle aldanıcı, ḫoş-ḥāl olmaḳ içün mestlige mümās̱elet eyle zīrā meyden mücānebet ki kināyeten bāde-nūşlikden ictināb itmek rindüñ ḳadr ü vaḳārına muḫildür; bu taḳdīrle ki gūyiyā mestlik ādemi zī-devlet ü ṣāḥib-i vaḳār idermiş; yaʿnī mey içüp mestlikle ḫoş-ḥāl olmaġa āmāde ol ve bāde-nūşlikden mücānebet eyleme, rindāna mümāselet eyle ki mücānebet vaḳar u s̱ervet-i rindāna muḫildür. Rindān mestlikle olan devlet ü ʿizzet nefs-i ḫayālin ki mālīḫulyādan ʿibāretdür, devlet-i aṣliyye ve ʿizzet-i ẓāhireden ṣāfālı oldıġına ẕāhib olmışlardur bu taʿbīr ḳavl-i rindāndur fe-emmā ḫalḳuñ zuʿmına muġāyirdür zīrā mestānenün ḳadr ü ʿizzeti nā-maʿlūmdur likin rüsvāyī ve reẕāletleri cümlenüñ meşhūd u meczūmıdur. Rindānuñ [13b] bu ḳavline Ṣāʾibüñ bu beytinden istidlāl olınur; **beyt:**

میکند کار شراب تلخ آب بی لجام
این سخن از مستی ارباب دولت روشنست

Āb-ı bi'l-cām zī-iḳbāl ü devlet maʿnāsınadur.

Vech-i āḫar: Ḥāżır: Āmāde, muntaẓır olmaḳ. Mest: Lā-yaʿḳıl. Ġurūr: Şeyṭānī, aldatıcı. Raḫne: Rencīde. Seng: ʿİzz ü ḳadr. Siyeh: Baḫt-ı şūm. Penbe: ʿAcz. Mīnā: Felek. **Maḥṣūl-i Beyt:** Ey iġtirār-ı şeyṭānla aldanıcı lā-yaʿḳıl, cenāb-ı Ḫudā'dan mükāfāta muntaẓır ol yoḳsa baḫt-ı menḥūsuñuñ senüñ ʿizz ü ḳadrüñe rencīdesi feleküñ ʿaczindendür yaʿnī felek senüñ gibi bir maḫlūḳ-ı ʿāciz iken ḥall ü ʿıḳd ü menʿ ü ʿiṭā andan oldıġına ẕāhib oldıġuñ senüñ bī-baḫtligüñ ve niʿam-ı ʿālemden bī-behreligüñle bādī olmışdur. Mā-haẕā bu fikr saña vesvese-i şeyṭānīden idügini fehm eyle ve bu zuʿm-ı fāsideden nükūl eyle ve cenāb-ı Ḫudā'dan mükāfāta ḥāżır ol ki fāʿil-i ḥaḳīḳī ve māniʿ ü muʿṭī ancaḳ cenāb-ı Ḫudā-yı bī-çündür. [14a] **Beyt:**

فلك كه بود كه منع و عطا كنى اى دل
چو توست عاجز و مخلوق خالق الكونست

Bu vechüñ sebeb-i güftārını bu vechle naḳl iderler ki Sāmī Efendi merḥūmuñ eḥibbāsından biri aḥkām-ı nücūma mübtelā olup hāl-i mücerrebāne-i ʿālem olan idbāriyyet-i müneccimī ile kemāl-i rütbe-i ḫarābiyyet ile müstaġraḳ iken efendi mūmā-ileyhe ḥāl-i perīşānından ve idbār-ı ṭāliʿinden iştikā eyledikde pend ü nuṣḥ ṣūretinde bu beyti söylemiş ola. Vech-i āḫar: Ḥāżır: Āmāde. Bezm: Meclis-i ʿıyş. Mükāfāt: Mücāzāt. Mest: Rencīde. Ġurūr: Kibr ü faḫr idici. Raḫne: Gediklenmiş ve şikeste. Seng-i siyeh: Bir cins maʿcūn yaʿnī maʿmūl-i ṭaşdur ki ṣurāḥī ve bardaḳ ve ḥoḳḳa ems̱āli nesneler yaparlar. Penbe: Ḳuṭn. Mīnā: Ṣurāḥī. Bu beytüñ teʾvīli bu vech ile daḫi resīde-i sāmiʿa-i ḥaḳīrānem olmışdur ki Sāmī Efendi eḥibbāsından bir niçe erbāb-ı dili ʿıyş ü nūş içün ḫānesine daʿvet idüp esbāb-ı bezm-i rāḥ olan mālzemāt ki nuḳl u mīnā-hā [14b] ve āḳdāḥuñ tertīb ü tanẓīmine ve taʿbiye vü teʾmīnine meşġūl iken maʿcūn taʿbīr olınan seng-i siyehden maṣnūʿ mīnānuñ femmine penbe ilḳā ve iḥbāṭ eylemek ḳaṣdında iken ziyāde aldıġından mīnā şikeste olup bāde döküldükde eḥibbānuñ neşʾesine ḫalel ṭārī olmasun diyü li-ecli't-tefrīḥ bu beyti söylemiş ola; şu telmīḥ ile ki bādenüñ dökülmesini rindān fāl-i ḫayr ʿadd iderler mā-haẕā şikestligi ḫāricden iṣābet itmeyüp kendü kendüye olursa daḫi ziyāde ṣafāya delāletine ḥaml iderler bināʾen ʿalā ẕalik. **Maḥṣūl-i Beyt:** Ey ṣafā-yı mestānegī ile aldanıcı yāḫod ey eḥibbā-yı esbāb-ı ṭarab ile ġurūr idici yaʿnī cebe satıcı Sāmī, mücāzāt u mükāfāt bezmine āmāde ol zīrā seng-i siyehden olan mīnā kendü femmindeki penbe ile raḫne-dār olup āḫar ʿarīża ile şikest olmadığını tefeʿül-i bi'l-ḫayr eyle ve mükāfāt ü mücāzātı olan ʿıyş u ṣafā bezmine müteraḳḳıb ol. [15a] Bu mażmūna da teʿvīl-i āḫar bezm-i maʿhūdede mīnānuñ şikest olmasını kendüye ʿibret ẓımnında taṭayyur idüp söylemiş ola. **Maḥṣūl-i Beyt:** Ey mest-i maġrūr Sāmī, esbāb-ı bezm-i ālāyiş ile aḥbāba cebe ṣatmaḳ tekebbür ü ġurūrı mükāfātı bezmine müheyyā ol zīrā bu ʿibret saña kāfīdür ki seng-i siyehden olan surāḫīnüñ şikesteligi ʿadīmü'l-iḥtimāl iken femmine vażʿ olınan penbeden ki bir nerm ü laṭīf şeydür ki raḫne-dār olmışdur. Senüñ daḫi bünyān-ı bezm-i ʿişret ü nūşuñ her ne rütbe mezāḥimden berī ise ʿadīmü'l-indirās ẓann itme ki meʾmūl olınmaz ḫuṣūṣ ile perīşāniyyeti muḥtemeldir. **Ḫātime:** Sebeb-i güftār-ı faḳīrāneme bādī bu vesīle daḫī ḫādis̱ olmışdur ki bu es̱nāda surāḥī[-yi] merḳūmuñ biri iḥtiyār-ı ẕevi'l-iḥtirāmdan birinde müşāhede olınup nādidedür diyü ʿarż-ı kālā ve eṭrāfdan baʿżılar istiḥsān ṣadedinde oldıḳlarında [15b] bu ʿabd-i ḳalīlü'l-bıḍaʿadan daḫi istifsār ve istinṭāḳ olındıḳda ādat-ı ḳadīmde daḫi oldığını serd ü beyān żımnında bu beyt-i zībā istidlāl olınup fe-emmā lisānen taʿbīr ile tefhīmi ʿasīr idügine bināʾen ṭaraf-ı aḥbābdan taʿbīr ü tevcīhi taḥrīri iltimās olınmaġın işbu risāle-i pür-nişān-ı güftār tezbīr ü terḳīm ü taʿbiye ve tanẓīm ḳılınup ḫullān-ı āşināyāne hediyye ṣūretinde ʿarż olındı. Cenāb-ı ʿārifānelerinden, vāḳıʿ olan hefevāt u ʿas̱erātumuzuñ ʿafv ü ṣafḥı mütemennādur.

[Derkenâr 15b] Beyt-i Meşhūr:

Ḥāżır ol bezm-i mükāfāta eyā mest-i ġurūr

Raḫne -i seng-i siyeh penbe-i mīnādandur

İşbu beyt içün bu risālede ẕehāb u ityān olınan maʿnalardan birisi ḳanāʿat-dāde-i ṭabʿ-ı selīm olamayup mücerred nev-bāde-i ḥadīḳa-i efkār-ı ʿacz-dis̱ārımız olan bir maʿnā-yı mülāyimüñ buraya taḥrīriyle menzile-nişīn-i ʿizzet olan ʿurefāya yād-gār ḳılındı. Bu ʿālem-i fānīde eks̱erā eşedd ü aḳvā bir şeyüñ ifnāsı bir sebeb-i ḫafīf ü żaʿīf ile olageldigi azāde-i ḳayd-ı teẕkārdur. İşte şīşe vü billūruñ ḫamīr-i māyesi olan çaḳmaḳ ṭaşı seng-i siyeh nevʿinden oldığına ve ṭaş ise şīşe vü billūruñ żıdd u kāsiri bulındıġīna mebnī baʿde'l-iẕābe ve'l-ʿimāl ṣurāḥī olaraḳ içine şīre vażʿıyla aġzına penbeden viʿā ṭıḳaduḳlarından meẕkūr şīrenüñ bi't-taḫmīr tekās̱üf ve teżāyuḳuña ve bi'l-āḫire şīşenüñ şikest olmasına penbe bāʿis̱ olduġı müṭālaʿasıyla inşād olınmışdur. Vallāhu aʿlem bi'ṣ-ṣavāb.

Li-müṭāliʿihi Ṣaʿdullāh.

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

BİYOGRAFİK KAYNAKLARDA GEÇMEYEN RÂBIT ADLI BİR ŞAİR VE GAZELLERİ*

A Poet Named Râbıt and His Ghazals Not Mentoined in Biographical Sources

Dr. Metin YILDIRIM
MEB
suhanperver@windowslive.com
Ankara/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 12.01.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 10.04.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Yıldırım, Metin. "Biyografik Kaynaklarda Geçmeyen Râbıt Adlı Bir Şair ve Gazelleri". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 150-172.

10.28981/hikmet.1618246

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Lisans:
CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ÖZ

Mecmua çalışmaları, klasik edebiyat araştırmalarının metin neşri açısından önem arz eden bir alanıdır. Son zamanlarda araştırmacıların mecmualar üzerine daha çok yoğunlaştıkları görülmektedir. Edebiyat tarihi araştırmalarının tekamülü noktasında mecmua çalışmalarının taşıdığı birçok fayda bulunmaktadır. Bunların başında mecmuaların, divanları ve diğer eserleri elde bulunmayan şairlerin şiir örneklerini barındırması gelmektedir. Mecmualar, divanı ve eserleri elde bulunduğu hâlde şairlerin bu eserlerde yer almayan şiirlerine yer vermesi açısından da çok değerlidir. Mecmua çalışmalarının göz ardı edilemeyecek bir diğer faydası ise tezkirelerde ya da biyografik kaynaklarda adları geçmeyen şairlere, onların şiirlerini örneklendirerek yer vermesidir. Bu çalışma da mecmuaların bahsedilen bu son özelliğine yönelik bir dikkatten doğmuştur. Çalışmada incelemesi yapılan şiir mecmuası, klasik edebiyatın bilinen şairlerinin şiirlerini barındırmasının yanı sıra tezkirelerde ve biyografik kaynaklarda hakkında herhangi bir bilgi bulunmayan Râbıt mahlaslı bir şairin gazellerine yer vermektedir. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde NEKTY10936 numarada kayıtlı bulunan Mecmû'a-yı Gazeliyyât, küçük çaplı ve özenle tertip edilmiş bir mecmuadır. Bazı sayfaları eksik olan mecmuanın, mürekkep dağılması nedeniyle bazı yerleri de okunamaz hâldedir. Bu çalışma, mecmuada yer alan Râbıt mahlaslı şaire ait 10 adet gazelin metninin transkripsiyonunun yapılmasını ve gazellerin metin tahlili yöntemiyle incelenmesini amaçlamaktadır. Bu vesileyle edebiyat tarihine sanatçı ve eser bazında katkı sunulması hedeflenmektedir. Çalışmanın sonuna neşredilen nüshanın görüntüleri eklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Klasik Türk Edebiyatı, Şiir Mecmuası, Şiir, Râbıt, Gazel.*

ABSTRACT

Mecmua studies are an important area of classical literature research in terms of text publication. It has been observed that researchers have recently focused more on mecmuas. There are many benefits of mecmua studies in terms of the evolution of literary history research. The most important of these is that mecmuas include poetry samples of poets whose divans and other works are not available. Mecmuas are also very valuable in terms of including poems of poets whose divans and works are available but not included in these works. Another benefit of journal studies that cannot be ignored is that they include poets whose names are not mentioned in biographies or biographical sources by giving examples of their poems. This study also stems from an attention to this last mentioned feature of mecmuas. The poetry mecmua examined in the study includes poems of well-known poets of classical literature as well as ghazals of a poet with the pseudonym Rabıt, about whom there is no information in biographies and biographical sources. Registered in Istanbul University Rare Works Library under the number NEKTY10936, Mecmû'a-yı Gazeliyyât is a small-scale and meticulously organized mecmua. Some pages of the mecmua are missing and some parts are unreadable due to the ink smearing. This study aims to transcribe the texts of 10 ghazals belonging to the poet with the pen name Râbıt and to examine the ghazals using the textual analysis method. In this way, it is aimed to contribute to the history of literature on the basis of artists and works. Images of the published copy are added at the end of the study.

Keywords*: Classical Turkish Literature, Poetry Mecmua, Poem, Râbıt, Ghazal.*

---

* Bu çalışmanın ilk safhasında görüşlerine başvurduğum, mecmuayla ilgili sorularımı değerli zamanını ayırarak cevaplandıran Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL'a teşekkür ederim.

Giriş

Mecmualar genel anlamıyla, aynı veya farklı türden seçilmiş çeşitli hacimlerdeki metinlerin ve risâlelerin ortak adı olup ıstılahi anlamda bir veya daha fazla yazar ya da şaire ait çeşitli şekil ve hacimlerdeki dinî, din dışı nesir ya da şiirlerden oluşan derleme kitaplar şeklinde tanımlanmaktadır (Uzun, 2003, 265-268).

Edebiyat tarihinin divanlar ve mesnevilerle diğer ilk elden eserleri gibi temel kaynaklarından biri de şiir mecmualarıdır. Türk edebiyatının yayıldığı dil ve kültür coğrafyasının sınırları içindeki birçok kütüphanede binlerce örneği bulunan mecmualar, dünyada farklı ülkelerin kütüphanelerinde de bulunmakta ve araştırmacılar tarafından incelenmeyi beklemektedir.

Edebiyat tarihini aydınlatmaya çalışan araştırmacılar ilk zamanlarda divanlar, mesneviler, tezkireler gibi bütüncül özellikleri ön planda olan ilk elden kaynaklara yönelmişler; bu eserlere nazaran derleme niteliği taşıyan ve birçoğu sistemsiz vaziyetteki mecmualara gerekli önemi vermemişlerdir. Ancak son zamanlarda taşıdıkları değerin fark edilmesi ve edebiyat tarihindeki kimi problemli alanların çözülmesinde sağladıkları olanaklar nedeniyle mecmua çalışmalarında artış olduğu görülmektedir. “Kütüphanelerimizdeki bütün şiir mecmuaları (aslında diğer bazı mecmualar da) muhtevalarıyla ortaya döküldüğünde biyografik ve bibliyografik bilgilerimiz farklılaşacak, zenginleşecek, karanlıkta kalmış birçok nokta aydınlanacaktır.” (Köksal, 2016, 187).

Mecmuaların değerini vurgulayan ve bu konuda derli toplu ilk ansiklopedik bilgiyi veren araştırmacılardan Günay Kut, edebiyat tarihi açısından mecmua türünün önemini şu başlıklar altında toplamaktadır:

> *“a. Bugün için kayıp olan bir eser mecmuaların içinde ortaya çıkabilir. b. Zamanında şairin herhangi bir sebeple divanına koymadığı veya daha sonra yazdığı şiir veya yazılar kulaktan kulağa veya elden ele geçerek mecmualarda yer alabilir. c. Divanı olmayan bir şairin şiirleri dağınık veya toplu şekilde mecmualarda bulunabilir.” (Kut, 1986, 170).*

Nitekim son zamanlarda mecmualar üzerine yapılan çalışmalar neticesinde birçok divan şairinin yeni şiirleri tespit edildiği gibi hacimli mecmualar içinde yer alan bazı divan nüshaları da gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Hatta bazı divan neşirlerinde, divan nüshalarında yer alan şiirlerden daha çok şiire, taranan mecmualardan ulaşıldığı görülmektedir.[1] Mecmuaların, yukarıda bahsedilen faydaları yanında edebiyat tarihimize sağladığı katkılardan biri de tezkirelerde ve biyografik kaynaklarda çeşitli sebeplerden dolayı hakkında bilgi bulunmayan şairlere sayfalarında yer vermeleri ve bu şairlerin şiirlerini muhtevi olmalarıdır.

Mecmualara yönelik böyle bir dikkatin ürünü olan bu çalışmayla, tezkirelerde ve biyografik kaynaklarda hakkında herhangi bir bilgi bulunmayan Râbıt mahlaslı bir şairin tespit edilen gazellerinin ilim âlemine tanıtılması hedeflenmektedir. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde NEKTY10936 numarada kayıtlı bulunan *Mecmû’a-yı Gazeliyyât* adlı mecmuada 14a-15b varakları arasındaki dört sayfada Râbıt’a ait 10 adet gazel yer almaktadır. Çalışmada, bu 10 gazel metninin transkribe edilerek metin tahlili yöntemiyle incelenmesi, şiirlerin elverdiği ölçüde çıkarımlarda bulunulması, böylece şimdilik kimliği meçhul olan şairin gazelleri düzeyinde de olsa literatüre girmesinin sağlanması suretiyle klasik edebiyat çalışmalarına katkı sunulması amaçlanmaktadır.

---

[1] *Behiştî Dîvânı* neşri bu konu için dikkat çekici bir örnektir. Yaşar Aydemir, divanı yayıma hazırlarken tespit ettiği iki divan nüshasındaki toplam 331 şiiri, 1500 mecmuayı taramak suretiyle 663 şiire çıkarmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Aydemir, 2001, 731-744).

1. Râbıt'ın Kimliği

Râbıt'la ilgili olarak şair tezkirelerinde, biyografik eserlerde ve son dönem kaynaklarında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Yazma eser kütüphanelerinde yapılan taramalarda da bu adı/mahlası kullanan herhangi bir şaire rastlanmamıştır. Şimdilik şairle ilgili eldeki tek kaynak bu çalışmanın konusunu oluşturan mecmuada yer alan gazelleridir. Ancak bu gazellerde de herhangi bir tarihî olay ya da kişilikten bahsedilmediği için şairin kimliğine ait bir çıkarımda bulunmak mümkün görünmemektedir. Diğer yandan mecmuadaki bazı ibarelerden ve mecmuada gazellerine yer verilen diğer şairlerin yaşadıkları yıllardan hareketle Râbıt'ın yaşamış olabileceği dönem hakkında tahminde bulunulabilir.

Mecmuanın kimliği belirsiz mürettibi/müstensihi tarafından şairlerin gazelleri verilmeden önce ilgili varakların serlevhalarında kırmızı mürekkeple yazılan başlıklar, bu konuyla ilgili bazı ipuçları barındırmaktadır. Mecmuanın 16a varağındaki Ârif'in (ö. 1125/1713) gazellerinden önce *"Gazeliyyât-ı 'Ârif Efendi sellema'llâhu te'âlâ"* ibaresinden mecmuanın tertip edildiği dönemde şair Ârif Efendi'nin hayatta olduğu; 18b varağındaki Nâdirî'nin (ö.1036/1626) gazellerinden önce yer alan *"Nâdirî Efendi el-merhûm"* ibaresinden de mecmuanın Nâdirî'nin ölüm tarihinden sonra tertip edildiği anlaşılmaktadır. Bu durumda mecmua, 1626 ile 1713 yılları arasındaki 87 yıllık dönemde tertip edilmiş olmalıdır. Ayrıca mecmuada gazelleri bulunan diğer şairlerden Veysî (ö.1037/1628), Nâilî (ö.1077/1666), Hâşim (ö.1087/1677), Sırrî (ö.1111/1699) ve Fasîh (ö.1111/1699)'in de aşağı yukarı aynı dönem şairi olmaları Râbıt'ın da bu dönemde yaşamış bir şair olduğu ya da en azından 1713 yılından önce yaşamış ve eser vermiş olduğu fikrini doğurmaktadır. Böylesine ihtimamla düzenlenmiş bir mecmuada divan şiirinin usta şairleri arasında kendine yer bulması ancak tezkirelerde anılmaması da şairin kimliğiyle ilgili soru işaretlerini arttırmaktadır. Bu arada Râbıt'ın, mecmuanın derleyicisi olma ve kendi şiirlerini mecmuaya kaydetmiş bulunma ihtimalini de gözden uzak tutmamak gerekir. Dolayısıyla şairin kimliğine dair kesin hükümlere ulaşmak şimdilik mümkün görünmemekte, en fazla yaşadığı dönem zayıf mesnetli bir tahmin olarak kalmaktadır.

2. Râbıt'ın Gazellerini İçeren *Mecmû'a-yı Gazeliyyât*'ın Özellikleri

Mecmû'a-yı Gazeliyyât, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde NEKTY10936 numarasıyla kayıtlıdır. Etrafı altın yaldızlı zencirekli kahverengi deri ciltli olan mecmua 183x119 mm boyutlarındadır.[2] Düzenli olup aharlı kâğıda iki sütun hâlinde yazılmıştır ve 21 varaktan oluşmaktadır. Başlıkların yer aldığı sayfalarda 15, diğer sayfalarda ise 17 satır bulunmaktadır. Şiirlerin yazılmasından sonra ıslak mürekkebin dağılması ya da rutubet gibi etmenler nedeniyle olsa gerek sayfalardaki yazılar karşı sayfalardaki gazellerin üzerine çıkmış, bu durum bazı sayfalardaki gazellerin karmaşıklaşmasına ve okunamaz hâle gelmesine neden olmuştur. Bu olumsuz durumdan Râbıt'ın şiirleri de payını almış, gazellerdeki bazı beyitlerle beyitlerdeki bazı ibareler okunamaz bir hâle gelmiştir. Gazeller altın yaldızlı çerçeveler içinde yer almaktadır ve şairlerin mahlasları, üzerleri kırmızı mürekkeple çizilerek belirginleştirilmiştir. Mecmuanın talik hatla özenli bir şekilde yazılmış olmasından ve yazı tipinin mecmua boyunca değişiklik göstermeden devam etmesinden tek bir şahsın kaleminden çıktığı anlaşılmaktadır. Ancak mecmuada bir istinsah kaydının bulunmaması, bu düşünceye de ihtiyatla yaklaşılması gerektiğini göstermektedir. Mecmuanın son varağının mevcut olmayışı ve bir hatimesinin bulunmayışı mürettip ya da müstensihin kimliği, tek kişi tarafından kaleme alınıp alınmadığı hususunda kesin bir hükümde bulunmayı güçleştirmektedir.

---

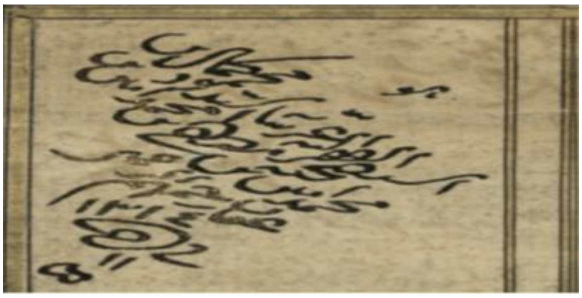
[2] Mecmuanın bu fiziksel özelliği kütüphane kataloğundaki kayıttan elde edilmiştir. http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:799390/one?qu=nekty10936&lm=YAZMA (Erişim Tarihi: 15 Ekim 2024)

Mecmua her ne kadar bir seçki özelliği taşıyor olsa da kendi içinde bir düzene sahiptir. Mecmuanın 1b varağında kırmızı mürekkeple yazılmış "*İbtidâ-yı gazeliyyât*" başlığı altın yaldızlı ve tezhipli bir serlevha içinde yer almaktadır.

Resim 1: *Mecmû'a-yı Gazeliyyât*, İstanbul Üniversitesi NEKTY10936, 1b

Mecmuada yeni bir şaire ait gazellerin olduğu bölüme geçildiğinde başlıkta kırmızı mürekkeple bu şairlerin isimleri kaydedilmiştir. Başlıkların altında, seçilen gazellerin gelişigüzel değil hurûf-ı hecâya göre sistemli bir şekilde verildiği görülmektedir. Aynı tutum, çalışmanın konusunu teşkil eden Râbıt'ın gazellerinde de görülmektedir.

Şair kadrosu göz önüne alındığında tertip/istinsah tarihi belli olmayan mecmuanın 17. yüzyılın sonu ya da 18. yüzyılın başlarında derlendiğini söylemek mümkündür. Mecmuanın 1a varağında İbnü'l Emin Mahmud Kemal Bey'in temellük kaydı ve 1314 /1897 tarihi yer almaktadır.[3]



Resim 2: *Mecmû'a-yı Gazeliyyât*, İstanbul Üniversitesi NEKTY10936, 1a

Cildin iç kapağında, sonradan eklendiği anlaşılan bir nevi fihrist şeklinde ve alt alta yazılmış olan *"Divânçe-i Nâilî, Eş'âr-ı Râbıt, Eş'âr-ı 'Ârif, Eş'âr-ı Veysî, Eş'âr-ı Sırrî, Eş'âr-ı Nâdirî, Eş'âr-ı Fasîh, Eş'âr-ı Veysî"* kaydı yer almaktadır. Mecmuanın sayfalarında biri kırmızı biri siyah mürekkeple olmak üzere iki farklı numaralandırma bulunmaktadır. Numaralandırmalardan kırmızı mürekkeple yapılanın orijinal olduğu, siyah mürekkeple yapılanın ise mecmuaya sonradan eklendiği anlaşılmaktadır. Özellikle ciltlerin dikişle birleşme yerlerine denk gelen bazı varaklardaki takibiyelerin tutmayıp sonraki sayfalardaki ilk sözcüklerle uyumsuz olması ve kırmızı mürekkeple yapılan numaralandırmaların ilk sayfada 81 son sayfada ise 108'i göstermesi, hâlihazırda 21 varak tutan bu mecmuanın aslında 28 varak olduğunu ve mecmuada en az 7 varağın kopuk bulunduğunu ispatlamaktadır. Bu durumun bir diğer kanıtı sayfa sonlarına ya da başlarına denk gelen bazı gazellerin baştan ve sondan eksik olmaları, bazen de sadece ilk ya da son beyitlerinin bulunması, sonraki sayfada başka gazellerin yer almış olmasıdır.

---

[3] Temellük kaydı şu şekildedir: *"Hū. İsteṣḥabehū el-faḳīr ileyh ʿazze şānehu es-Seyyid Maḥmūd Kemāl bin Muḥammed Emīn bin Muṣṭafā bin Muḥammed Emīn bin ʿOs̱mān raḥimehüm er-Raḥmān. Sene fī 11 Receb(?) 1314"*

Bu çalışmanın konusunu oluşturan Râbıt'ın, kopuk dört varaktan hareketle en az birkaç gazelinin daha bulunduğu kesindir. Şairlerin mecmuaya seçilen gazellerinin hurûf-ı hecâya uygun olarak tertip edildiği önceden belirtilmişti. Râbıt'ın mecmuadaki ilk gazelinin matla beyti olmaksızın "*hep*" redifli olması ve mecmuadaki diğer şairler gibi gazellerinin bulunduğu ilk sayfanın üzerinde kırmızıyla yazılmış bir başlığının bulunmayışı bu durumu kanıtlamaktadır. Buna göre Râbıt'ın (ا) ve (ب) harflerinden ikisiyle ya da en az biriyle yazılmış bir ya da birkaç gazeli daha bulunmaktaydı. Mecmuanın ilk sırasında yer alan ve Râbıt'tan önce gelen şair Nâilî'nin son gazelinin makta beytinin eksik oluşu da bu düşünceyi desteklemektedir. Benzer bir durum Râbıt'ın mecmuadaki 5. ve 6. gazelleri için de geçerlidir. Bu iki şiirden 5. nin makta, 6. nın ise matla beytinin bulunmayışı mecmuanın bu iki şiir arasında da eksik varak ya da varaklarının olduğunu göstermektedir. Diğer yandan bu sayfalardaki reddadelerin tutmayışı ve kırmızı mürekkeple yapılan ilk numaralandırmada atlamaların[4] oluşu da aynı sonucu doğurmaktadır. Mecmuadaki sayfa eksikliklerinin çoğunlukla Râbıt'ın gazellerinin olduğu bölüme denk gelmesi neticesinde şairin daha az gazelinin günümüze ulaşmış olması ise ayrıca üzüntü vericidir.

Neticede bu mecmuadaki veriler ışığında, Râbıt'ın gün yüzüne çıkarılan on adet gazelinden başka neredeyse bir o kadar daha gazelinin bulunduğu ancak bir şekilde kayıp oldukları için bunların günümüze ulaşamadığı söylenebilir.

3. Gazellerinden Hareketle Râbıt'ın Edebî Yönü

Divanlar, mesneviler ve şiir mecmuaları başta olmak üzere manzum ve mensur birçok farklı türde yazılmış eserler eski edebiyatın ana kaynaklarını oluşturmaktadır. Şuara tezkireleri, birkaç açıdan eski edebiyatımız için değer taşımaktadır. Bir şairin biyografisi ve edebî yönü hakkında başvurulacak ilk kaynaklardan olan tezkireler, klasik edebiyatımıza biyografik açıdan kaynaklık etmelerinin yanısıra ele aldıkları şairlerin poetik yönü hakkında yaptıkları yorumlarla da bir nevi edebî tenkit işlevi görmüşlerdir. Edebiyat tarihimizin temel kaynaklarından olan tezkireler, sanatçıların yaşadıkları dönemin estetik anlayışına göre nasıl bir yere sahip olduklarıyla ilgili günümüz araştırmacılarına referans vazifesi görmüşlerdir.

Râbıt hakkında tezkirelerde herhangi bir bilginin bulunmayışı, şairin yaşadığı dönemin şiir zevki açısından nasıl bir yer tuttuğu hakkında bir kanaatte bulunulmasını önlemektedir. Ayrıca şairin tam olarak hangi yıllar arasında yaşadığı, hangi edebî geleneğe mensup olup kimleri beğendiği ve takdir ettiği, kimlere öykündüğü hatta kimleri etkilediği gibi hususlarda kesin yargılar ileri sürülmesine imkân vermemektedir. Ancak Râbıt'ın elde bulunan 10 gazelinden 7'sinin divan şiirinin ve sebk-i Hindî akımının[5] önde gelen isimlerinden biri olan Nâilî-i Kadîm'e (ö. 1077/1666)nazire olarak yazılmış olması[6], onun ileride bahsedileceği üzere şiirlerindeki hayli kapalı ve girift söyleyişlerin nedeninin anlaşılmasında yardımcı olmaktadır. Yukarıda mecmuanın tanıtıldığı bölümde bazı ipuçlarından yola çıkılarak ve şair kadrosu göz önüne alındığında mecmuanın büyük ihtimalle 17. yüzyılın sonu ya da 18. yüzyılın başlarında derlendiği söylenmişti. Mecmuanın ilk şairinin Nâilî-i Kadîm olması ve 65 gazelle mecmuada yer alan en çok şiirin ona ait olması, ayrıca mecmuaya gazelleri alınan diğer şairlerin de dönemin etkili şiir akımı olan sebk-i Hindî'nin az çok tesirinde kalmış olmaları bu mecmuanın mürettibinin sanat anlayışları yakın sanatçıların gazellerini derlediği fikrini doğurmaktadır. Bu noktadan yola çıkılarak, eldeki gazellerinin de dil, üslup ve muhteva açısından sebk-i Hindî şiirlerine benzemesi nedeniyle, Râbıt'ın gazellerinin o dönemin moda akımı olan sebk-i Hindî'nin etkisinde olduğu söyenebilir.

---

[4] Mecmuanın kırmızı mürekkeple yapılan orijinal numaralandırmasında varak numaraları şöyledir: 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 98, 99, 100, 101, 104, 105, 108. Buna göre mecmuada 93, 95, 96, 97, 102, 103, 106 ve 107. sayfalar eksiktir. Bunlardan 93, 95, 96 ve 97. sayfalarda da çok büyük bir ihtimalle Râbıt'ın gazelleri yer almaktaydı.

Bir şairin edebî mahsülü elde ne kadar çok bulunur ve incelemeye tâbi tutulursa, edebî yönü hakkında o derecede isabetli değerlendirmeler yapılabilir. Râbıt hakkında kaynaklarda bilgi bulunmaması, eldeki şiirlerinden hareketle bu hususta bazı sınırlı değerlendirmeler yapılmasını zorunlu kılmaktadır. Bu değerlendirmeler, onun edebî kimliğinin tüm cepheleriyle bütüncül bir şekilde ortaya konulmasını sağlayacak derinlikte olmasa da konu hakkında az çok fikir vermesi açısından yine de değerlidir. Bu amaçla Râbıt'ın mevcut 10 gazeli şekil, muhteva, dil ve üslup gibi açılardan incelemeye tabi tutulacaktır.

3. 1. Gazellerin Şekil Hususiyetleri

İncelemesi yapılan eser, bir gazel mecmuası olduğundan burada yer alan şiirlerin hepsi mürettibin beğenisi doğrultusunda seçilen şairlerin gazel nazım şekliyle yazılan şiirleri arasından derlenmiştir. Bu itibarla Râbıt'ın da mecmuada 10 adet gazeli bulunmaktadır. Bu 10 gazelden 1 ve 6. gazellerin matla beyitleri, 5. gazelin ise makta beyti eksik iken diğer gazeller tamdır. 4 ve 10. gazeller 7 beyitten; 1, 3, 7, 8 ve 9. gazeller ise beşer beyitten oluşmaktadır. Eksik olan 1, 5 ve 6. gazellerin beyit sayıları hakkında kesin bir hüküm vermek mümkün değildir. Matla beyti bulunmayan ve mevcut hâliyle dört beyitten oluşan 1. gazelin 5 beyitten mi yoksa 7 beyitten mi (ya da daha fazla beyitten) oluştuğu hakkında da kesin bir hükme varılamaz. Ancak 5 ve 6. gazellerin mevcut eksik hâlleriyle bile 5 beyitten oluştukları göz önüne alındığında, divan şairlerinin gazel nazım şeklinin beyit sayılarıyla ilgili teamülleri doğrultusunda bu gazellerin de en az yedişer beyitlik olduklarını söylemek mümkündür. Bu durumda mevcut gazellerin 4’ünün yedişer beyitten, kalan 5’inin beşer beyitten, birinin ise en az beş beyitten oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Böylece Râbıt’a ait 10 gazelden 58 beyitlik bir şiir yekûnu elde bulunmaktadır.

---

[5] "Sebk-i Hindî, XVI-XVIII. yüzyıllarda Hindistan'da ve Hindistan dışında yaşayan, Hint felsefesi, edebî zevki ve şiirinin etkisinde kalan şairlerin oluşturduğu şiir anlayışını ifade eder… Sebk-i Hindî üslûbunun başlıca özellikleri belâgat ve fesahat kurallarından uzaklaşmadan yeni, orijinal ve girift mazmunlar, ince hayaller, anlam kapalılığı, az kelime ile çok şey ifade etme olarak belirtilebilir. Böylece mânanın söze hâkim olduğu, muhayyilenin ön plana çıktığı ve şiirin karmaşık çağrışımlara açıldığı görülmektedir. Aşırı dereceye varan mübalağa, irsâl-i mesel, istiare, teşhis, kinaye ve mecaz sanatları da bu tarz şiirde çok kullanılmış ve geliştirilmiştir. Bu özellikleriyle sebk-i Hindî ıstırap ifade eden karamsar bir felsefeyi terennüm etmiş ve daha çok gazel tarzında kendini göstermiştir…Türk edebiyatında sebk-i Hindî XVII ve XVIII. yüzyıllarda Nef'î, Fehîm-i Kadîm, Şehrî, İsmetî, Nâilî, Nedîm-i Kadîm, Neşâtî, Râsih, Nâbî ve Şeyh Galib gibi şairler üzerinde etkili olmuştur." (Bilkan, 2009, 253-255).

[6] Râbıt'ın tanzir ettiği gazeller ve *Nâilî-i Kadîm Divanı*'ndaki model alınan gazeller sırasıyla şunlardır: Râbıt 1. gazel-Nâilî 18. gazel; Râbıt 2. gazel-Nâilî 27. gazel; Râbıt 6. gazel-Nâilî 178. gazel; Râbıt 7. gazel-Nâilî 268. gazel; Râbıt 8. gazel-Nâilî 269. gazel; Râbıt 9. gazel-Nâilî 351. gazel; Râbıt 10. gazel-Nâilî 365. gazel.

3. 1. 1. Vezin

Manzum bir eserin sanat değerini belirleyen unsurlardan vezin ve kafiye, eserin oluşturulmasında bir araç olmakla birlikte, bu aracın şairler tarafından nasıl kullanıldığı da çok önemlidir. Eserlerinde vezin ve kafiyeyi güçlü ve kusursuz bir şekilde kullanabilen şairler, hem beyitlerin ahengini sağlamış hem de beyit beyit birbirine kaynaşan bu ahengin tüm eserde bir musiki yaratmasına imkân sağlamış olurlar. Dolayısıyla vezni, şiir dilinin yapısına sindirebilmek güçlü bir şairlik yeteneği gerektirmektedir. (Dilçin,1991, s.133.) Râbıt’ın bu açıdan çok başarılı olduğu, gazellerinde vezin tatbiki açısından kusursuz bir söyleyişe ulaştığı söylenemez. Aşağıda, şairin mevcut şiirlerinde hangi kalıpları tercih ettiği belirtilecek ve beyitlerde vezni tatbiki değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Râbıt’ın gazellerinde kullandığı kalıplar aruzun hezec, remel ve muzârî bahirlerinden olup bu kalıpların sayıları aşağıdaki gibidir:

Kullanılan Aruz Kalıbı	**Kullanılan Gazeller**	**Kullanım Sıklığı**
mefāʿīlün mefāʿīlün mefāʿīlün mefāʿīlün (hezec bahri)	1,6	2
mefʿūlü mefāʿīlü mefāʿīlü faʿūlün (hezec bahri)	2,8	2
mefʿūlü fāʿilātü mefāʿīlü fāʿilün (muzârî bahri)	3,5,7,9,10	5
fāʿilātün fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün (remel bahri)	4	1
Toplam		**10**

Görüldüğü üzere Râbıt’ın gazellerinde de divan şairleri tarafından en çok tercih edilen aruz kalıpları kullanılmıştır. Ancak Türk şairlerinin gazel nazım şeklinde en çok tercih ettiği[7] remel bahrinin *“fāʿilātün fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün”* kalıbının Râbıt’ın sadece bir gazelinde kullanılmış olması dikkat çekicidir.[8]

Eğer şiirler, müstensih hatalarından ya da başka nedenlerden dolayı mecmuaya yanlış kaydedilmediyse şairin mevcut gazellerine bakılarak vezin konusunda titiz olmadığı, aruz kalıplarını başarılı bir biçimde şiirine tatbik edemediği söylenebilir. Sürekli aksayan veznin dizelerdeki söyleyişe yer yer gölge düşürdüğü, ahengin bozulduğu görülmektedir. Gazellerde karşılaşılan en yaygın aruz uygulaması imalelerdir. Hemen her beyitte imalenin bir ya da birkaç örneğine rastlanmaktadır. Üstelik ileride dil ve üslup başlığı altında belirtileceği üzere dili sade bir şekilde kullanmayan, Arapça ve Farsça sözcük ve tamlamalara bolca yer veren bir şairin aruzu tatbik konusunda imalelere bu kadar sık başvurması şiirin ahengini sekteye uğratmıştır. [9] Örneğin birinci gazelin her dizesinde imaleye başvurulmuş ve toplamda 12 adet imale yapılmıştır. Diğer gazellerde de durum farklı değildir. İmalesiz gazel yoktur ve hemen hemen her beyitte en az bir imaleye rastlanmaktadır. Gazellerdeki imalelerin genellikle “ı, i, u, ü” gibi ünlülerde yapılmasının söyleyişteki ağırlığı bir nebze de olsa hafiflettiği söylenebilir. Diğer yandan “e, o” gibi geniş ünlülerde ya da sözcüğün ilk hecesinde yapılan imaleler vezni oldukça ağırlaştırmakta, söyleyişi aksatmaktadır. Ancak bu son bahsedilen tarzda, geniş ünlülerde yapılan imale türünün sayısı azdır. Aşağıdaki beyitlerde geçen altı çizili hecelerde, gazellerdeki imalelerden bazıları örneklenmektedir:

---

[7] Haluk İpekten, divan şiirinde aruz ölçüsünün kullanımıyla ilgili incelemesinde 61 şaire ait 28038 şiiri taramış, Türk şairlerinin en beğendikleri ve benimseyerek kullandıkları bahrin remel bahri olduğu sonucuna ulaşmıştır. Buna göre incelenen şiirlerin % 47.4’ünü oluşturan 13289 şiir bu bahrin kalıplarıyla söylenmiştir. Remel bahrinin en çok uygulanan kalıbının da 8152 şiir ve 29.1’e varan bir oranla “fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün” olduğu özellikle gazel, kıt’a ve kaside nazım şekillerinin bu kalıpla söylendiğini tespit etmiştir. Ayrıntılı bilgi için bk. (İpekten, 1994, 278).

[8] Bu noktada, bu mecmua aracılığıyla günümüze ulaşmış şiirlerle ilgili olarak yorum yapıldığı gözden uzak tutulmamalıdır. Şairin şimdilik elde olmayan şiirlerinde en çok hangi vezni kullandığı bilinmemektedir. Müstensihin/mürettibin özellikle remel bahrinden olan şiirleri seçmemiş olması veya başka nedenlerin bu durumda etkili olması ihtimal dâhilindedir.

Fiġān-ṭıflāna vażʿ ***-ı*** köhne-kār-***ı*** çarḫ-ı gerdūndan

Dil-***i*** erbāb-ı dāniş gūy-ı dest***-i*** kūdekāndur hep (G.1/1)

Ki ser-tā-pā dehān***-ı*** ḥasre***te*** āteş-zebāndur hep (G.1/2)

Niçün ser-geştedir āyā dil-***i*** dīvāne ey Rābıṭ

Ki zīrā nevk-i tīr-***i*** ġamze***si*** ārām-ı cāndur hep (G.1/4)

Mümkün müdür ki ***o***la göñül mesken-i feraḥ (G.3/1)

Şimdiden bāẓīçe***-i*** dest çeşmi***ne*** tīġ-i ḳażā

Sāẓ-kār olsun he***le*** ol dil-nevāzım nā-resīd (G.4/6)

Ne görmüş dīde***-i*** Mecnūn ve ***ne*** Ferhād ayaḳ başmış (G.6/5)

Neşāṭ***-ı*** bāde***-i*** dil itmemiş muʿtād ayaḳ başmış (G.6/6)

Klasik Türk şiirinde imale kadar olmasa da karşımıza çıkan bir diğer aruz uygulaması zihaftır. Zihafın Arapça ve Farsça kelimelerde yapılanları bir dereceye kadar hoşgörülmüşse de Türkçe kelimelerde yapılanları hoş karşılanmamıştır. Râbıt’ın gazellerinde Arapça ve Farsça *“tecellî”* ve *“sevdâ-gerî’* kelimelerinde olmak üzere iki kere zihaf yapılmıştır:

Farṭ-ı ġamile bādiye-gerdān-ı ẓulmet ol

Rābıṭ tecell***i*** ide ruḫ-ı rūşen-i feraḥ (G.3/5)

Bāzār-ı melāmetde virüp **cān** alurlar

Sevdā-ger***ī-***i nāḳıd-ı kālā-yı muḥabbet (G.2/3)

Râbıt’ın gazellerinde med ve vasl örnekleri de bulunmaktadır. Yukarıdaki son örnek beyitte “cân” kelimesinde ve aşağıdaki beyitte “gân” ekinde med yapılmıştır. Bu ekin ardından gelen dar vokaldeki imale ve ikinci dizedeki benzer bir imale beytin aksamasına neden olmaktadır.

Deryūze-**gān** mezraʿa-i deşt-i ʿaşḳ olur

---

[9] Arapça ve Farsçanın Türkçe üzerindeki egemenliği ilk zamanlarda daha sınırlı olduğundan klasik Türk edebiyatının ilk devir metinlerinde dil sade bir tarzda kullanılmıştır. Türkçenin, içinde uzun ünlü bulunan kelimeleri kabul etmeyen kendine has yapısı bu dönem şairleri için aruzun uygulanmasında bir zorluk yaratmıştır. Bu nedenle ilk dönem metinlerinde imalelere sıkça başvurulması bir yere kadar kabul görmüştür. Ancak klasik dönem metinlerinde imaleler aynı hoşgörüyle karşılanmamıştır.

Memnūn-ı behre-dār-ı dem-i ḫırmen-i feraḥ (G.3/4)

Sāẓ-kār olsun hele ol dil-nevāzım nā-resīd (G.4/6)

Aşağıdaki örneklerde görüleceği üzere Râbıt'ın gazellerinde, divan şairleri için bir aruz kusuru sayılmayan vasl örnekleri de bulunmaktadır.

Rābıṭ beni**m o**l sīne-zen-i dāġ-ı cünūn kim (G.2/5)

Bilme**z o**l çāpük-süvār-ı esb-i nāzım nā-resīd (G.4/3)

Luṭf-ı ʿiṭāb-ı ġamzede**n ā**mūz-ı ülfetüz (G.5/2)

Gelmez teġāfülāne-i vażʿında**n i**nfiʿāl (G.5/4)

Râbıt'ın gazellerinin birçok beytinde imalelerin üst üste yığılması, kulağa hoş gelmeyen ahenksiz söyleyişlerin yer alması neticesinde şiirsellikte aranan kıvraklığın ve canlılığın yakalanamadığı görülmektedir. 3. gazelin bir zihaf ve üç imale yapılan 5. beytinin ilk dizesi – müstensih hatası yoksa - şairin vezin konusunda titiz bir tutum sergilemediğini gösteren çarpıcı bir örnektir. *"Rābıṭ tecellī ide ruḫ-ı rūşen-i feraḥ"* dizesinde *"tecellī"* kelimesindeki zihafın hemen ardından *"ide"*[10] kelimesinin ilk hecesinde *"ruḫ-ı"* ve *"rūşen-i"* kelimelerindeki izafet eklerinde yapılan imaleler, şiirsel söyleyişi bozan tatsız bir edaya neden olmuştur. Netice itibarıyla Râbıt'ın vezin konusunda çok da başarılı bir şair olmadığı görülmektedir.

3. 1. 2. Kafiye ve Redif

Bütün klasik edebiyatlarda olduğu gibi divan şiirinde de şairler, mensubu oldukları edebî geleneğin estetik nizamına sıkı sıkıya bağlıdır. Bu sebeple divan şiirinde kafiye ve redif gibi biçimsel unsurların kullanımını büyük ölçüde gelenek belirlemiştir (Macit, 2002, s.189). Gelenekte şiir, biçimsel açıdan "mevzun ve mukaffa söz" olarak anlaşılmış ve tanımlanmıştır. Bu tanımlama, şiire bir sınırlama getirmekle birlikte bu edebî gelenekte kafiye ve ölçünün ne derece önemli görüldüğünü gözler önüne sermektedir.

> *"Klasik edebiyatımızda, şiirin dış ahengini temin eden unsurlardan kafiyenin, redife nazaran daha fazla kullanıldığını söyleyebiliriz. Zira şiirde dış musikiyi sağlayacak olan esas, rediften ziyade kafiyedir. Redifin fazla kullanılması ve çok heceli olması, genelde bir başlangıç, bir acemilik devresi hususiyeti olarak alınabilir." (Üzgör, 2000, s.239).*

Şiirde veznin yanında ahengin sağlanması açısından aslolan kafiye olmakla birlikte divan şiirinde kafiyenin bütünleyicisi ve zenginleştiricisi olarak redife de çok yer verilmiştir. "Redif, simetrik tekerrürü ile şiiri belirli bir kavram veya bir konu etrafında toplayan, bir atmosfer yaratan mihver olmuştur. Ustaca kullanıldığında şiiri bir atmosfer içine alır, onu bir dizi çağrışıma açar." (Akün, 1994, s.402). Râbıt'ın gazelleri kafiye ve redif açısından incelendiğinde, şairin bu konuda vezin tatbikinden daha başarılı olduğu görülmektedir. Mevcut 10 gazeldeki toplam 58 beytin tamamında hem kafiye hem de redif bulunmaktadır. Aşağıdaki tabloda redif ve kafiyeler toplu bir şekilde gösterilmektedir:

---

[10] Divan şiirinde ilk hecelerde ve açık hecelerde yapılan imaleler hoş karşılanmamıştır.

Gazel No	Beyit Sayısı	Kafiye	Redif
1	4	“-ân” (mürdef kâfiye)	-dur hep (ek ve sözcük redif)
2	5	“-â” (mücerred kâfiye)	-yı muhabbet (ek ve sözcük redif)
3	5	“-en” (mukayyed kâfiye)	-i ferah (ek ve sözcük redif)
4	7	“-âz” (mürdef kâfiye)	-ım nâ-resîd (ek ve sözcük redif)
5	5	“-âl” (mürdef kâfiye)	-in gönüldedir (ek ve sözcük redif)
6	5	“-âd” (mürdef kâfiye)	ayak basmış (sözcük grubu redif)
7	5	“-t” (mücerred kâfiye)	olmasun (sözcük redif)
8	5	“-ûş” (mürdef kâfiye)	görünsün (sözcük redif)
9	5	“-âr” (mürdef kâfiye)	ile (sözcük redif)
10	7	“-en” (mukayyed kâfiye)	-in dahi (ek ve sözcük redif)

Görüldüğü üzere gazellerde kafiyesiz bir tek beyit bulunmadığı gibi her beyitte kafiyeyle birlikte redif de kullanılmıştır. Gazellerin 3’ünde sözcük hâlinde redif kullanılmışken geri kalan 7 gazelde redifler ek ve sözcük hâlinde kullanılmıştır. Rediflerin kullanımı bir yandan gazellerdeki ahengin derecesini arttırmış diğer yandan bir çağrışım ögesi olarak vazife görmüşlerdir. Gazellerde en çok kullanılan kafiye türü 6 beyitteki kullanımıyla mürdef kafiyedir. Mücerred ve mukayyed kafiye türü ise ikişer beyitte kullanılmıştır. Buna göre şairin kafiyeyi kullanma konusunda başarılı olduğu söylenebilir. Gazellerde Türkçe kelimelerin Arapça ve Farsça kelimelere göre oldukça az kullanılmış olması kafiyenin kullanımına da yansımıştır. Bu durumun tabii bir sonucu olarak, incelenen 10 gazelden sadece bir beyitte (10. Gazel 7. Beyit) Türkçe bir kelimenin (seniñ) kafiyeli olarak kullanıldığı görülmektedir. Kafiyeli sözcüklerden *“kūdekān, zebān, cān, deryā, dānā, mīnā, kālā, sahbā, rüsvā, düşmen, rehzen, gülşen, ḫırmen, rūşen, niyāz, dırāz, nāz, güdāz, tırāz, nevāz, āġūş, şah-vār, hezār, rūzigār, yād, şimşād…”* gibi Farsça kelimelerin çoğunlukta olduğu; *“imtinān, mesken, iʿtibār, ʿarār, istiʿdād, muʿtād, vuṣlat, ḥālet, şefḳat, minnet, ruḥṣat …”* gibi Arapça kelimelerin ise Farsçaya göre daha az tercih edildiği görülmektedir. 7. gazeldeki kafiyeli sözcüklerin hepsinin Arapça olması da ayrıca dikkat çekici bir husustur. Şairin, vezni şiirine tatbik konusunda gösterdiği zaafları mukabil kafiye kullanımında daha başarılı olduğu görülmektedir. Şairin, incelenen 10 gazelden hareketle klasik şiirin bu yönüne vakıf olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

3.2. Gazellerin Dil ve Üslup Açısından İncelenmesi

Bu çalışma aracılığıyla bazı gazelleri gün yüzüne çıkarılan Râbıt’ın şiir dilinin sade olduğu söylenemez. Aşağıdaki tabloda görüleceği üzere gazellerde yer alan toplam 643 kelimenin 144’ü Türkçe, geriye kalan 499’u ise büyük çoğunluğu Farsça olmak üzere Arapça ve Farsçadır.

Gazel No	Toplam kelime sayısı	Türkçe kelime sayısı	Arapça-Farsça kelime sayısı	Türkçe kelimelerin oranı
1	53	9	44	% 17
2	52	12	40	% 23
3	58	10	48	% 17

4	83	13	70	% 15
5	53	10	43	% 18
6	73	19	54	% 26
7	62	14	48	% 22
8	58	14	44	% 24
9	66	22	44	% 33
10	85	21	64	% 24
TOPLAM	**643**	**144**	**499**	**% 22**

Tabloda da görüldüğü gibi, 10 gazelde kullanılan 144 Türkçe kelimeden beyitlerde redif oldukları için tekrar edilen 28 adeti de çıkarıldığında geriye sadece 116 Türkçe kelime kalmaktadır. Bu durumda şairin Türkçe kelimeleri kullanımının bütün kelimelere oranı % 22'den daha az bir orana tekabül etmekte ve % 18 olmaktadır. Bu sonuç Râbıt'ın dilinin sade olmadığını açıkça göstermektedir. Üstelik şairin gazellerde kullandığı Türkçe kelimeler beyitlerdeki edatlar, yüklemler gibi sadece Türkçe cümle kuruluşunu sağlayan dil unsurlarından ibarettir. Örneğin 1. gazelin *"Fiġān-ṭıflāna vażʿ-ı köhne-kār-ı çarḫ-ı gerdūndan / Dil-i erbāb-ı dāniş gūy-ı dest-i kūdekāndur hep"* şeklindeki ilk beytinde sadece "hep" zarfı ve Türkçe dil yapısına göre eklendiği kelimeyi yüklem yapan "-dır" ek-eylemi Türkçedir. Gazellerde buna benzer beyit örnekleri çokça bulunmaktadır. Aşağıdaki beyitler, şairin bahsedilen dil kullanımına verilmiş birkaç örnektir:

Maḥmil-küşā-yı ʿāẓim-i dār-ı ġumūm iken
Āmed şud-ı nigāhuñ olur rehzen-i feraḥ (G.3/2)
Deryūzegān mezraʿa-i deşt-i ʿaşḳ olur
Memnūn-ı behredār-ı dem-i ḫırmen-i feraḥ (G.3/4)
Ey gürūh-ı nev-niyāzān kühen evżāʿ-ı āh
Neyleyim sūz-ı dil-i dūr u dirāzum nā-resīd (G.4/2)
Perverīş-yāb-ı riyāż ṣunʿ-ı Ḥaḳḳ'dur Rābıtā
Bār-ı vaṣlı pīş ü pes ol naḫl-i nāzum nā-resīd (G.4/6)

Gazellerin yukarıdaki istatistiklerde ve örneklerde gösterildiği üzere sahip olduğu oldukça ağır dili ve Türkçe kelimeler açısından bir hayli fakir olması deyim ve atasözü kullanımını da etkilemiştir. Bu denli dar bir Türkçe kelime kadrosunun sınırları içinde, gazellerde herhangi bir atasözünün kullanılmadığı görülmektedir. Diğer yandan deyimlerin de bir iki örnekle sınırlı olması şairin dil ve üslup özelliğinin daha iyi anlaşılmasında bir ölçü olmaktadır. Çağrışıma zenginlik katan deyimler, şiir diline canlılık veren ve anlatıma renk katan söz gruplarıdır. Râbıt'ın şiirlerinde az sayıda kullanılan deyimler şunlardır:

"Can verip (can) almak (2. Gazel/3), sitem çekmek (2. Gazel/2), tecellî etmek (3. Gazel/5), garip olmak (5. Gazel/3), ayak basmak (6. Gazel/1-5), -e minnet olmak (7. Gazel/4), tenin çâk eylemek (8. Gazel/4), gözden düşmek (9. Gazel/1), vatan etmek (10. Gazel/2), kapısı açık olmak (10. Gazel/6)"

Râbıt'ın, klasik mazmunları ağır ve külfetli bir dille, Türkçe kelimeleri de oldukça sınırlı sayıda kullanarak dile getirmesi, gazellerinde akıcı ve samimi bir üslubun oluşmasına engel olmuştur. Şairin mevcut gazellerinden ulaşılabilen bu sonuç, şüphesiz elde bulunmayan diğer şiirlerinde farklılık arz edebilir.

3.3. Gazellerin Muhteva Açısından İncelenmesi

Râbıt'ın gazellerinin muhtevasını klasik edebiyatın en başat konularından olan aşk ve sevgili oluşturmaktadır. Bu şiir geleneğine hâkim temalar olarak özellikle gazel nazım biçiminde daha çok aşk ve aşkın acıları, sevgili, kavuşma ve ayrılık konularının işlendiği bilinmektedir. Râbıt'ın, duygularının ifadesinde bu temaları işlerken divan şiirinin yaygın mazmun ve edebî sanatları yanında orijinal benzetme ve söyleyişlere de yer verdiği görülmektedir. Sebk-i Hindî temsilcilerinin izinden giden şairin, divan şiirinin kullanılagelen hazır mazmunları yerine yeni mazmunlar bulup kullanma gayesiyle hareket ettiği, gazellerinde anlam derinliğine önem verdiği göze çarpmaktadır.

Râbıt'ın sınırlı sayıdaki gazellerinde somut çevreden çok geniş bir hayal dünyasının tezahürleri ön plandadır. Bu zengin hayallerin ifadesinde kullanılan çağrışımı yüksek soyut unsurlar sebebiyle şiirlerin ilk bakışta anlaşılıp çözümlenmesi zordur. Bazı beyitler ilk bakışta sanat değeri zayıf, dili oldukça ağır zoraki manzumeler gibi görünmekte ancak mana derinliğine inildikçe böyle olmadığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte şairin, sevgilinin güzelliğiyle aşkın zevk ve acılarının terennümünde kendi çapında başarılı olduğu söylenebilir.

Râbıt'ın eldeki gazellerinin istisnasız hepsi âşıkane ve rindane tarzda kaleme alınmıştır. Şiirlerde ilahi aşktan ziyade beşerî aşkın terennüm edildiği görülmektedir. Divan şiiri geleneğinin, merkezinde sevgili bulunan, aşkın ıztıraplarının dile getirildiği klasik anlatıları yer yer orijinal benzetmelerle dile getirilmiştir. Ancak sebk-i Hindî akımı etkisinde yazılan şiirlerin bir özelliği olarak oldukça uzun tamlamalarla yüklü ağır bir dil ve kapalı bir anlatım tarzıyla dile getirilen duyguların, geniş hayal gücünün mahsulü olan söyleyişlerin, girift anlatımların görünür hâle gelmesi nispeten zordur. Aşkın ve hâllerinin, şairin ruhunda ve bedeninde meydana getirdiği durumların dile getirildiği, aşk acısından zevk alındığını belirten bazı beyitler şunlardır:

Niçün ser-geştedür āyā dil-i dīvāne ey Rābıṭ

Ki zīrā nevk-i tīr-i ġamzesi ārām-ı cāndur hep (G.1/4)

Gitdükçe ʿamīḳ olmada deryā-yı muḥabbet

Gümgeşte ider çoḳ dili dānā-yı muḥabbet (G.2/1)

Deryūzegān mezraʿa-i deşt-i ʿaşḳ olur

Memnūn-ı behredār-ı dem-i ḫırmen-i feraḥ (G.3/4)

Râbıt, divan şiirindeki âşık tipine model olabilecek beyitler de söylemiştir. Sevgilinin güzelliğinin etkisindeki âşık daima onu düşünmektedir. Ayrılık da kavuşma da şair için bir acı sebebidir. Bu iki zıt duygu, âşığın gerçek zenginliği olan aşkının mekânında, yani gönülde bir arada bulunmaktadır:

Teʾs̱īr-i tāb-ı mihr-i cemālüñ göñüldedir

Sūz-ı firāḳ-ı hecr-i viṣālüñ göñüldedir (G.5/1)

Sevgilinin vefasızlığı, âşıka çektirdiği cefalar da Râbıt'ın gazellerinde dile getirilmiştir. Divan şiirinde çok sevilen ve kullanılan gamze-ok mazmunu, aşağıdaki beyitte âşığın çaresizliğinin bir ifadesi bağlamında kullanılmıştır:

Herbir ḫadengi ġamze iken düşmen-i feraḥ

Mümkün müdür ki ola göñül mesken-i feraḥ (G.3/1)

Şair, hayattan bir kâm alamadan, vuslata eremeden ömrünün en güzel çağlarının geçip gittiğini, sonuçta elinde aşk adına hiçbir şey bulunmadığını aşağıdaki beyitte lirizmin şiire kattığı zenginlikle dile getirmektedir. Beyit, şairin aşk anlayışını ve meşrebini yansıtması yönünden dikkate değerdir:

Rābıṭ hezār geçdi dem-i faṣl-ı nev-bahār

Bir ġoncesine degmedi dil āh ü zār ile (G.9/5)

Bazı dizelerde şairin kalendermeşrep bir eda takındığı görülmektedir:

Cām-ı şarāb-ı yeʾsile sırr-ı kerem-i ülfet it

Ṣahbā-yı kām-ı dehre göñül minnet olmasun (G.7/4)

Şairin gazellerinde, hassas bir yaratılışa sahip olduğu anlaşılmaktadır. Sevgiliye hitaben talihinin yaver gitmediğini, şayet talihi izin verirse saadete ancak o zaman ereceğini, hatta sevgiliyle bile vuslatın gerçekleşeceğini belirtir:

Eylerse (e)gerçi Rābıta baḫtı müsāʿade

İrer merām-ı vaṣluña cāna senüñ daḫi (G.10/7)

Yukarıdaki beyitle birlikte şairin gönlüne hitaben, Hüda'nın lütuf rüzgârıyla müminin gam kapısının yani gönlünün birgün açılacağını belirttiği aşağıdaki beyit şairin hep bedbin bir ruh hâline sahip olmadığını, bazen de ümitvar olduğunu göstermektedir. Dinî ve tasavvufi açıdan başka bir okumayla ele alındığında aşağıdaki beytin, Râbıt'ın gazellerindeki ender bir söyleyişi örneklendirdiği görülmektedir.

Birgün nesīm-i luṭf-ı Ḫüdā ile ey göñül

Olur küşāde bābı bu ġām müʾminiñ daḫi (G.10/6)

Aşağıdaki beyit de aşk konusundaki iddialı söyleyişi ve sahip olduğu mübalağalı anlatım ile Fuzûlî'nin benzer dizelerini çağrıştırmakta, şairin aşk meydanında söylemiş olduğu bir nevi fahriye niteliğini taşımaktadır:

Rābıṭ benüm ol sīne-zen-i dāġ-ı cünūn kim

Söylense sezā nāmuma rüsvā-yı muḥabbet (G.2/5)

Râbıt'ın şiirleri tenasüp, teşbih, mübalağa, tezat başta olmak üzere edebî sanatlar açısından zengin bir görünüm arz etmektedir. Aşağıda bu edebî sanatların bazıları örneklendirilmiştir:

Teşbih:

Gitdükçe oldı **keştī-i dil** ki firāz u nişīb

Emvāc-ı **baḫr-ı ʿaşḳa** düşüp rūzigār ile (G.9/4)

Rūyuñla ḫaṭṭ-ı tāze hem-āġūş görünsün

Ol **Kaʾbe-**yi maḳṣūd-ı sīne-pūş görünsün (G.10/6)

Teşhis:

Eşküm ümīd-i ḳadr-i dür-i şāh-vār ile
Gözden düşürdi kendüni kim iʿtibār ile (G.9/1)
Eylerse (e)gerçi Rābıta **baḫtı** müsāʿade
İrer merām-ı vaṣluña cānā senüñ daḫi (G.10/7)

İstiare:

Refʿ it nikāb-ı tāb-ı ruḥ-ı rūşenüñ daḫi
Gör ḫūn-fiġānı **murġ**-ı gül-i gülşenüñ daḫi (G.10/1)

Kinaye:

Eşküm ümīd-i ḳadr-i dür-i şāh-vār ile
Gözden düşürdi kendüni kim iʿtibār ile (G.9/1)

Tenasüp:

Yā Rab **nesīm-i şebnem**-i luṭf-ı **bahār** ile
Olsa küşāde **berg-i gül-i gülşen**-i feraḥ (G.3/3)
Ṭūfān-ı dem-i āhla **emvāc**-ı sirişküñ
Her **ḳatresi** bir **baḥr**-i feżā-cūş görünsün (G.8/2)

Telmih:

İtme nigāh **dest-i Züleyḫā**-yı çarḫ eger
Ṣad pāre itse dāmen-i pīrāhenüñ daḫi (G.10/5)
Dil-i dīvāne bir pūşīde-i deşt-i cünūndur kim
Ne görmüş dīde-i **Mecnūn** ve ne **Ferhād** ayaḳ baṣmış (G.6/4)

Tezat:

Farṭ-ı ġamile bādiye-gerdān-ı **ẓulmet** ol
Rābıṭ tecelli ide ruḫ-ı **rūşen**-i feraḥ (G.3/5)
Bulmaz **şifāyı** sevde elmasdansa(?) **zehr**
Zaḫm-ı ġamuña ehl-i kemāliñ(?) gönüldedir (G.5/3)

Mübalağa:

Ṭūfān-ı dem-i āhla emvāc-ı sirişküñ
Her ḳatresi bir baḥr-i feżā-cūş görünsün (G.8/2)
Rābıṭ hezār geçdi dem-i faṣl-ı nev-bahār
Bir ġoncasına degmedi dil āh ü zār ile (G.9/5)

4. Gazellerin Transkripsiyonlu Metni

4.1. Metin Kuruluşunda İzlenen Yöntem

1. Metinde vezin gereği zihaf olan kısımlar, italik olarak gösterilmiştir.
2. Vezni aksayan dizeler dipnotta belirtilmiştir.

3. Varak numaraları köşeli parantezle [ ] gösterilmiş, beyitler numaralandırılmıştır.

4. Metinde müstensihten kaynaklandığı düşünülen, vezin gereği eklenmesi gereken ekler, metin içinde parantezle ( ) ile gösterilmiştir.

5. Okunuşundan emin olunmayan kelimeler (?) şeklinde gösterilmiştir.

6. Okunamayan yerler […] şeklinde gösterilmiş, dipnotta okunamayan ibarenin bulunduğu dizenin tamamı orijinal hâliyle verilmiştir.

7. Metnin transkripsiyonunda, alanda genel bir kabule mazhar olan İsmail Ünver'in "*Çevriyazıda Yazım Birliği Üzerine Öneriler*" adlı makalesindeki yazım önerileri esas alınmıştır.

4.2. Metin

1. Gazel

mefāʿīlün mefāʿīlün mefāʿīlün mefāʿīlün

1. Fiġān-ṭıflāna važʿ-ı köhne-kār-ı çarḫ-ı gerdūndan **[14b]**
Dil-i erbāb-ı dāniş gūy-ı dest-i kūdekāndur hep

2. Degildür zaḫm-ı ġam peykān-ı ḫūn-ālūd sīnemde
Ki ser-tā-pā dehān-ı ḥasrete āteş-zebāndur hep

3. Ḫaẕer ey zümre-i sāġār-keşān-ı ḫūn-ı ḥasret kim
Bu bezmüñ cām-ı kām-ı vuṣlatı pür-imtināndur hep

4. Niçün ser-geştedür āyā dil-i dīvāne ey Rābıṭ
Ki zīrā nevk-i tīr-i ġamzesi ārām-ı cāndur hep

2. Gazel

mefʿūlü mefāʿīlü mefāʿīlü faʿūlün

1. Gitdikçe ʿamīḳ olmada deryā-yı muḥabbet
Gümgeşte ider çoḳ dili dānā-yı muḥabbet

2. Endīşe-i ferdā ġam-ı āyīne ne ruḥṣat
Āmāde iken ṣāġar-ı mīnā-yı muḥabbet

3. Bāzār-ı melāmetde virüp cān alurlar
Sevdā-ger*ī*-i nāḳıd-ı kālā-yı muḥabbet

4. Çekmez sitem-i muḥtesib-i bīm-i ḫumārı
Ṣāġar-keş-i ālūde-i ṣahbā-yı muḥabbet

5. Rābıṭ benüm ol sīne-zen-i dāġ-ı cünūn kim
Söylense sezā nāmuma rüsvā-yı muḥabbet

3. Gazel

mefʿūlü fāʿilātü mefāʿīlü fāʿilün

1. Herbir ḫadengi ġamze iken düşmen-i feraḥ
Mümkün müdür ki ola göñül mesken-i feraḥ

2. Maḥmil-küşā-yı ʿāẓim-i dār-ı ġumūm iken
Āmed-şud-ı nigāhuñ olur rehzen-i feraḥ

3. Yā Rab nesīm-i şebnem-i luṭf-ı bahār ile
Olsa küşāde berg-i gül-i gülşen-i feraḥ

4. Deryūzegān mezraʿa-i deşt-i ʿaşḳ olur
Memnūn-ı behredār-ı dem-i ḫırmen-i feraḥ

5. Farṭ-ı ġamile bādiye-gerdān-ı ẓulmet ol **[14a]**
Rābıṭ tecell*i* ide ruḫ-ı rūşen-i feraḥ

4. Gazel

fāʿilātün fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün

1. Zīver-i gūş-ı ḳabūl itmez niyāzum nā-resīd
Ḳadr-i dürr bilmez o şūḫ-ı ʿişve-nāzum nā-resīd

2. Ey gürūh-ı nev-niyāzān-ı kühen evżāʿ-ı āh
Neyleyim sūz-ı dil-i dūr u dirāzum nā-resīd

3. Eylemez der-sīne resm-i naʿlini germ-tāz
Bilmez ol çāpük-süvār-ı esb-i nāzum nā-resīd

4. Gösterirdüm çerḫa ʿaks-i ḫāˇhiş-i gerdānunı
Köhne bām-ı saḳfına sūz u güdāzum nā-resīd

5. Bismil-i tīġ-i ḳażā kār-ı nigāh-ı nāzıdur
Büʿl-ʿaceb bilmez cefā fitne-ṭırāzum nā-resīd

6. Şimdiden bāẓīçe-i dest çeşmine tīġ-i ḳażā
Sāẓ-kār olsun hele ol dil-nevāzum nā-resīd

7. Perverīş-yāb-ı riyāż ṣunʿ-ı Ḥaḳḳ'dur Rābıṭā
Bār-ı vaṣlı pīş ü pes ol naḫl-i nāzum nā-resīd

5. Gazel

mefʿūlü fāʿilātü mefāʿīlü fāʿilün

1. Teʾs̱īr-i tāb-ı mihr-i cemālüñ göñüldedir
Sūz-ı firāḳ-ı hecr-i viṣālüñ göñüldedir

2. Luṭf-ı ʿiṭāb-ı ġamzeden āmūz-ı ülfetüz
Resm-i nigāh-ı naḳş-ı ḫayālüñ göñüldedir

3. Bulmaz şifāyı sevde elmasdansa(?) zehr
Zaḫm-ı ġamuña ehl-i kemāliñ(?) gönüldedir[11]

4. Olmam ḳarīb ger şemm-i ġunc u delālüñe
Ey büʿl-vefā ki resm-i cemālüñ göñüldedir

5. Gelmez teġāfülāne-i vażʿından infiʿāl
Vaʿd-i viṣāl ü sırr-ı maḳālüñ göñüldedir

---

[11] Bu dizenin vezni aksamaktadır.

6. Gazel

mefāʿīlün mefāʿīlün mefāʿīlün mefāʿīlün

1. Sebū pāmāl ü peymāne şikest ālūde […...][12] **[15b]**
Bu bezm içre meger kim sāḳiyā bir yād ayaḳ başmış

2. Nice dil türk ü tāz-ı ḫāma çāpük ʿinān itmez
Feżā-yı naẓma zīrā esb-i istiʿdād ayaḳ başmış

3. ʿAnādil āteş-efrūz olsa ṣaḥn-ı gülşene zīrā
Ḫırām-ı nāzile bir ḳāmet-i şimşād ayaḳ başmış

4. Dil-i dīvāne bir pūşīde-i deşt-i cünūndur kim
Ne görmüş dīde-i Mecnūn ve ne Ferhād ayaḳ başmış

5. Ḫumār-ı bezm-i nā-şāyestegān ḫavfile ey Rābıṭ
Neşāṭ-ı bāde-i dil itmemiş muʿtād ayaḳ başmış

7. Gazel

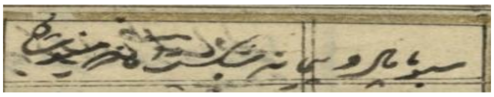
mefʿūlü fāʿilātü mefāʿīlü fāʿilün

1. Dil dağda gāh ġamda ṣafā ülfet olmasun
Tā key firib-i muḳaddime-i vuṣlat olmasun

2. Ṣabr u şekīb dili meded bend-i zülfüñ[13]
Dīvānegān-ı ʿaşḳına bir ḥālet olmasun

3. Bir dil ki olsa teḥaṣṣun-i tīġ-i teġāfülüñ
Bismil şode ġamze-i pür-şefḳat olmasun

---

[12] 

[13] Bu dizenin vezni aksamaktadır. Müstensih sehven bu dizenin sonuna da "olmasun" redifini yazmıştır.

4. Cām-ı şarāb-ı yeʾsile sırr-ı kerem-i ülfet it
   Şahbā-yı kām-ı dehre göñül minnet olmasun

5. Şāyed ḫırāş-ı ḫār-ı nigāh ola Rābıṭ
   Müjgān-ı çeşm-i ḥasrete bir ruḫṣat olmasun

8. Gazel

mefʿūlü mefāʿīlü mefāʿīlü faʿūlün

1. Rūyuñla ḫaṭṭ-ı tāze hem-āġūş görünsün
   Ol Kaʾbe-yi maḳṣūd-ı sīne-pūş görünsün

2. Ṭūfān-ı dem-i āhla emvāc-ı sirişküñ
   Her ḳatresi bir baḥr-i feżā-cūş görünsün

3. Ey bu nice büʿl-heves-i ʿaşḳ-ı cünūndur
   Her ṭıfl (u) civān yār-ı zen düş görünsün

4. Çāk eyle tenüm tīġ-i terāşı ġażabla
   Tā dāġ-ı dilüm cāygeh-i hūş görünsün

5. Her kūşede ṣad nāle-i dil-sūz ola peydā [15a]
   Rābıṭ hele ol āfet-i mey-nūş görünsün

9. Gazel

mefʿūlü fāʿilātü mefāʿīlü fāʿilün

1. Eşküm ümīd-i ḳadr-i dür-i şāh-vār ile
   Gözden düşürdi kendüni kim iʿtibār ile

2. Hep ḫār-ı zār-ı ġamda nevā-güster itmiş
   Meʾlūf-ı bezm-i ṣoḥbet olur dil hezār ile

3. Seyr-i maḳām-ı bāġ-ı dem feyż-res olup
   Kesb-i hevālar itdi göñül her ʿarʿār ile

4. Gitdükçe oldı keştī-i dil ki firāz u nişīb
Emvāc-ı baḥr-ı ᶜaşḳa düşüp rūzigār ile

5. Rābıṭ hezār geçdi dem-i faṣl-ı nev-bahār
Bir ġoncasına degmedi dil āh ü zār ile

10. Gazel

mefᶜūlü fāᶜilātü mefāᶜīlü fāᶜilün

1. Refᶜ it nikāb-ı tāb-ı ruḥ-ı rūşenüñ daḫi
Gör ḫūn-figānı murġ-ı gül-i gülşenüñ daḫi

2. Ṣaḥn-ı cemāl-i yāri göñül ide mi vaṭan
Olmadı pehn(?) āteş-i ġam meskenüñ daḫi

3. Virmez ġınāyı leẕẕet-i hicrānı ḥāṣılı
Girerse kef-i ᶜāşıḳına dāmenüñ daḫi

4. İtsem resīde mülk-i dili bu ᶜaceb midir
Bilmez nevāz hele ġamze-i şūr-efkenüñ daḫi

5. İtme nigāh dest-i Züleyḫā-yı çarḫ eger
Ṣad pāre itse dāmen-i pīrāhenüñ daḫi

6. Birgün nesīm-i luṭf-ı Ḫüdā ile ey göñül
Olur küşāde bābı bu ġām müʾminüñ daḫi

7. Eylerse (e)gerçi Rābıta baḫtı müsāᶜade
İrer merām-ı vaṣluña cānā senüñ daḫi

Sonuç

Mecmuaların edebiyat araştırmaları açısından sağladığı birçok fayda bulunmaktadır. Bunların başında divan şairlerinin, divanlarında bulunmayan şiirlerinin mecmualarda yer alması gelmektedir. Bu yönüyle mecmualar tenkitli metin neşrine önemli katkılar sunmaktadır. Mecmualar tertip özellikleri, şiir seçimindeki kriterleri yansıtması ve bir dönemin şiir zevkini yansıtması açısından da değerlidir. Mecmualar bunlardan başka divanları ya da diğer eserleri elde bulunmayan şairlerin şiir örneklerini barındırması ve tezkirelerde adları geçmeyen şairlere, onların şiirlerini örneklendirerek yer vermesi açısından çok değerlidir. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde NEKTY10936 numarada kayıtlı bulunan *Mecmû'a-yı Gazeliyyât*, mecmuaların bu son faydasını örneklendiren şiirler barındırmaktadır.

Bu çalışmada incelemesi yapılan *Mecmû'a-yı Gazeliyyât*, klasik edebiyatın bilinen şairlerinin şiirlerini barındırması yanında, Râbıt mahlaslı hakkında tezkirelerde ve biyografik kaynaklarda bilgi bulunmayan bir şairin gazellerine yer vermektedir. Şairin, mecmuanın 14b-15b varakları arasında yer alan 10 gazeli bu bağlamda incelenmiş ve transkribe edilmiştir. Mecmuada Râbıt dışında yer alan 8 şair, 17 ve 18. yüzyıl şairleri olup bunlardan bazıları sebk-i Hindî akımının etkisinde kalmışlardır. Râbıt'ın da incelenen şiirlerinde aynı akımın etkileri görülmektedir. Gazellerinde hakîmane söyleyişe rastlanmayan şairin bütün gazelleri âşıkane ve rindanedir. Oldukça kapalı ve mazmunlarla yüklü bir dil ve üslubu tercih eden şair, kafiye ve redif konusunda belli bir başarıya ulaşmış olmasına rağmen vezni tatbik konusunda aynı başarıyı yakalayamamıştır. Aşk, aşkın acıları, sevgiliden ayrılık ve sevgiliye kavuşma arzusu, sevgilinin güzellik unsurları, tevekkül, kaderden bazen şikâyet bazen de kadere rıza gösterme ve ümitvar olma gibi klasik şiirin çokça kullanılagelen temalarını yer yer orijinal söyleyişlerle ele almayı başarmıştır. Gazellerinde din ve tasavvuf konularına yer vermeyen şairin sadece bir beyitte bu temayı işlediği görülmüştür. Şiir dili oldukça ağır olan şairin kullandığı Türkçe kelimelerin Arapça-Farsça kelimelere oranı %20'nin altındadır. Bu dil tercihinin doğal bir sonucu olarak gazellerde herhangi bir atasözü bulunmadığı gibi deyim kullanımı da oldukça sınırlı kalmıştır. Edebî sanatlar açısından zengin sayılabilecek gazellerde teşbih, tezat, tenasüp, mübalağa başta olmak üzere birçok edebî sanat başarıyla kullanılmıştır. Sebk-i Hindî etkisindeki şair, divan şiirinin kalıplaşmış mazmunlarının yanı sıra yeni mazmun arayışına girmiş ve bu konuda da belli bir başarıyı yakalamıştır. Elimizde henüz sadece 10 gazeli bulunan Râbıt, gazellerindeki biçimsel bazı zaaflara rağmen klasik Türk şiiri geleneğinin temsilcilerinden biridir.

Kaynakça

Akün, Ömer Faruk. "Divan Edebiyatı". *TDV İslam Ansiklopedisi.* 9/389-427. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994.

Aydemir, Yaşar. "Şairlerin Edebî Kişiliğinin Tespitinde Mecmuaların Rolü". *Türk Kültürü* 39/2 (2001), 731-744.

Bulan, Ayşe. *Hâşimî, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Dîvânı'nın Tenkitli Metni.* Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2003.

Bilkan, Ali Fuat. "Sebk-i Hindî". *TDV İslam Ansiklopedisi.* 36/253-255. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009.

Çıpan, Mustafa. *Fasih Ahmed Dede Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Dîvânı'nın Tenkitli Metni.* Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1991.

Dilçin, Cem. *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.

Dilçin, Cem. *Mes'ud bin Ahmed, Süheyl ü Nev-bahâr, İnceleme-Metin-Sözlük.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1991.

Hoca, Fadıl. *Veysî Dîvânı Tahlili.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2002.

İpekten, Haluk. *Nâ'ilî Dîvânı.* Ankara: Akçağ Yayınları, 1990.

İpekten, Haluk. *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz.* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.

Kazan, Şevkiye. *Üsküdarlı Sırrî Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Divan'ı (Tenkitli Metin-İnceleme) ve Şerhu Medhi'n-Nebî.* Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2003.

Köksal, Mehmet Fatih. *Ya Kebîkeç: Mecmualar Arasında.* İstanbul: Kesit Yayınları, 2016.

Kut, Günay. "Mecmua". *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi.* 6/170-174. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1986.

Külekçi, Numan. *Ganî-zâde Nâdirî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Dîvânı ve Şeh-nâme'sinin Tenkitli Metni.* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1985.

Macit, Muhsin. *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı.* Ankara: Grafiker Yayınları, 2002.

Mecmû'a-yı Gazeliyyât. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, NEKTY10936.

Sami, Şemsettin. *Kâmûs-ı Türkî.* İstanbul: Çağrı Yayınları, 2010.

Şahin, Ali. *Abdülbâki Ârif Efendi (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Dîvânı'nın Tenkitli Metni).* Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2002.

Uzun, Mustafa İsmet. "Mecmua". *TDV İslam Ansiklopedisi.* 28/265-268. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003.

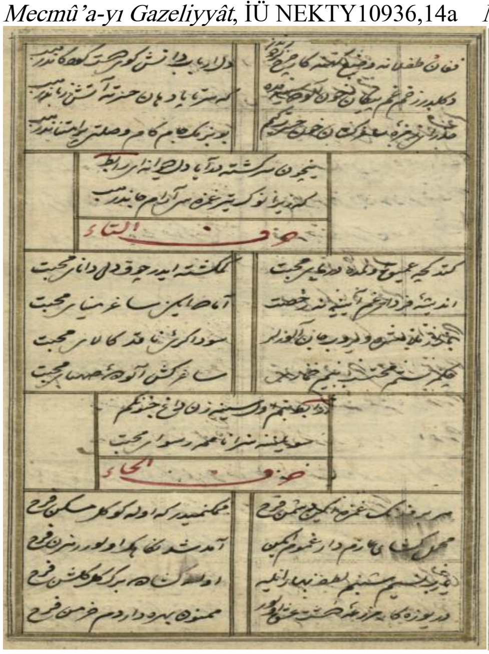
Ünver, İsmail. "Çevriyazıda Yazım Birliği Üzerine Öneriler". *Journal of Turkish Studies* 3/6 (2008), 1-46.

Üzgör, Tahir. "Su Redifleri Şiirler ve Fuzûlî'nin Su Kasidesi'nin Kompozisyonuna Dâir". *İlmî Araştırmalar* 9 (2000), 239-248.

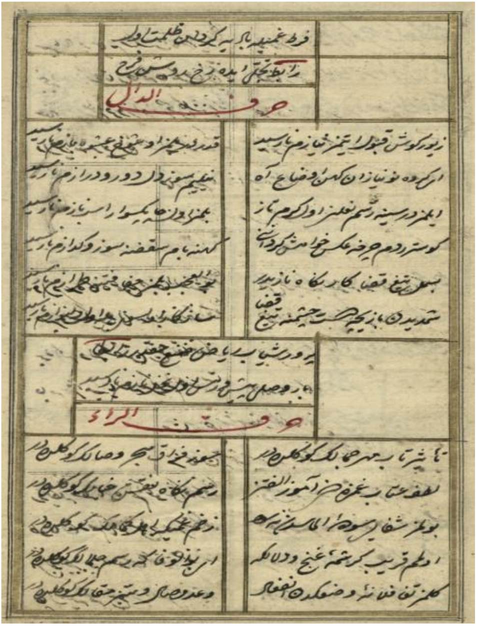
http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:799390/one?qu=nekty10936&lm=YAZMA (Erişim Tarihi: 15 Ekim 2024)

Ek. Mecmuada, Râbıt'ın gazellerinin yer aldığı varaklar

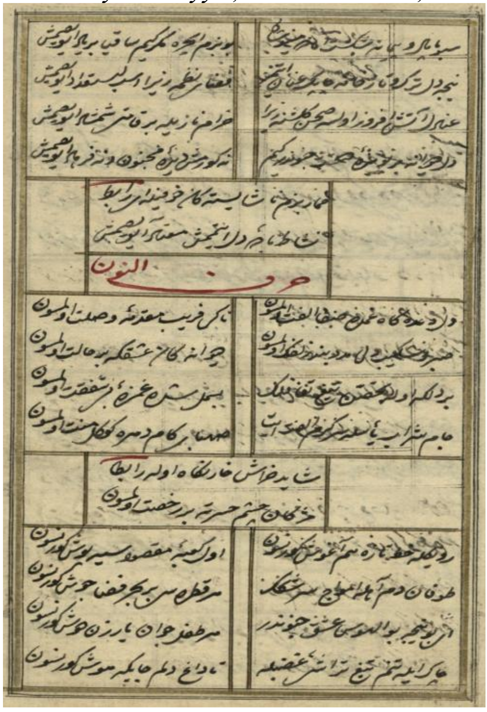
Mecmû'a-yı Gazeliyyât, İÜ NEKTY10936,14a



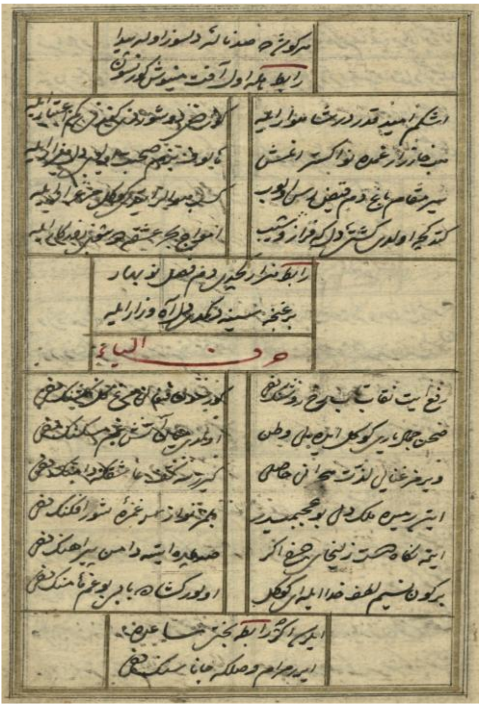
Mecmû'a-yı Gazeliyyât, İÜ NEKTY10936,14b



Mecmû'a-yı Gazeliyyât, İÜ NEKTY10936,15a



Mecmû'a-yı Gazeliyyât, İÜ NEKTY10936,15b



HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

BİR KUR'AN FALI ÖRNEĞİ: HÂZÂ KİTÂBU FÂL-I KUR'ÂN-I 'AZÎM BUDUR*

An Example of Quranic Falname: Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân-ı 'Azîm Budur

Dr. Öğr. Üyesi Merve BÜYÜKADA
Bayburt Üniversitesi
İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
mervebykada@gmail.com
Bayburt/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 09.02.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 17.03.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Büyükada, Merve. "Bir Kur'an Falı Örneği: Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân-ı 'Azîm Budur". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 173-191.

10.28981/hikmet.1636169

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Lisans:
CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ÖZ

Türklerde fal bakma geleneği İslamiyet öncesi dönemde başlayıp günümüze kadar devam etmiş ve yüzyıllar içinde birçok metot kullanılmıştır. Bunun sonucu olarak farklı muhtevalardan oluşan manzum, mensur ya da manzum-mensur karışık pek çok "falname" kaleme alınmıştır. Sayıları henüz tespit edilememiş olan bu türün örnekleri çeşitli kütüphanelerde muhtelif yazma eserler içinde yer almaktadır. Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 1881/6 numarada kayıtlı "Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân-ı 'Azîm Budur" başlıklı falname de bunlardan biridir. Mensur bir Kur'an falı olan metin 169 varaklık bir mecmuanın 131b-135b sayfaları arasındadır. İstinsah tarihi 1205/1790-91'dir. Müstensihi Osmân İbn-i Halîl'dir. Kur'an falında ilk olarak tefeül edecek kişinin riayet etmesi gereken hususlar verilmiştir. Daha sonra -sırasıyla- yirmi dokuz harf, farklı surelerden seçilmiş ayetlere dayandırılmış ve devamında harfler tevil edilmiştir. Harf grubunu yorumlayan bir falname örneği olan metinde, tevillerin genellikle müspet bir duruma işaret ettiği görülmüştür. Ancak bunun yanında menfi veya müspet ile menfi durumun birlikte verildiği ifadeler de bulunmaktadır. Bu çalışmada Kur'an falının çeşitli özelliklerine değinilmiş ve ardından metin Latin harflerine aktarılarak araştırmacıların istifadesine sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Fal, Tefeül, Falname, Kur'an Falı.*

ABSTRACT

The Turks have engaged in the practice of fortune telling (fal) long before they adopted Islam, devising a myriad of methods over the centuries to do so. They even developed a whole literary genre around it, either prose and poetry, called falname (literally, fortune telling letters) during the Ottoman era. Turkologists still don't know the exact number of falname that were written, however numerous examples have survived into the present day, and are kept in numerous libraries across Turkey and beyond, usually in manuscript sections. One such an example is 06 Mil Yz A 1881/6 or "Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân-ı 'Azîm Budur" (pages 131b-135b), from a 169 -folio mejmua journal currently housed at the Turkish National Library's Manuscript Collection. A Quranic prose falname, we believe it was written sometime around 1205 AH (1790-91 AD). The copyist is Osmân İbn-i Halîl. Quranic fortune-telling tradition dictates that the person reading the fortune must obey several rules first. One then interprets the fortune based on any one of 26 Quranic verses tied to the 29 letters of the Perso-Arabic-Ottoman alphabet or abjad. Certain groups of letters (and thus verses) yield positive readings, while others are negative, or a mix of both. In this study, we shall examine the manuscript in question from various vantage points as well as provide a Latin-Turkish alphabet transliteration of the text for other researchers' benefit.

Keywords: *Fortune Telling, Tefeül, Falname, Quranic Falname.*

---

* Bu çalışma, 7. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumunda (13-15 Aralık 2024, İstanbul) "özet bildiri" olarak sunulmuştur.

Giriş

Arapça kökenli bir kelime olan fal, sözlüklerde; "*fikr-i za'if ve re'y-i sahif sahibi adamın bir madde-i me'mûleyi istihrâc ve istilâ maksadıyla kitâb açmak ve kitâba, baklaya bakmak gibi muhtelif suretlerde vukû bulan teşebbüsü ve bu yoldaki teşebbüsün gösterdiği netîce*" (Mehmed Salâhî, 2023, 383), "*uğur; talih deneme; kahve ve fincanına, iskambile bakmak gibi birtakım garip usullerle insanın talihine ait bir şeyler söyleme*" şeklinde açıklanmıştır (Devellioğlu, 1980, 298). Fal yerine tercih edilmiş başka bir sözcük olan tefeül de "*fâl-ı hayr addetme, uğur sayma, fal açma, fal atma*" anlamlarına gelmektedir (Şemseddin Sami, 2015, 1204).

İlk çağlardan bugüne kadar çeşitli coğrafyalardan ve farklı sosyal statülerden insanlar falla ilgilenmiştir. Bu ilgi zaman içinde değişik fal bakma gereçlerinden yararlanılmasının ve nihayetinde birçok fal bakma metodunun kullanılmasının yolunu açmıştır. Geleceğini bilme merakıyla çeşitli uygulamalara başvuran kadim uygarlıklardan bazıları Romalılar, Çinliler, Yunanlılar, Mısırlılar, Etiler ve Sümerlerdir (Hançerlioğlu, 1984, 97-98; Sümbüllü, 2010, 9-10). Türklerin fala olan rağbetlerinin izleri ise İslamiyet öncesi döneme kadar gitmektedir. İçinde 65 falın kısa yorumları ile birlikte bir hatime bulunan ve IX. asrın başlarına ait olduğu düşünülen *Irk Bitig* isimli Eski Türkçe yapıt (Tekin, 2023, 13-15), Türklerin bilinen en eski fal kitabıdır. Türkler bunun yanı sıra fal bakmak için yararlandıkları koç, keçi, at, sığır ve geyiklerin kürek kemiği, aşık kemiği, koyun tezeği, fasulye, nohut gibi "kumalak" adı verilen taneler, ateş, yıldızlar, ok ve yay, köpük kaşık, eldiven gibi canlı veya cansız varlıkları, çeşitli eserlerinde motif olarak da kullanmışlardır (Duvarcı, 1993, 7).

Eski kavimlerde fal, bakıcılık ve kehanet birbirine karışmış şekilde yaşamış ve aynı durum Cahiliye devri Araplarında da görülmüştür (Aydın, 1995, 138). İslamiyet'in kabulüyle birlikte fal ile falcılığın hoş karşılanmadığı ve falın birçok türünün yasaklandığı bilinmektedir. Kur'an'da fal/şans okları ilgili bahis, iki ayette (bk. Mâide, 5/3; 5/90)[1] ifade edilmiş; görüneni, görünmez âlemi ve tüm gizlilikleri Allah'ın bileceği, elçilerden dilediğine dilediği ölçüde gaibi Allah'ın bildirebileceği çeşitli ayetlerde (bk. Âl-i İmrân, 3/179; En'âm 6/50; Nahl, 16/77; Zümer, 39/46; Cin 72/26-27) verilmiş olmasına rağmen fal uygulamaları İslamiyet'i kabul etmiş milletlerde bugüne değin sürmüştür.

İnsanlar istikbalden, bahttan ve aşk yolunda sevgiliden haber almak için, uzun yola çıkmadan önce, kaybolan bir şeyi bulmak ümidiyle (Koçu, 1971, 5506), bir işe başlamadan evvel, bir çocuğa isim vermek için (Bilkan, 2010, 134) yahut bir savaşın nasıl sonuçlanacağını öğrenme amacıyla kısacası merak edilen pek çok şey için fal bakmışlardır. Bunun neticesinde fal uygulamalarının konu edinildiği birçok eser ortaya konmuştur.

Fal bakma maksadıyla yazılmış kitaplara "falname" denilmiştir. Anadolu sahasında bu türün en eski örneklerinden biri, aslı Arapça olan ve tahminen 1421-1451 yılları arasında Farsçadan Türkçeye çevrildiği düşünülen *Fâl-nâme* adındaki metindir (Aksoyak, 2004, 2; Kartalcık, 2000, XII-XIII).[2] Bunun dışında Anadolu sahasında fal konusunu işleyen pek çok eser yazılmıştır. Ömer Ruşenî Dede'nin *Miskinnâme*'si, Zaifî'nin *Fâl-ı Murgân*'ı, Cem Sultan'ın *Fâl-ı Reyhân*'ı Hamdullah Hamdi ve Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın *Kıyafetnâme*'leri (Kurnaz, 1997, 183) ve Kefeli Hüseyin'in *Râznâme*'si bunlardan birkaçıdır (Aksoyak, 2004).

---

[1] "*Hübel adlı putun önünde fal okları bulunurmuş. Niyet sahipleri bu puttan keramet umarak oklardan birini çeker ve niyet ettiği işi yapıp yapmamak için bundan anlam çıkarırlarmış. İyi sonuç elde ederlerse bu puta bir de kurban keserlermiş. Bu ayetlerle bu gelenek yasaklanmıştır*" (Hançerlioğlu, 1984, 98).

Fal bakılmasında kullanılan metinlere göre falnameler üç ana başlık altında incelenmiştir. Bunlar Kur'an falnameleri, kura falnameleri ve peygamber adına düzenlenen falnamelerdir. Kur'an falnameleri de kendi içinde harflerin yorumuna dayalı falnameler ve Kur'an ayetlerine dayalı falnameler olmak üzere iki alt sınıfa daha ayrılmıştır (Uzun, 1995, 142-144). Kur'an falına dayalı falnameler, yorumlanan harfler esas alındığında ise iki başlıkta değerlendirilmiştir. Bunlar, tek harf yorumlu falnameler ve harf grubunu yorumlayan falnamelerdir (Sezer, 1998, 26-37). Başka bir tasnifte ise falnameler konularına göre; Kur'an falnameleri, kur'a falnameleri, peygamber adı falnameleri, yıldıznameler, kıyafetnameler ve ihtilacnameler (segirnameler) olmak üzere altı başlık atında değerlendirilmiştir (Şenödeyici ve Koşik, 2017, 24-26).

Bunlar içinde kitap falları en çok rağbet edilen fal türüdür. Bu ilginin sebebi muhtemelen, kitap fallarının hayra işaret etmesi ve dinî açıdan kabul edilebilen bir fal olmasıdır (Ersoylu, 1997, 199). Rastgele bir yaprağı açılarak ilk satırlarından bir anlam çıkarmak suretiyle fala bakılan kitapların en meşhurları; *Kur'ân-ı Kerîm,* Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si ve İranlı şair Hâfız Şirâzî'nin *Dîvân*'ıdır (Koçu, 1971, 5506). Kaynaklarda insanların Hâfız *Dîvânı*'ndan medet bekleyerek fal açtıkları (Karahan, 1988, 23) ayrıca bakla, kahve telvesi gibi şeylerle fala bakmayı uygun görmeyenlerin -daha ziyade okumuşların- Hâfız *Dîvân*'ından tefeül ettikleri belirtilir (Pakalın, 1983, 434). *Peçevî Tarihi* ile *Solakzâde Tarihi*'nde de *Hâfiz Dîvânı*'ndan tefeül edilmesinden bahsedilmektedir (bk. Peçevî İbrahim Efendi, 1992, 134; Solakzade Mehmed Hemdemî Çelebi, 1989, 182).

Kitap fallarının en meşhuru ise Kur'an fallarıdır. Bu falnameler temelde aynı olsa da kendi aralarında çeşitlilik göstermişlerdir. Örneğin bir çeşidinde; Kur'an falı açacak olan kişi usule uygun bir şekilde (abdest alıp, kimi ayetleri ve duaları okuması) Kur'an'ı açtıktan sonra sayfadaki yedinci satıra baktığında gözüne rastlayan ilk harfi dikkate alır. Başka bir çeşidinde ise Kur'an'ı açınca sağ taraftaki sayfaya bakıp tespit edilen 'Allah' sözü sayısınca sol yandaki sayfadan çevirerek yine, aynı sayı kadar satırı, yukarıdan aşağıya doğru saydıktan sonra varılan satırın birinci harfini hesaba alır. Bu veya benzeri yollarla bulunan harf, nazım ya da mensur olarak düzenlenmiş değerlendirme cetvelinde yorumlanır (Ersoylu, 1981, 72-73).

Kur'an fallarını düzenleyen kişiler falnamelere olan güveni artırmak ve fallarını daha inanılır kılmak adına bazı "kanıtlar" sunma yolunu tercih etmişlerdir. Bunun için bazen Kur'an tefeülünün Hz. Peygamber tarafından tavsiye edildiğini ve sünnet olduğunu (Uzun, 1995, 142) ileri sürmüşler bazen ise falın Cafer-i Sâdık'ın bir icadı olduğu belirtilerek evliyaların sözüne inanılması gerektiğini ifade etmişlerdir (Şenödeyici ve Koşik, 2017, 32).

---

[2] Bu eserin aslı Arapça olup 786-809 yılları arasında yazılarak Abbasi halifesi Harunü'r-reşîd'e sunulmuştur. Sonrasında Abdullah Esad ibni Mutekâimü'l-mucizî tarafından Farsçaya; oradan da Abdullah ibni Abdullah'ın babası tarafından Türkçeye çevrildiği tahmin edilmektedir.

Bunlar dışında, Sadî-i Şîrâzî'nin *Gülistân*'ı, Şeyhî'nin *Husrev ü Şîrîn*'i, Mevlânâ'nın *Dîvân-ı Kebîr*'i, *Ahmediye, Muhammediye, Envârü'l-Âşıkîn*, *Marifetnâme* gibi eserler ile Yunus Emre, Niyâzî-i Mısrî, Fuzûlî, Fasîh Ahmed, Hayretî, Nâbî, Hayâlî, Örfî, Vecdî, Riyâzî ve Leskofçalı Gâlib Divanları (Ertaylan, 1951, 21; Macdonald, 1977, 450; Uzun, 1995, 145; Sezer, 1998, 58-59; Aksoyak, 2004, 7; Dikmen ve Çetin, 2016, 199-201) gibi pek çok kitaptan fal bakılmıştır. Ayrıca Nedîm, İbrahim Paşa'nın vezaretine tahsis ettiği kasidesinde Enverî *Dîvânı*'ndan fal baktığını[3] (Ertaylan, 1951, 29), Bosnalı Sâbît de *Dîvânı*'nda yer alan bir kasidesinde *Gülşen-i Envâr*'dan[4] fal açtığını sanatlı bir söyleyişle dile getirmiştir.

Özellikle devrin padişahlarının, önde gelen devlet adamlarının ve sanatkârlarının Kur'an'dan fal baktıklarına yahut baktırdıklarına dair bilgiler mevcuttur. Hoca Sadeddin Efendi *Tâcü't-Tevârih* isimli eserinde Kosova Savaşı'nı anlatırken Ali Paşa'nın Kur'an'dan fal baktığını belirtmiştir. Paşa, Kur'an'ı açınca Tevbe suresinin 73. ayeti[5] karşısına çıkmış ve bu ayeti müspet bir biçimde yorumlamıştır: "*Bu gece Mushaf-ı Mecid'den fal açtım. Yeni bir zaferi işaret eden şu mutlu söz çıktı: 'Ey Peygamber, kâfirler ve münafıklarla savaş'. Yüce Allah'ın izniyle, onun üstünlük gölgesi İslam askerlerine siper olur, gölgelik eder, herhangi bir hileye başvurmadan da dilek yerini bulur.*" (Hoca Sadettin Efendi, 1992, 174-182). Kur'an'dan fal açmayla ilgili nakledilen başka bir hikâye de Fatih Sultan Mehmet devrine aittir. Sultan, Otlukbeli Savaşı öncesi düşünde kendisiyle Uzun Hasan'ı zorlu bir mücadele içinde görür. Rüyanın sonunda padişah, Uzun Hasan'ı atılganlıkla kendinden uzaklaştırır. Fatih Sultan Mehmet uyandığında düşünü, başarıya ulaşma şeklinde yorumlar; ancak yenilgi olasılığı da aklına gelerek keyfi kaçar. Bunun üzerine rüyasını söz meclisindeki kişilere anlatır. Onların içinden bilgili ve anlayışlı biri zaferin gerçekleşeceğini muştular ve bunun gerçek olduğuna dair bir hak tanığının olduğunu söyler. Bu kişi, Kur'an'dan fal bakmış ve *Fetih* suresinin 3. ayetini[6] yorumlamıştır.[7]

---

[3] "*Alup o şevk ile Dîvân-ı Enverîyi ele*
Güşâde eyledi niyyet tutup ol dem bir fâl
Garîb Fâtiha ki oldu nâ-gehân lâyih
Firâz-ı safhada bu matla'-ı huceste-me'âl" (bk. Macit, 2017, 49).

[4] *Nokta nokta dügmesin tarh eyleyüp pehlûsınun*
Gülşen-i Envârdan açdum mübârek fâller (bk. Karacan, 1991, 302).

[5] "*Yâ eyyuhâ'nnebiyyu câhidi'l kuffâra velmunâfikîne…: Ey Peygamber! İnkârcılara ve münafıklara karşı cihat et…*" (Tevbe, 9/73). Makalede verilen tüm ayet mealleri için kaynakça bölümünde verilen (bk. *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir*. haz. Hayrettin Karaman vd. I-V, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2023) çalışmadan yararlanılmıştır.

[6] "*Ve yensurakallâhu nasran 'azîzân: Böylece sana, kimsenin güç yetiremeyeceği bir şekilde yardım eder*" (Fetih, 48/3).

[7] "*Bugün Kur'an-ı Kerim'i okumakta iken bu zaferi rehber edinen seferin nice olacağı ve sonunun nereye varacağı konusunda düşünerek Mushaf'tan yorumlamak istedim. 'Böylece sana kimsenin yapamayacağı bir destekte bulunur' keremli ayeti rast geldi. Değerli harflerini saydım. Bu bereketli, uğurlu yıl ki 878'e denk düştü. O hak ve adalet gülistanının gönül goncası bu yürek ferahlatıcı haberle gül gibi açılıp buyurdular ki: 'Zafer bu tarafa olmasına bu hayırlı yorumun delaleti ne yüzdendir? Ola ki iş ters gerçekleşe?' der. Bunun üzerine o bilge ayttı. Ana dahi iki yönden yanıtım vardır. Biri bu ki yorumda bulunmak isteği bu yakadan olup niyet de bu tarafın başarısı ve zaferi dileğinde idi. Biriyse bu ki keremli ayette olan 'sen' sözcüğü ile seslenilen kişi, safa, eyvanın baş*

Kur'an'dan fal bakılması bahsi birçok manzum metinde de işlenmiştir. Üsküdarlı Âşık Râzî[8], Edirneli Şevkî (K/8)[9], Bosnalı Sâbit (G. 44/4)[10], Mezâkî (K. 28/33)[11] ve Cem'î (K. 10/20)[12] gibi isimler fal bahsine şiirlerinde yer veren şairlerden sadece birkaçıdır.

Edebî eserlerde bir motif olarak yer alan ve tarihî kaynaklarda zikredilen Kur'an'dan fal bakma geleneğini doğrudan konu alan manzum, mensur veya manzum-mensur karışık birçok metin bulunmaktadır. Fal bakma usulünün belirtilerek harflerin iyiye veya kötüye yorumlandığı mensur örneklerden biri de Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 1881/6 numarada kayıtlı olan *Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân-ı 'Azîm Budur* başlıklı Kur'an falıdır.

1. Nüsha Tavsifi

Yazma 169 varaktır. Kâğıt ölçüleri 220x145'mm.dir. Yapraklar tek sütundan ibaret olup varakların satır sayıları muhteliftir. Yazmanın 1b yaprağının baş kısmında, "Sâhib ve mâliki Âliye Hânım kitabıdır" ifadesi yer almaktadır. Mecmua; *Hâzâ Dâstân-ı İbrahim, Hâzâ Dâstân-ı Geyik, Hâzâ Kitâbu Hadîs-i Şerîf, Hâzâ Kitâbu 'İlm-i Hâl, Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân-ı 'Azîm Budur, Hâzâ Ta'bîr-nâme, Hâzâ Cevâhiru'l-İslâm, Hâzâ Kitâbu 'Akâ'id-i 'İmân* gibi çeşitli dinî muhtevalı eserleri ihtiva etmektedir. Bunlardan *Hâzâ Dâstân-ı İbrahim* ve *Hâzâ Dâstân-ı Geyik* başlıklı metinler manzum, diğer metinler ise mensur olarak kaleme alınmıştır. Bahsi geçen metinlerde harekeli nesih hat tercih edilmiştir. Eserlerin hatime kısımlarında bulunan H. 1202, 1203, 1204, 1205 tarihleri, mecmuanın XVIII. asrın sonlarında derlendiğini düşündürmektedir.

Çalışmanın konusunu oluşturan Kur'an falı yazmanın 131b-135b numaralı varakları arasında yer alır. 131b yaprağı 14 satır[13], 132a yaprağı 15 satır, 132b yaprağı 16 satır, 133a yaprağı 13 satır, 133b yaprağı 13 satır, 134a yaprağı 15 satır, 134b yaprağı 15 satır, 135a yaprağı 15 satır, 135b yaprağı ise 12 satırdan[14] oluşmaktadır. (b) yapraklarında rakabe kayıtları bulunmaktadır. Metnin istinsah tarihi 1205/1790-91; müstensihi ise Osmân İbn-i Halîl'dir.[15] Falnamenin büyük bir bölümü siyah mürekkep ile yazılmış ancak başlık, 132a yaprağında bulunan "gelse ki", "tekrâr gelse" ifadeleri ve tevil edilen harflerde

---

konuğu, seçkinler göğünün dolunayı, Allah'ın salat ve selamı üzerine olsun, Hazret-i Muhammed Mustafa olup Sultanımın bu yüce adla ortak yönleri, bu durumun öyle yapılmasına neden olmuştur. Söz konusu rüyanın yorumunu Kur'an-ı Kerim'in şerefle dolu açıklamasıyla desteklemek de doğrudur." (Hoca Sadettin Efendi, 1992, 124-126)

[8] (bk. Koçu, 1971, 5507)

[9] (bk. Işınsu Durmuş- Canım, 2018, 102).

[10] (bk. Karacan, 1991, 302).

[11] (bk. Mermer, 1991, 276).

[12] (bk. Koparan, 1995, 111).

[13] Bu yapraktaki sadece son yedi satır Kur'an falına aittir ve başlık da bu satıra dâhil edilmiştir.

[14] Bu yapraktaki ilk 4 satır Kur'an falına aittir.

[15] Metnin bitiminde doğrudan müstensihin adı yazılı değildir. Ancak "Bende-i Hudâ el-Kasaba-i Köpri es-Sâkin Taş Medrese" ifadesi bulunmaktadır. "Taş medrese sakini" ibaresi, yazma içinde bulunan iki farklı metnin daha sonunda yer almaktadır. Bu ifadelerden birinin sonunda bulunan "Osmân İbn-i Halîl" ismi, muhtemelen müstensihin adını vermektedir. Osmân İbn-i Halîl adı, yazmadaki üç farklı metinde daha geçmektedir. Bu metinlerin aynı kişi tarafından kaleme alındığı düşünüldüğünden Kur'an falının müstensihi de "Osmân İbn-i Halîl" olarak belirtilmiştir.

kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Varakların derkenarlarına düşülen bir not yoktur.

2. Metnin Muhtevası Üzerine

Kur'an fallarında, fal kitabını düzenleyen kişinin tavsiye ettiği usul izlenir (Sezer, 1998, 37). Genellikle bu usul, fal bakacak olan kişinin abdest alması, üç kez İhlas suresini okuması ve devamında belirtilen duayı okuyarak fal açmasıdır (Ertaylan, 1951, 8). Bu fallarda, Kur'an falı bakacak kimseye Kur'an'ı kapalı gözlerle açıp çıkacak sayfadan yedi sayfa gerisini sayması ve burada ilk görünen ayeti okuması tavsiye edilmiştir (Macdonald, 1977, 450). Bu Kur'an falında da benzer yol takip edilmiştir. Tefeül edecek kişinin öncelikle dürüst itikatla abdest alması, sırasıyla üç kez Fatiha ve üç kez İhlas surelerini okuması, sonrasında salavat getirmesi ve verilen duayı okuması gerektiği belirtilir. Ardından ilk sayfanın yedinci satırına bakılmalı ve burada hangi harf gelirse ona itibar edilmelidir. Gelen ayet, azap ayeti de olsa, rahmet ayeti de olsa kişi ona göre amel kılmalıdır.

Kur'an falında riayet edilmesi gereken bu hususlar verildikten sonra harflerin yorumlanmasına geçilmiştir. Burada yer alan harflerin olumlu tevilleri; kişinin hayır, mutluluk ve ferahlık bulması, nimet hasıl olması, Allah'ın lütfuyla muradının gerçekleşmesi, esenlikle ve rahat bir şekilde makama ulaşılması, dünya malının ortaya çıkması, tövbe edilmesi, mübarek sefere (çıkılması), kendi kavminden ve dostlarından murat, kuvvet ve yardımın ortaya çıkması, sabredilmesi ve katlanılması, makam sahipleri tarafından ilgi görmesi, çabalanırsa dünya rızkına ulaşılması, düşmanlarının kahrolması, düşmanları karşısında zafer bulması, işini kıble ehline danışarak yapması, selametle ele nimet girmesi, mutluluk ortaya çıkması, davacısını yenmesi, hayır kapılarının açılması, halayığına (cariyelerine) hükmedebilmesi, ahiretinin mamur olması, dağılmış işlerinin düzelmesi, padişah ve ululardan hürmet görmesi, rahatlıkla mutluluğa erişmesi, sadaka verilmesi, kanaat edilmesi, çabalarsa (işlerinin) gerçekleşmesi, mala (işaret olması), sağlığa (işaret olması), insanlara ihtiyacı olmaması ve zengin olması, falının iyi görünmesi, sefere çıkarsa mübarek olması şeklindedir. Harflerin olumsuz tevilleri ise; (kişinin) bir şey elde edememesi, yaramazlığa (işaret olduğu için) yapmaması, eline girenin çıkacak olması, korku ve kadın hilesi olması, dili yüzünden incinmesi, malına veya bir nesnesine kastedilmesi, çare bulunmaması, şer olduğu için yapmaması, düşmanın galip olması, ömrünün tamamlanması, kuru kavga olması, zorluk görülmesi, işlerinin karışık olması ve bundan dolayı zahmet çekmesidir.

Bu bölümde müstensih, elifba düzenine uymuş ve tüm harfler sırasıyla tevil edilmiştir. Ancak metinde ز (ze) harfinin tekrar tevil edildiği cümlede yapılan yorum, aslında س (sin) harfinin ilk kez gelmesine dair olan yorumdur. Çünkü س (sin) harfiyle başlayan ayet, sehven ز (ze) harfinde verilmiştir. Sözü edilen yanlışlık, metinde düzeltilmiştir. Bu durumda tevili eksik bırakılan tek harf, ز harfinin ikinci kez geldiği kısımdır: "Eger **ze** gelse kavluhû Te'âlâ *Zuyyine li'n-nâsi* (6) *hubbu'ş-şehevâti mine'n-nisâ'i ve'l-benîne* te'vîl sabr itmekdür eger sabr (7) itmezsen murâd hâsıl bes lâzım oldıgı evmemek gerek. **Ze** (8) tekrâr gelse [...]. [Sin gelse] *kavluhû Te'âlâ Se'ele sâ'ilun bi-'azbin vâkı'ın minallâhi zîl* (9) *me'âric ta'rucu'l melâiketu ve'r-rûhu* te'vîl ferah ve şâzlıkdur ve hayr ile murâd (10) bulmakdur."

Harflerin tevil edildiği bölümde metnin genel düzeni, şu şekilde sıralanmıştır. İlk önce yorumlanacak harf yazılmıştır. Her bir harften sonra "gelse" ya da "gelse ki" kelimeleri ve ardından da "kavluhû Te'âlâ" (Allah'ın sözü) ifadesi tekrarlanmıştır. Devamında çeşitli surelerden seçilmiş farklı ayetlere yer verilmiş ve ayetlerden sonra "te'vîl" ya da "te'vîl budur" ifadesi her cümlede yinelenmiştir. Sonrasında harflerin yorumlarına geçilmiştir. Metinde her harf, iki kez tevil edilmiştir. Tekrar edilen harf yazıldıktan sonra "tekrâr gelse" veya "tekrâr gelse ki" ifadeleri kullanılmıştır. Harflerin ikinci kez tevilinde "kavluhû Te'âlâ" ifadesinin tekrarlandığı harfler, sadece ب (be) ve ح (ha**)** harfleridir. Tevil edilen harflerden önce genellikle harflerin hemen ön kısmına "eger" bağlacı getirilmiştir. Ancak bu bağlacın kullanımında tutarsızlık vardır. İlgili bağlacın yer almadığı harfler; ا (elif) [1 ve 2. tevilleri], ب (be) [2. tevili], ت (te) [2. tevili], ث (se) [1ve 2. tevilleri], ج (cim) [2. tevili], ح (ha) [1. tevili], خ (hı) [1. tevili], ذ (zel) [2. tevili], ز (ze) [2. tevili], س (sin) [1. tevili] ve ض (dad) [1.tevili]'dır.

Kur'an falında 26 farklı sureden seçilmiş 30 ayet bulunmaktadır. Metindeki 29 harf, bu ayetlere isnat edilerek yorumlanmıştır. Bu harflerden iki tevili de olumlu olan harfler "ت (te)**,** ث (se)**,** خ (hı)**,** د (dal), ر (re), ض (dad), ك (kef), ل (lam)" harfleridir. Örneğin, "**[132a]** Eger **te** gelse ki kavluhû (12) Te'âlâ *Tebâreke'llezî bi-yedihi'l-mülki vehuve 'alâ kulli şey'in kadîr* te'vîl (13) tevbedür ve rızkdur hayr ile ve selâmetlüg ile ve râhatla makâmına (14) ulaşmakdur. **Te** tekrâr gelse cehd idüp dünyâ rızkı hâsıl (15) olur." cümlesinde ت (te) harfinin iki tevili de müspettir. İki tevili birden olumsuz olan harf yoktur. Ancak iki tevilinden biri hem olumlu hem olumsuz duruma işaret harfler; "ب (be), ج (cim), ح (ha), ذ (zel), س (sin), ش (şın), ص (sad), ط (tı), ظ (zı), ع (ayın), غ (gayın), ف (fe), ق (kaf), م (mim), ن (nun), و (vav), ه (he), لا (lamelif) ve ى (ye)"dir. Bu harflerden bazılarında (ب (be), ح (ha) ve م (mim) harflerinde) olumlu bir durumun gerçekleşmesi sabretmeye, kanaat etmeye veya ulu bir kişiden gelecek yardıma bağlanmıştır. Örneğin, "**[132b]** (5) **Hâ** gelse (6) kavluhû Te'âlâ *Hâ mîm ve'l-kitâbi'l-mübîn innâ enzelnâhu fî leyletin mubâraketin* (7) te'vîl murâd ve kuvvete ve yardım hâsıl olmakdur kendü kavminden ve (8) dostlarından" Eger **hâ** tekrâr gelse kavluhû Te'âlâ bir ulu kişi araya (9) girmeyince hâsıl olmaz". İlk cümlede ح (ha) harfinin ilk kez gelmesi müspet bir duruma yorulurken ikinci cümlede olumlu durumun gerçekleşmesi bir şarta bağlanmıştır.

Harflerin ilk tevillerinde müspet yorumların oranı %86, menfi yorumların oranı %4 ve hem müspet hem menfi sayılabilecek yorumların oranı ise %10'dur. Harflerin ikinci tevillerinde ise müspet yorumların oranı %36, menfi oran %39 ve hem müspet hem menfi bir duruma yorulan tevillerin oranı %25'tir.

Falnamede 28 harf birer sureye ya da aynı surenin farklı ayetlerine dayandırılırken (ب (be) harfi Tevbe, 9/1'e; خ (hı) harfi Bakara, 2/7 ile Bakara, 2/104'e); د (dal) harfi ise iki sureye (Muhammed, 47/10; Bakara, 2/104) birden isnat edilmiştir.

Tablo 1. Kur'an Falında Yer Alan Harflerin Dayandırıldığı Sureler/Ayetler ve Tevilleri

Sıra No.	Tevil edilen harfler	Sureler/Ayetler	İlk kez gelmesi	İkinci kez gelmesi
1	ا	Bakara, 2/255	+	-
2	ب	Tevbe, 9/1	+	+/-
3	ت	Mülk, 67/1	+	+
4	ث	En'am, 6/1	+	+
5	ج	Fâtır, 35/33	+	+/-
6	ح	Duhân, 44/1-3	+	+/-
7	خ	Bakara,2/7-Bakara, 2/104	+	+
8	د	Muhammed, 47/10 Bakara, 2/104	+	+
9	ذ	Rahmân, 55/48-49	+	-
10	ر	Beyyine, 98/2-3	+	+
11	ز	Alî İmrân, 3/14	+	[…]
12	س	Meâric, 70/1,3,4	+	-
13	ش	Alî İmrân, 3/18	-/+	+/-
14	ص	Sâd, 38/1-2	+	-
15	ض	Tahrîm, 66/10	+	+
16	ط	Tâhâ, 20/1-3	+/-	+
17	ظ	Rûm, 30/41	+	-
18	ع	Abese, 80/1-3	+	+/-
19	غ	Mü'min, 40/3	+	-
20	ف	Vâkıa, 56/75-76	+	-
21	ق	Kâf, 50/1-2	+	-
22	ك	Meryem, 19/1-3	+	+
23	ل	Beyyine, 98/1	+	+
24	م	Ahzâb, 33/40	+/-	+/-

25	ن	Kalem, 68/1-2	+	-
26	و	Burûc, 85/20-22	+	-
27	ه	İnsan, 76/1	+	+/-
28	لا	Beled, 90/1, 3	-	+
29	ی	Yâsîn, 36/1-4	+	-

Kur’an fallarının genelinde hayrın şerre galebe çaldığı, “hayır” fallarda “şükür”; “şer”lerde ise sabır tavsiyesi verildiği görülür (Ceylan, 2021, 336). Yukarıda verilen harf yorumlarına ve oranlarına bakıldığında *Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur’ân-ı ‘Azîm Budur* başlıklı metnin de bu beyanı destekleyen bir Kur’an falı olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca verilen tasnifler ile metnin şekil ve muhtevası göz önüne alındığında eser, harflerin yorumuna dayanan ve harf grubunu yorumlayan bir Kur’an falı örneği olarak nitelendirilebilir.

3. Metnin Bazı İmla ve Dil Özellikleri

Kur’an falında ayetlerin verildiği kısımlar dışında yabancı terkiplerin sayısı oldukça azdır. “Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur’ân-ı ‘Azîm Budur”, “ehl-i mansıb” ve “ehl-i kıbleye” ifadeleri birkaç örnektir.

Metinde bazı sözcükler birden fazla tekrar edilmiştir. Bunlardan bazıları; “Eger (48), ve (41), te’vîl (29), kavluhû Te‘âlâ (27), gelse (25)[16], tekrâr gelse (24), hayr (11), murâd (11), hâsıl olmaz (7), hâsıl olmakdur (7), nesne (6), sabr it- (6), eyüdür (5), gelse ki (4), kendü (4), hâsıl olur (4), düşmân (4), tevbe (4), devlet (4), işler (4), şâzlık (4), işlemeye (3), niyyet (3), irişmekdür (3), râhat (3), işleye (2), cehd idüp (2), hayr kapuları (2), birkaç gün (2), tekrâr gelse ki (2)” gibi kelime ya da kelime gruplarıdır.

Cümleler bildirme eki “-dır/-dur” (Te’vîl korkudur ve ‘avret mekridür kendü dili ucından incinmekdür), geniş zaman eki “-ar, -(ı)r, -(u)r” ve bunların olumsuz şekilleri (Eger tı tekrâr gelse cehd idüp hâsıl ol**ur**/ Be tekrâr gelse ki kavluhû [Te‘âlâ] sabr ide sabr itmeyince nesne hâsıl ol**maz**) ve istek kipi “-a,-e” (Eger sabr itmeye melâmet ol**a**...) ile çekimlenmiş ve birbirlerine “ve”, “eger”, “ammâ” bağlaçlarıyla bağlanmıştır.

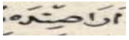
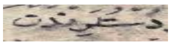
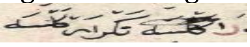
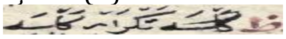
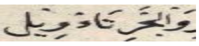
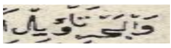
“e” sesini muhafaza eden “eyü, eylük, evmemek” kelimeleriyle “e” sesi yerine “i” sesinin kullanıldığı “irişmekdür”, “ider”, “idüp”, “virmekdür, itmek” sözcükleri vokal değişmelerine; “kendü, kapuları, selâmetlüg, eylük, teşvîşlü” kelimeleri yuvarlaklaşma ses olayına; “kurı”, “okıya” kelimeleri düzleşme ses olayına örnektir. Ayrıca dal harfi yerine zel harfinin kullanıldığı “şâz” kelimesiyle “-acak” gelecek zaman eki yerine “-ısar” ekinin tercih edildiği “çıkısardur” kelimesinin kullanımı, *evmemek* (evmek/ivmek: acele etmek, isticâl etmek)[17], *Çalab* (Tanrı)[18] ve *ucundan* (ucunuzdan: yüzünüzden, sizden dolayı)[19] sözcüklerine metinde yer verilmiş olması falnamenin dil hususiyetlerine birkaç misaldir.

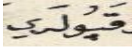
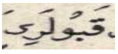
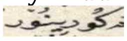
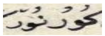
---

[16] Bunlardan biri çeviri yazıda birlik sağlanması için sonradan ilave edilmiştir.

[17] (TDK, 2009, 2135).

[18] Eski Türkçede nadiren rastlanılan Çalab “Allah, Tanrı” kelimesi, esasen Eski Anadolu Türkçesi sahasında varlık göstermiş ve XVIII. asır sonlarına kadar kullanılmıştır (Üşenmez, 2014, 179).

Metinde bazı imla kusurları bulunmaktadır. Bazı kelimelerde “س” ve “ص” harfleri birbirinin yerine kullanılmıştır. Örneğin, “arasında” kelimesindeki “س” harfi yazmada “ص”  şeklindedir. Bir diğer husus, bazı vokallerin yazımda gösterilmemesidir. Örneğin, “dostlarından” kelimesi  şeklinde yazılmış, yani “و” harfi konulmayarak bu ses ötre harekesiyle karşılanmıştır. Bazı sözcükler aynı cümle içinde farklı yerlerde ve bazen de art arda iki defa yazılmıştır. Örneğin, “[133a] (4) Eger re tekrâr gelse (5) eyüdür yılında hâsıl olur” cümlesinde “gelse” kelimesi  iki defa yazılmıştır. Bu kelimenin ilki müstensih tarafından karalanmıştır. Aynı durum, “[134a] Eger **zı** tekrâr gelse ol işe çâre (3) bulunmaz işlemeye” cümlesinde de vardır. “Gelse” kelimesi  sehven tekrarlanmıştır. Başka bir cümlede de “velbahri te'vîl” ifadesi hem [133b] yaprağının sonuna  hem de [134a] numaralı yaprağın ilk kısmına  yazılmıştır.

Bazı harflerin yazımında ikilikler vardır. Örneğin, müstensih aynı kelimeyi yazarken bazen “پ” harfini, bazen ise “ب” harfini tercih etmiştir. “Kapuları” kelimesi metinde bir yerde ([133b] (9)) “پ” harfiyle  şeklinde, üç yerde ise ([133b] (9), [134a] (8), [134b] (8)) “ب” harfiyle  yazılmıştır. Aynı durum, vokallerin yazımında da söz konusudur. Örneğin; “görinür”  kelimesi, metinde “görünür”  biçiminde yazılmıştır.

4. Çeviri Yazılı Metin[20]

Hāẕā Kitābu Fāl-ı Ḳur'ān-ı ʿAẓīm Budur

[131b] (1) Vaḳtā ki fāl itmek dileseñ Muṣḥaf-ı Kerīmden bir nesne üzerine (2) niyyet-i dürüst iʿtiḳād ile evvelā ābdest ala ṣoñra üç kez sūre-i (3) Fātiḥa oḳıya üç kez sūre-i İḫlāṣ oḳıya andan ṣoñra Ḥażret-i Risālet (4) ṣallaʾllāhu ʿaleyhi ve sellem[e] ṣalavāt getüre. Andan ṣoñra bir kez duʿāyı (5) oḳıya. Duʿā budur: *Allāhümme innī tevekkeltü ʿaleyke ve tefe'ültü bi-kitābike'l- (6) kerīmi fe erinī*[21] *mā-hüve'l-meknūni min sırrıke'l-maḫzūni min ḳavluke.* **[132a]** (1) *El-ḥaḳḳi bi-ḥaḳḳi Muḥammedin nebiyyike ṣallallāhu ʿaleyhi ve sellem velā ḥavle velā ḳuvvete*

---

[19] (TDK, 2009, 3887).

[20] Çalışmada öncelikle Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 1881/6 numarada kayıtlı *“Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân-ı 'Azîm Budur” başlıklı falname* çeviri yazı yöntemi kullanılarak Arap harflerinden Latin harflerine aktarılmıştır. Daha sonra Kur'an falının daha önce yayımlanmamış falname nüshası olduğu literatür taraması yapılarak teyit edilmiştir. Her yaprağın başında satır numaralandırması 1'den başlatılmıştır. Varak numaraları köşeli parantez “[]” içinde gösterilmiştir. Metinde anlam bütünlüğünü sağlamak için bazı harf, ek ya da sözcük ilaveleri yapılmış ve bunlar köşeli ayraç içinde verilmiştir. Çeviri yazıda kelimelerin doğru yazımları esas alınmış, yazmadaki imlalarına dipnotlarda dikkat çekilmiştir. Yazımında ikilik bulunan kelimelerde, dönemin dil özelliği gözetilerek tercih yapılmıştır. Müstensih tarafından sehven tekrarlanan ifadeler ve anlatımın akışını bozan kelimeler çeviri yazıya dâhil edilmemiş ancak bu ifadeler dipnotlarda belirtilmiştir. Ayetler italik olarak gösterilmiş ve ayetlerin mealleri -ayet/sure numaraları ile birlikte- sayfa sonlarında verilmiştir. Ayetlerin mealleri sunulurken ayetin tamamı değil sadece el yazması metinde yer alan kısmın anlamı verilmeye çalışılmıştır.

[21] Kelime yazmada “fe erünî” şeklindedir.

(2) *illā billāhi'l-ʿaliyyi'l-ʿaẓīm.* Andan ṣoñra Muṣḥaf-ı Şerīf aça ṣaġ yanına (3) baka. Ṣaḥīfenüñ evvelinde yedinci saṭrına naẓar eyleye. Her ne ḥarf (4) gelürse aña göre iʿtibār eyleye. Gerekse ʿaẕāb āyeti ve gerekse raḥmet (5) āyeti olsun. Aña göre ʿamel ḳıla. **[Elif]** gelse ki ḳavluhū Teʿālā *Allāhu lā ilāhe* (6) *illā hüve'l-ḥayyu'l-ḳayyūm lā te'ḫuẕuhü sinetün velā nevm*[22] teʾvīl ḫayırdur (7) ve şāẕlıḳdur. Ḫayır ile niʿmet ḥāṣıl olmaḳdur. **[Elif]** tekrār gelse nesne (8) ḥāṣıl olmaz emekdür. Eger **be** gelse ki ḳavluhū Teʿālā *Berāʾetün mina'llāhi* (9) *ve Resūlihi ilelleẕīne ʿahedtum mine'l-muşrikīn*[23] teʾvīl murāddur (10) ve devletdür ve ḫayır ile ḥāṣıl olmaḳdur. **Be** tekrār gelse ki ḳavluhū [Teʿālā] (11) ṣabr ide ṣabr itmeyince nesne ḥāṣıl olmaz. Eger **te** gelse ki ḳavluhū (12) Teʿālā *Tebāreke'lleẕī bi-yedihi'l-mülki vehuve ʿalā kulli şey'in ḳadīr*[24] teʾvīl (13) tevbedür ve rızḳdur ḫayr ile ve selāmetlüġ ile ve rāḥatla maḳāmına (14) ulaşmaḳdur. **Te** tekrār gelse cehd idüp dünyā rızḳı ḥāṣıl (15) olur. **S̱e** gelse ki ḳavluhū Teʿālā *S̱ümme'lleẕīne keferū bi-Rabbihim yaʿdilūn*[25] **[132b]** (1) teʾvīl murāda yetişmekdür Allāhu Teʿālā ʿināyetiyle. **S̱e** tekrār gelse ki ġāyet (2) eyüdür iş biter. Eger **cīm** gelse ḳavluhū Teʿālā *Cennātu ʿadnin yedḫulūnehā* (3) *yuḥallevne fīhā min esāvira min ẕehebin*[26] teʾvīl mübālāġa fāʾidelerdür (4) ki ḥaddi olmayana ve mübārek seferdür. **Cīm** tekrār gelse eyüdür (5) üç güne dek ve üç günden ṣoñra geçse ḥāṣıl olmaz. **Ḥā** gelse (6) ḳavluhū Teʿālā *Ḥā mīm ve'l-kitābi'l-mübīn innā enzelnāhu fī leyletin mubāraketin*[27] (7) teʾvīl[28] murād ve ḳuvvet ve yardım ḥāṣıl olmaḳdur kendü ḳavminden ve (8) dostlarından[29]. Eger **ḥā** tekrār gelse ḳavluhū Teʿālā bir ulu kişi araya (9) girmeyince ḥāṣıl olmaz. **Ḫı** gelse ḳavluhū Teʿālā *Ḫatema'llāhu ʿalā* (10) *ḳulūbihim ve ʿalā semʿihim ve ʿalā ebṣārihim ġişāvetun velehum*[30] (11) *ʿaẕābun elīmun*[31] teʾvīl istiġfārdur ve bu niyet ṣabūrdur ve ḳatlanmaḳdur. (12) Eger **ḫı** tekrār gelse ehl-i manṣıb ṭarafından meyl ola. Eger **dāl** (13) gelse ḳavluhū Teʿālā *Demmera'llāhu ʿaleyhim*[32] *ve li'l-kāfirīne ʿaẕābun elīmun*[33] (14) teʾvīl murād ve şāẕlıḳ bulmaḳdur. Eger **dāl** tekrār gelse işüñ (15) ehl-i ḳıbleye danışup işleye. Eger **ẕel** gelse ḳavluhū [Teʿālā] *Ẕevātā* (16) *efnānin fe bi-eyyi ālā'i rabbikumā tukeẕẕibān*[34] teʾvīl murād ḥāṣıl **[133a]** (1) olmaḳdur ve düşmānlara ḳahr olmaḳdur selāmetlüġ ile niʿmet ele girmekdür. (2) **Ẕel** tekrār gelse ġāyet yaramazdur işlemeye. Eger **re** gelse ḳavluhū Teʿālā (3) *Resūlun mina'llāhi yetlū ṣuḥufen muṭahheraten fīhā kütübün ḳayyimetun*[35] teʾvīl (4) devlet ḥāṣıl

---

[22] "Allah, O'ndan başka ilah yoktur; diridir, her şeyin varlığı O'na bağlı ve dayalıdır. Ne uykusu gelir ne de uyur" (Bakara, 2/255).

[23] "Allah ve Resûlünden, antlaşma yapmış olduğunuz müşriklere karşı fesih bildirimidir!" (Tevbe, 9/1).

[24] "Mutlak hükümranlık elinde olan Allah aşkındır, cömerttir ve O'nun her şeye gücü yeter" (Mülk, 67/1).

[25] "… Ama yine de kâfir olanlar (putları) Rablerine eş tutuyorlar" (En'âm, 6/1).

[26] "Onların gireceği yer Adn cennetleridir. Orada altın bilezikler… süsleneceklerdir" (Fâtır, 35/33).

[27] "Hâ-mîm. Aydınlatan kitaba yemin olsun! Biz onu mübarek bir gecede indirdik; …" (Duhân, 44/1-3).

[28] Bu kelimeden önce yazmada "و" harfi bulunmaktadır. Ancak çeviri yazıya alınmamıştır.

[29] "Dost" kelimesi yazılırken "و" harfi yazılmamış ancak "ötre" ile gösterilmiştir.

[30] "Allah onların kalplerini ve kulaklarını mühürlemiştir, gözlerinde de kalın bir perde bulunmaktadır ve onlar için…vardır" (Bakara, 2/7).

[31] "…elem verici bir azap …" (Bakara, 2/104).

[32] "…Allah onların köklerini kazıdı…" (Muhammed, 47/10).

[33] "…Kâfirler elem verici bir azap vardır" (Bakara, 2/104).

[34] "İkisinde de çeşit çeşit ve emsalsiz nimetler bulunur. Artık Rabbinizin nimetlerinden hangisini inkâr edebilirsiniz?" (Rahmân, 55/48-49).

[35] "Allah tarafından gönderilen tertemiz sayfaları okuyan bir elçi. O sayfalarda dosdoğru hükümler yer almaktadır" (Beyyine, 98/2-3).

olmaḳdur selāmetlüġ ile. Eger[36] **re** tekrār gelse (5) eyüdür yılında ḥāṣıl olur. Eger **ze** gelse ḳavluhū Teʿālā *Zuyyine li’n-nāsi* (6) *ḥubbu’ş-şehevāti mine’n-nisā’i ve’l-benīne*[37] teʾvīl ṣabr itmekdür eger ṣabr (7) itmezsen murād ḥāṣıl bes lāzım oldıgı evmemek gerek. **Ze** (8) tekrār gelse […][38]. [**Sīn** gelse] ḳavluhū Teʿālā *Se’elesā’ilun bi-ʿaẕbin vāḳıʿın minallāhi ẕīl* (9) *me’āric taʿrucu’l melāiketu ve’r-rūhu*[39] teʾvīl feraḥ ve şāẕlıḳdur ve ḫayr ile murād (10) bulmaḳdur. Eger **sīn** [tekrār] gelse eline giren çıḳısardur. Eger **şın** gelse (11) ḳavluhū Teʿālā *Şehida’llāhu ennehu lā İlāhe illā hüve ʿazīzü’l-ḥakīm*[40] teʾvīl ḳorḳudur (12) ve ʿavret mekridür kendü dili ucından incinmekdür ammā ṣabr itse (13) ẓafer bula düşmānlar üzerine. Eger **şın** tekrār gelse daʿvācısın **[133b]** (1) yeñe kendüye daḫı nesne ḥāṣıl olmaz. Eger **ṣād** gelse ḳavluhū Teʿālā (2) *Ṣad ve’l-Ḳur’āni ẕī’ẕ-ẕikri beli’lleẕīne keferū fī ʿizzetin ve şiḳāḳin*[41] teʾvīl (3) işāretdür ḫayr ile kendü ḳavmi arasında murād ḥāṣıl bulmaḳdur. (4) Eger **ṣād** tekrār gelse mālına ya bir nesnesine ḳaṣd iderler üç (5) güne dek uymaya ve tamām ḥāṣıl olmaya. **Ḍād** gelse ḳavluhū (6) Teʿālā *Ḍaraba’llāhu meẟelen lilleẕīne keferū-mraete Lūṭin*[42] teʾvīl budur (7) anuñ ḥükmini ve uluġını Allāh bilür. Eger **ḍād** tekrār gelse evi (8) ḳavmi rāżī olursa işleye. Eger **ṭı** gelse ḳavluhū Teʿālā *Ṭā-hā mā* (8) *enzelnā ʿaleyke’l-Ḳur’āne liteşḳā illā teẕkiraten limen yaḫşā*[43] teʾvīl (9) ḫayır ḳapuları açılmaḳdur ve şer ḳapuları yapılmaḳdur ve daḫı (10) ḫalāyıḳ üzerine ḥükm olur murāda irişmekdür. Eger **ṭı** (11) tekrār gelse cehd idüp ḥāṣıl olur. Eger **ẓı** (12) gelse ki ḳavluhū Teʿālā *Ẓahera’l-fesādu fī’l-berri ve’l-baḥri*[44] teʾvīl[45] **[134a]** (1) eylükdür ḥāṣıl ola ve daḫı murād bula ve āḫireti (2) maʿmūr ola. Eger **ẓı** tekrār[46] gelse ol işe çāre (3) bulunmaz işlemeye. Eger **ʿayın** gelse ḳavluhū Teʿālā *ʿAbese ve tevellā en* (4) *cā’ehu’l- aʿmā vemā yudrīke leʿallehu yezzekkā*[47] teʾvīl istiġfārdur (5) ve tevbedür ve bu niyyet ki oldı ṣabr itmek gerek. Eger **ʿayın** (6) tekrār gelse birḳaç gün ol işe ḳaṣd olmışdur ammā (7) ḥāṣıl olmaz. Eger **ġayın** gelse ḳavluhū Teʿālā *Ġāfiri’ẕ-ẕenbi ve ḳābili’t-tevbi* (8) *şedīdi’l ʿikābi*[48] teʾvīl ḫayır ḳapuları açılmaḳdur. Eger **ġayın** tekrār (9) gelse şerdür işleme[ye]. Eger **fe** gelse ḳavluhū Teʿālā *Felā uḳsimu* (10) *bi-mevāḳiʿi’n-nucūmi ve-innehü leḳasemun lev taʿlemūne ʿazīmun*[49] teʾvīl (11) işler ḥāṣıl olmaḳdur ve dağılmış işler ḥāṣıl olmaḳdur. (12) Eger **fe** tekrār gelse düşmān ġālib olur şöyle biliñe. (13) **Ḳāf** gelse ḳavluhū Teʿālā *Ḳaf ve'l-Ḳur'āni'l-i bel* (14) *ʿacibū en cā'ehüm munẕirun minhum fekāle'l kāfirūne hāżā şey'ün ʿacibun*[50] (15) teʾvīl pādişāhlardan ve ululardan ḥürmete yetişmekdür ve rāḥat ile **[134b]** (1) devlete irişmekdür. Eger **ḳāf** tekrār gelse elinde ġavġā ḥāṣıl (2) olur. Eger **kef** gelse ḳavluhū Teʿālā *Kef he ye ʿayn ṣād ẕikru raḥmeti rabbike [ʿabdehu]* (3) *zekeriyyā iẕ nādā rabbehu nidā'en*[51] *ḫafiyyān*[52] teʾvīl ṣabrdur ve ṣadaḳa (4) virmekdür ve tevbedür ve birḳaç gün ḳanāʿatdür her yañadan. (5) Eger **kef** tekrār gelse ġāyet cehd iderse ḥāṣıl olur. (6) Eger **lām** gelse ḳavluhū Teʿālā *Lem yekuni'l-leẕīne keferū min ehli'l-kitābi ve'l-müşrikīne* (7) *munfekkīne ḥattā te'tiyehumu'l beyyinetu*[53] teʾvīl niʿmetdür ḫayrlara (8) irişmekdür ve devlet ḳapuları açılmaḳdur. Eger **lām** tekrār gelse (9) yedi güne dek bite. Eger geçerse yedi ayda bite ve yedi ay da (10) geçerse yedi yılda ḥāṣıl olur. Eger **mīm** gelse ḳavluhū Teʿālā *Mā kāne* (11) *Muḥammedun ebā eḥadin min ricālikum velākin Rasūlu'llāhi veḫāteme'n nebiyyīne*[54] (12) teʾvīl ṣabrdur. Eger ṣabr itmeye melāmet ola ve ḳażāya delālet (13) ider her yañadan. Eger **mīm** tekrār gelse eyüdür māl içün (14) ve ʿömri tamām olur. Eger **nūn** gelse ḳavluhū Teʿālā *[Nūn] ve'l-ḳalemi vemā yesṭurūne* (15) *mā ente bi-niʿmeti rabbike bi-mecnūnin*[55] teʾvīl rāḥat ve ḫayrdur ve şāẕlıḳdur **[135a]** (1) cemʿ işlerden. Eger **nūn** tekrār gelse ġam üstüne ġam olur. (2) Eger **vāv** gelse ḳavluhū Teʿālā *Vallāhu min verāʾihim muḥīṭ bel huve Ḳur'ānun* (3) *mecīdun fī levḥin maḥfūẓin*[56] teʾvīl ādem oġlanlarından iḥtiyāc (4) olmamaḳdur ve ġanī olmaḳdur. Eger **vāv** tekrār gelse bir ḳurı ḳavġā (5) çeker. Belādan ġayrı nesne ḥāṣıl olmaz. Eger **he** gelse ḳavluhū Teʿālā (6) *Hel etā ʿale'l-insāni ḥīnun mine'd-dehri lem yekun şey'en meẕkūrān*[57] (7) teʾvīl murād ḥāṣıl olmaḳdur ve düşmānlara ḳahr olmaḳdur. (8) Eger **he** tekrār gelse fāluñ eyü degül hem görinür yoluñda (9) düşvārlıḳ görinür. Eger **lāmelif** gelse ḳavluhū Teʿālā *Lā uḳsimu bi-hāẕa'l-beledi* (10) *ve vālidin vemā velede*[58] teʾvīl işleri teşvīşlü olmaḳdur (11) ve andan zaḥmet çekmekdür. Tevbe idüp istiġfār itmek (12) evlādur. Eger **lāmelif** tekrār gelse fāluñda ola teşvīş ḳamu (13) ḥalüñde gider tezcek sevdāyı bile başuñdan. Eger (14) **ye** gelse ḳavluhū Teʿālā *Yā-sīn ve'l-Ḳur'āni'l-ḥakīm inneke lemine'l murselīne ʿalā ṣirāṭin mustaḳīmin*[59] teʾvīl ḫayr ve sevinmek ve ṣaġlıḳdur. Eger **[135b]** (1) sefer iderse mübārekdür. Eger **ye** (2) tekrār gelse Çalab Ḥażretinden ʿöẕür dileyesin.

---

[36] Yazmada “eger” kelimesinden sonra “gelse” kelimesi bulunmaktadır. Yani aynı kelime iki defa yazılmıştır.

[37] “Nefsânî arzulara, (özellikle) kadınlara, oğullara…düşkünlük insanlara çekici kılındı…” (Alî İmrân, 3/14)

[38] “Ze” harfinin tekrar gelmesine dair yapılan yorum aslında “sin” harfine aittir. Bu durum çeviri yazıda düzeltilerek verilmiştir.

[39] “Birisi, huzura yükselmenin birçok yolu bulunan Allah katından…azabın gelmesini istedi. Melekler ve rûh…çıkar” (Meâric, 70/1, 3, 4).

[40] “Allah, …kendinden başka tanrı olmadığını bildirdi…O mutlak güç ve hikmet sahibidir” (Alî İmrân, 3/18).

[41] “Sâd. Öğüt ve uyarı dolu Kur’an’a ant olsun ki inkâr edenler, bu uyarıya kulak verecekleri yerde, tam bir gurur ve muhalefet duygusu içindedirler” (Sâd, 38/1-2).

[42] “Allah, inkâr edenlere, … Lût(un)…misal vermektedir…” (Tahrîm, 66/10).

[43] “Tâhâ. Biz Kur’an’ı sana mutsuz olasın diye indirmedik. Ancak Allah korkusu taşıyanlar için öğüt olsun diye indirdik” (Tâhâ, 20/1-3).

[44] “Karada ve denizde düzen bozuldu…” (Rûm, 30/41)

[45] “ve’l-baḥri teʾvīl” ifadesi yazmada tekrarlanmıştır.

[46] Yazmada “tekrār” kelimesinden önce “gelse” kelimesi bulunmaktadır. Yani bu kelime müstensih tarafından iki defa yazılmıştır.

[47] “Yüzünü ekşitip başını çevirdi. Görme engelli o kişi geldi diye. Ama (ey Peygamber!) sen nereden bileceksin, belki o kendini arındıracaktı” (Abese, 80/1-3).

[48] “…günahı bağışlayan, tövbeyi kabul eden, hem cezalandırması şiddetli…” (Mü’min, 40/3).

[49] “Bakın! Yıldızların yerlerine yemin ederim, -ki bilseniz, bu gerçekten pek büyük bir yemindir-” (Vâkıa, 56/75-76).

Vallāhü aʿlem bi'ṣ-ṣavāb

---

[50] "Şerefli Kur'ân'a ant olsun ki kâfirler, aralarından bir uyarıcının gelmesine şaştılar ve şöyle dediler: "Bu tuhaf bir şeydir!" (Kâf, 50/1-2).

[51] "Nidā'en" kelimesinden sonra yazmada sehven yazılmış bir kelime bulunmaktadır. Ayet içinde yer almadığı için çeviri yazıya eklenmemiştir.

[52] "Kâf-hâ-yâ-ayn-sâd. Bu, Rabbinin, Zekeriyyâ kuluna lutfettiği rahmetin anlatımıdır. Hani o, alçak sesle Rabbine yalvarmıştı" (Meryem, 19/1-3).

[53] "Ehl-i kitap'tan ve müşriklerden Hakk'ı inkâr edenler, kendilerine açık kanıt gelinceye kadar (Hakk'ı inkârcılıktan) ayrılacak değillerdi" (Beyyine, 98/1).

[54] "Muhammed sizin adamlarınızdan hiçbirinin babası değildir fakat o, Allah'ın elçisidir ve peygamberlerin sonuncusudur" (Ahzâb, 33/40).

[55] "Nûn. Kaleme ve (yazanların) onunla yazdıklarına ant olsun ki sen -Rabbinin lütfu sayesinde- asla deli değilsin" (Kalem, 68/1-2).

[56] "Oysa Allah, onları arkalarından kuşatmıştır. Şüphesiz o (asılsız saydıkları kitap) şanı yüce bir Kur'an'dır; Levh-i mahfûzdadır" (Burûc, 85/20-22).

[57] "Gerçek şu ki, insanın yaratılış tarihinde onun henüz anılan bir şey olmadığı bir dönem gelip geçmiştir" (İnsan, 76/1).

[58] "Yemin ederim şu beldeye; ana babaya ve bunlardan meydana gelen çocuklara!" (Beled, 90/1, 3).

[59] "Yâ-sîn. Hikmet dolu Kur'an'a ant olsun ki sen, kesinlikle dosdoğru bir yolda yürümek üzere gönderilmiş peygamberlerden birisin" (Yâsîn, 36/1-4).

Bende-i Ḫudā el-Ḳaṣaba-i Köpri es-Sākin Ṭaş Medrese

Tārīḫ Sene 1205

Sonuç

Yarını bilme isteği, Antik Çağdan günümüz modern dünyasına kadar birçok toplumu fal bakmaya veya baktırmaya yöneltmiştir. Bilinmezi bilinir kılma yolunda insanlar birçok varlığı fal bakma vasıtası olarak kullanmış ve gelecek hayatlarına dair bazı ipuçlarına erişmeye çalışmışlardır. Bu uygulama dinî hükümler ve ceza kanunları ile yasaklanmış olsa da yıllar içinde -değişen ihtiyaçlara göre- sürekli bir gelişim göstermiştir.

Türkler hem İslamiyet'i kabul etmeden önce hem de kabul ettikten sonra pek çok fal çeşidine rağbet etmişlerdir. Bunlar arasında kitap falları ayrı bir yer tutmaktadır. Osmanlı döneminde sultanlar, şehzadeler, paşalar, divan şairleri, halk şairleri gibi toplumun çeşitli statülerinden insanlar kitap falıyla ilgilenmişlerdir. Hatta şairler şiirlerinde çeşitli edebî sanatların yardımıyla fal ve fal pratiklerini bir motif olarak kullanmışlardır. Kitap falları içinde ise daha çok Kur'an falı ön plana çıkmış ve Kur'an'ın çeşitli sayfalarını açarak harflerden anlamlar çıkarmak, bu kutsal kitaptan tefeül etmek gelenek hâline gelmiştir. Bu uygulamaların nasıl yapılacağının anlatıldığı eserler başta nesir olmak üzere nazım ya da nazım-nesir müşterek biçimde yazılmışlardır.

Çalışmanın konusunu oluşturan *Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân-ı 'Azîm Budur* başlıklı falname de bu mensur örneklerden biridir. Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu'nda 06 Mil Yz A 1881/6 numara ile kayıtlı olan metnin istinsah tarihi 1205/1790-91 ve müstensihi de Osmân İbn-i Halîl'dir. Kur'an fallarının birçoğunda müellif ya da müstensih kaydı bulunmazken bu eserin müstensihinin belli olması önemlidir.

Falnamede ilk olarak Kur'an falı bakmanın esasları sıralanmıştır. Bu esaslar diğer mensur Kur'an falı metinleriyle benzerlik göstermektedir. Ardından harflerin teviline geçilmiş ve tevillerde elifba sırası takip edilmiştir. Kur'an falında Bakara (4), Tevbe, Mülk, En'am, Fâtır, Duhân, Muhammed, Rahmân, Beyyine (2), Alî İmrân (2), Meâric, Sâd, Tahrîm, Tâhâ, Rûm, Abese, Mü'min, Vâkıa, Kâf, Meryem, Ahzâb, Kalem, Burûc, İnsan, Beled, Yâsîn olmak üzere 26 farklı sureden seçilmiş 30 ayete yer verilmiştir. Falnamedeki 29 harf bu ayetlere dayandırılarak tevil edilmiştir. Bunlardan "ت, ث, خ, د, ر, ض, ك, ل" harflerinin iki tevili de müspettir. "ب, ج, ح, ذ, س, ش, ص, ط, ظ, ع, غ, ف, ق, م, ن, و, ه, لا ve ى"harflerinin tevili ise hem müspet hem de menfidir. İki tevili de menfi olan harf bulunmamaktadır.

Harflerin ilk tevillerinde olumlu yorumların oranı %86, olumsuz yorumların oranı %4 ve hem olumlu hem olumsuza işaret olan yorumların oranı ise %10'dur. Fakat bu oranlar harfler ikinci kez tevil edildikten sonra değişmiştir. İkinci tevillerde olumlu yorumların oranı %36'ya düşmüş, olumsuz oran %39'a çıkmış ve hem olumlu hem olumsuz bir durma yorulabilecek tevillerin oranı ise %25'e yükselmiştir. Sonuç olarak; harflerin ilk tevillerindeki yorumlar büyük oranda olumlu iken harflerin ikinci tevillerinde yapılan yorumlar daha çok olumsuz olmuştur. Yani harflerin ikinci kez gelişi ilk yorumların geçerliliğini ortadan kaldırmıştır. Ancak falnamenin genelinde -pek çok Kur'an falında olduğu gibi- harfler müspet bir biçimde yorumlanmıştır.

Metin, edebî söyleyişten uzak bir biçimde kaleme alınmıştır. Arapça ve Farsça tamlamaların sayısının oldukça az olduğu Kur'an falında verilen ayetler dışında cümleler günlük konuşma diline yakındır. Bazı kelimelerde vokal ve konsonantların yazımında ikilikler ve hatalar mevcuttur. Bunun dışında sehven tekrarlanan sözcükler veya metne dâhil edilmemiş harfler, ekler ve sözcükler bulunmaktadır.

Bu çalışmayla *Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân-ı 'Azîm Budur* başlıklı Kur'an falı tanıtılmaya çalışılmıştır. Kur'an falı metinlerinin çeviri yazıya aktarılarak incelenmesi, sadece alan araştırmacılarına değil, farklı disiplinlerden araştırmacıların yapabileceği müşterek çalışmalara da katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

Ahterî Mustafa Muslihuddin el-Karahisarî. *Ahterî-yi Kebir.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2017.

Aksoyak, İsmail Hakkı. *Kefeli Hüseyin Rāznāme (Süleymaniye, Hekimoğlu Ali Paşa No.539).* ed. Şinasi Tekin ve Gönül Alpay Tekin. Harvard: The Department of Near Eastern Languages and Civilizations Harvard University, 2004.

Aydın, M. (1995). "Fal". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 12/134-138. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 1995.

Bilkan, Ali Fuat. "Tefe'ül ile Ad Verme Geleneği ve Emir Timur'un Adı". *Millî Folklor* 85 (2010), 133-137.

Ceylan, Ö. "'Eyâ Fâl İssi Gör Fâlin Ne Oldu' Kur'a'dan Kur'an'a Bir Fâl Mesnevisi". *İskender Pala Armağanı.* ed. Nagihan Gür. 334-374. İstanbul: Kapı Yayınları, 2021.

Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat.* Ankara: Doğuş Matbaası, 1980.

Dikmen, Melek- Çetin Kamile. "Klasik Türk Edebiyatında Tefe'ül Geleneği ve Kitap Falının Şiire Yansıması". *Journal of Academic Social Science Studies JASS* 49 (2016), 191-204. https://doi.org/ 10.9761/JASSS3687.

Duvarcı, Ayşe. *Türkiye'de Falcılık Geleneği İle Bu Konuda İki Eser "Risâle-i Falnâme li Ca'fer-i Sâdık" ve "Tefe'ülnâme".* Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, 1993.

Ertaylan, İsmail Hikmet. *Fâlname*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1951.

Ersoylu, H. "Falnâme ve Fâl-ı Reyhân-ı Cem Sultan". *İslam Medeniyeti Dergisi* 5/42, (1981), 69-81.

Ersoylu, H. Fal, Fal-nâme ve Bir Çiçek Falı: "Der-Aksâm-ı Ezhâr". *Türkiyat Mecmuası* 20 (1997), 195-254.

Hançerlioğlu, Orhan. *İslâm İnançları Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.

Hoca Sadettin Efendi. *Tacü't-Tevarih I-III*. haz. İsmet Parmaksızoğlu. Eskişehir: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.

Işınsu Durmuş, Tuba- Canım, Rıdvan. *Edirneli Şevkî Dîvânı.* Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2018. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59035,sevki-divanipdf.pdf?0.

Karaağaç, Günay. *Türkçenin Ses Bilgisi*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2015.

Karacan, Turgut. *Bosnalı Alaeddin Sabit Divan.* Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 1991.

Karahan, A. *Şirazlı Hafiz ve Şiirlerinden Seçmeler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

Kartalcık, V. *Fāl-nāme Giriş-İnceleme-Metin-Söz Dizini-Tıpkıbasım.* Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2000.

Koçu, Reşad Ekrem. "Fal, Falcılar". *İstanbul Ansiklopedisi*. X/5506-5508. İstanbul: Koçu Yayınları, 1971.

Koparan, Birgül. *Cem'î Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Dîvânı'nın Tenkîdli Metni.* Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1995.

Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir. haz. Hayrettin Karaman vd. I-V, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2023.

Kurnaz, Cemal. Zaîfî'nin "Fâl-ı Murgân"ı. *Divan Edebiyatı Yazıları.* 183-205. Ankara: Akçağ Yayınları, 1997.

Macdonald, Duncan Black. "Fal". *İslam Ansiklopedisi*. 4/499-450. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı, 1977.

Macit, Muhsin. *Nedîm Dîvânı.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2017. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56214,nedim-divanipdf.pdf?0

Mehmed Salâhî. *Kâmûs-ı Osmânî.* haz. Kudret Ayşe Yılmaz. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2023.

Mermer, Ahmet. *Mezâkî Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı'nın Tenkidli Metni.* Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1991.

Pakalın, Mehmet Zeki. *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III.* İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1983.

Peçevî İbrahim Efendi. *Peçevî Tarihi.* haz. Bekir Sıtkı Baykal. C. I. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.

Sezer, S. *Osmanlı'da Fal ve Falnameler.* İstanbul: Milliyet Yayınları, 1998.

Solakzâde Mehmet Hemdemî Çelebi. *Solakzâde Tarihi.* haz. Vahid Çabuk. C.II. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.

Sümbüllü, Yusuf Ziya. *Seğirname*. Erzurum, Fenomen Yayıncılık, 2010.

Şemseddin Sami. *Kamus-ı Türkî*. haz. Paşa Yavuzaraslan. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2015.

Şenödeyici, Ö. ve Koşik, H. S. *Osmanlı'nın Gizemli İlimleri Kuran Falları ve Uzun Firdevsî'ye Ait Bir Örnek*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2017.

Tekin, T. *Irk Bitig.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2023.

Türk Dil Kurumu. *Tarama Sözlüğü: XIII. Yüzyıldan Beri Türkiye Türkçesiyle Yazılmış Kitaplardan Toplanan Tanıklarıyla*. Haz. Ömer Asım Aksoy-Dehri Dilçin. III. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009.

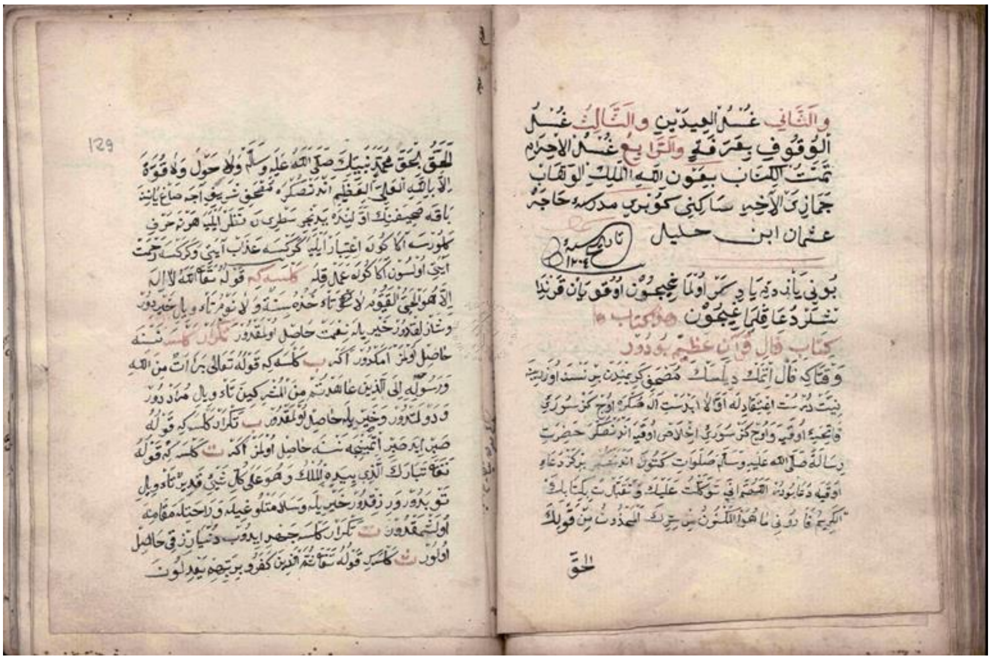
Türk Dil Kurumu. *Tarama Sözlüğü: XIII. Yüzyıldan Beri Türkiye Türkçesiyle Yazılmış Kitaplardan Toplanan Tanıklarıyla*. Haz. Ömer Asım Aksoy-Dehri Dilçin. VI. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009.

Uzun, Mustafa İsmet. "Falnâme". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.* C.12, s. 141-145. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 1995.

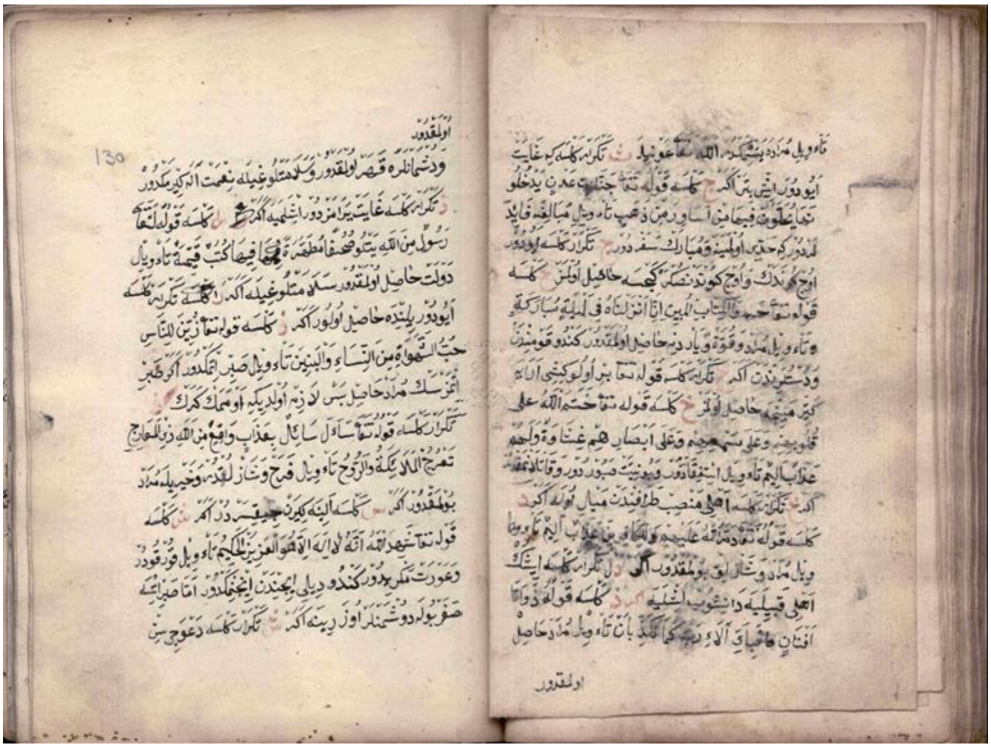
Üşenmez, Emek. *Eski Anadolu Türkçesinde Arkaik (Eski) Ögeler*. İstanbul: Akademik Kitaplar, 2014.

Ekler

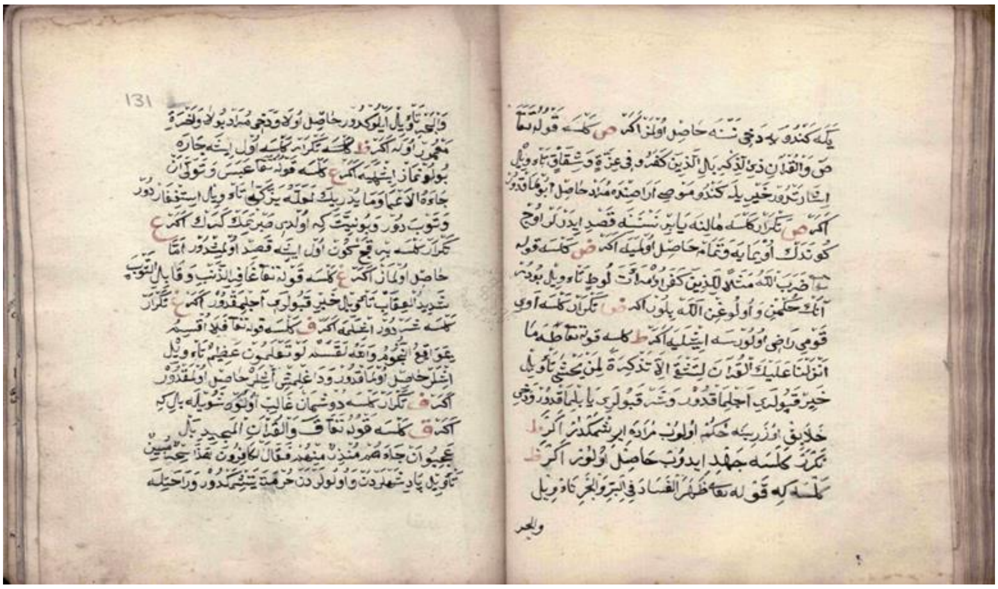
Ek 1. Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 1881/6: 131b-132a



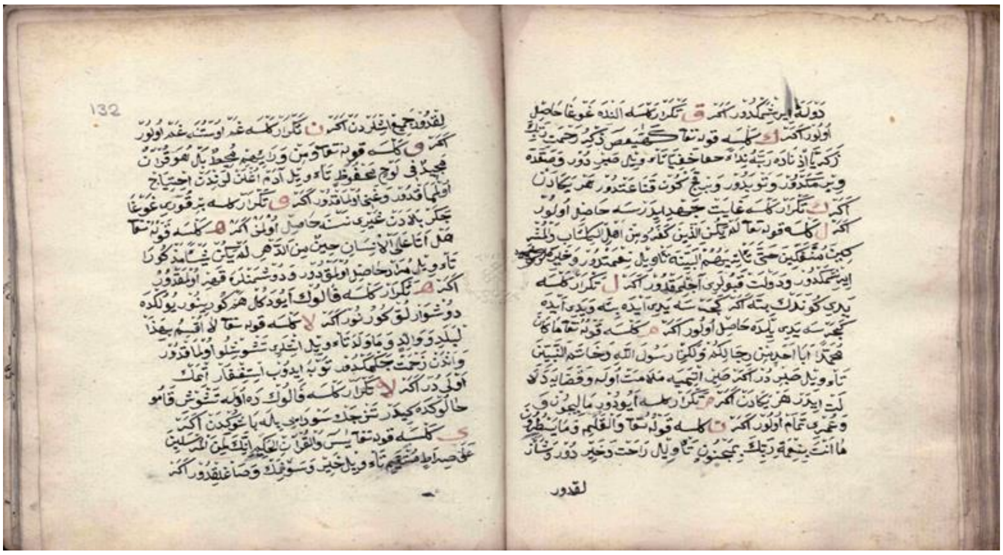
Ek 2. Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 1881/6: 132b-133a



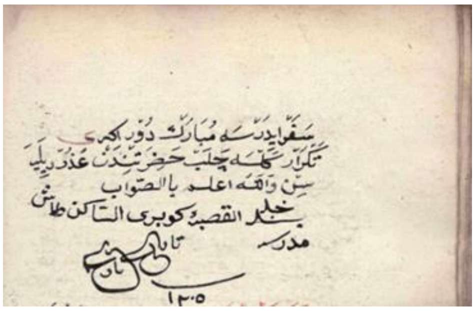
Ek 3. Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 1881/6: 133b-134a



Ek 4. Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 1881/6: 134b-135a



Ek 5. Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 1881/6: 135b



سفر ایدرسه مبارك دور اگر ی
تکرار کلمه چلب حضرتندن عذر دیلیه
سن والله اعلم بالصواب
بخط القصبه کوبری الساکن طاش
مدرسه
تاریخ
١٣٠٥

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

İSLÂMÎ EDEBİYAT DERGİSİNDE BİR EDEBİYAT SORUŞTURMASI: İSLÂMÎ EDEBİYAT MÜMKÜN MÜDÜR?*

A Literary Investigation in the Journal of *Islamic Literature*: Is Islamic Literature Possible?

Dr. Öğr. Üyesi Tuğba ÖZEN
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
tugbaozen@aybu.edu.tr
Ankara/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 01.01.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 10.04.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Özen, Tuğba. "*İslâmî Edebiyat* Dergisinde Bir Edebiyat Soruşturması: İslâmî Edebiyat Mümkün Müdür". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 192-219.

10.28981/hikmet.1611688

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Lisans:
CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ÖZ

İslâmî Edebiyat dergisinin kuruluş amacı, İslâmî edebiyatın teorik zeminini belirlemek ve bu alanda eserler vermektir. Söz konusu amacın teorik çerçevesi hem dergideki yazılarla hem de söyleşilerle çizilmeye çalışılmıştır. Dergide dönemin şair, romancı, akademisyen, yayıncı, ilim adamı simalarına İslâmî edebiyatın mümkün olup olmadığı ve bu edebiyatın tanımına dair sorular yöneltilmiştir. 1988'de yayın hayatına atılan dergi, çeşitli aralar vermekle birlikte günümüzde yayımlanmaya devam etmektedir. Bu çalışmada derginin yayımlanmasına verilen ilk ara olan 1994'e kadar çıkartılan 26 sayıdaki anket, soruşturma, söyleşi, sohbet başlıklı yazılar incelenmiştir. Söz konusu sayılardaki İslâmî edebiyat kavramının sorgulandığı söyleşilerden hareketle, bu kavramın teorik zemini irdelenmeye çalışılmıştır. İslâmî Edebiyat dergisi ana hatlarıyla tanıtıldıktan sonra söz konusu kavramı soruşturmak amacıyla yapılan anket ve söyleşi türündeki metinler incelenmiştir. Böylece İslâmî Edebiyat dergisinde bu kavrama dair soruşturmaların iki ana mesele üzerinde yoğunlaştığı görülmüştür. Bunlardan ilki İslâmî edebiyat kavramını kabul etmeyenlerin görüşleridir. Onlar daha ziyade edebiyatın bölünmemesini, sınırlandırılmamasını ve lokalize edilmemesini savunurlar. İslâmî edebiyatın varlığını kabul edenler bu edebiyatı; Müslümanca bakışı yansıtan, İslâmî unsurlarla ters düşmeyen, İslâm tarihini, öğretilerini, ahlakını anlatan edebiyat olarak tanımlamışlardır. İslâmî Edebiyat dergisi, ilk dönemindeki anketlerle ve söyleşilerle "İslâmî edebiyat mümkün müdür?" sorusuna cevap aramış, farklı görüşlere yer vererek savunduğu edebiyat anlayışının teorik zeminini inşa etmeye çalışmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Türk-İslâm Edebiyatı, İslâmî Edebiyat, İslâmî Edebiyat Dergisi, Anket, Söyleşi, Soruşturma.*

ABSTRACT

The founding aim of the journalIslamic Literature is to determine the theoretical basis of Islamic literature and to publish works in this field. The theoretical framework of this aim was tried to be drawn both through the articles in the magazine and interviews. In the magazine, poets, novelists, academicians, publishers and scholars of the period were asked questions about the possibility of Islamic literature and the definition of this literature. Launched in 1988, the magazine continues to be published today despite various breaks. In this study, the articles titled questionnaires, investigations, interviews and conversations in 26 issues published until 1994, the first break in the publication of the magazine, were analyzed. Based on the interviews in these issues in which the concept of Islamic literature was questioned, the theoretical basis of this concept was tried to be analyzed. After introducing the main outlines of theIslamic Literature magazine, the texts in the form of surveys and interviews conducted to investigate the concept in question are analyzed. It has been observed that studies on this concept in the journal Islamic Literature have focused on two main issues. The first is the views of those who do not accept the concept of Islamic literature. They rather argue that literature should not be divided, limited and localised. Those who defend the existence of Islamic literature define it as literature that defends the Muslim perspective, does not contradict Islamic elements and narrates the history, teachings and ethics of Islam. In its first period, the journal Islamic Literature tried to answer the question "Is Islamic literature possible?" through surveys and interviews, and tried to build the theoretical basis of the literary understanding it defended by including different opinions.

Keywords: *Turkish Islamic Literature, Islamic Literature, Islamic Literature Magazine, Survey, Interview, Investigation.*

---

* Çalışmam esnasında ulaşamadığım yazıları temin etmem konusunda desteklerini esirgemeyen İslâmî İlimler Kültür ve Edebiyat Vakfına teşekkürlerimi sunarım.

Giriş

İslâmî edebiyatın kaynağında, edebiyat ve din arasındaki münasebet bulunmaktadır. Edebiyatın çeşitli vasıflarının öne çıkarılarak kategorize edilmesi İslâmî edebiyat tartışmalarının çıkış noktasıdır. Bu tartışmaların bir ucu edebiyatın dinî ve din-dışı/lâ dinî edebiyat olarak sınıflandırılmasıyla ilişkilidir. Meselenin diğer ucu ise İlahiyat Fakültelerindeki Türk İslâm Edebiyatı anabilim dalı ve bu alandaki derslerin müfredatına dayanır. Türk İslâm edebiyatı alanındaki birikimi gözler önüne seren, alanın kapsam ve sınırlarına işaret eden akademik çalışmalar mevcuttur.(Karataş, 2005, 143-166; Yıldız, 2007, 549-588; Baş, 2019, 9-25).

İlahiyat Fakültelerindeki Türk İslâm Edebiyatı anabilim dalı hakkındaki çalışmaların bir kısmına burada yer vermek konunun bağlamına işaret etmek bakımından önemlidir. Nitekim bu çalışmalarda söz konusu alanın İslâmî edebiyatla ilişkisine değinilmiştir. 2012'de düzenlenen İslâmî Türk Edebiyatı Sempozyumu'nun birinci kısmı "Çerçeve Tartışmaları" hakkındadır. Orhan Okay "İslâmî Edebiyat Kavramı"[1] başlıklı açılış konuşmasında, dinin kuşatıcı etkisinden bahisle, İslâmiyet'in kabulünden itibaren yazılan her edebî eserin, konusu dinle alakalı olmasa dahi, İslâmî edebiyata dair olduğunu vurgular (Okay, 2012, 11-13). Bilal Kemikli, Türk İslâm edebiyatının sınırlarını çizerken "tarihin bir döneminde inkıtaa uğramış değil, aksine devam eden ve her zaman güncel olan bir edebiyattır" ifadesine yer verir (Kemikli, 2012, 23). İsmail Güleç, İslâmî Türk edebiyatının, mensubiyet eki (î) dolayısıyla, konusunu İslâmiyet'ten alan edebiyat olarak anlaşıldığını belirtirken aslında bu nitelemenin "öğrencilere okutulmak üzere bir edebiyat tarihi kitabı şeklinde hazırlanmış bir kitabın adı" olduğunu, zamanında ihtiyaca cevap vermekle beraber günümüzde söz konusu müfredatı kapsamadığını düşünür (Güleç, 2012, 29-32).

İlahiyat Fakültelerinde Türk İslâm Edebiyatı alanına dair yapılan bir diğer çalışma Nesrin Aydın Satar'ın "Türk İslam Edebiyatı'nın Kavramsal Analizi: Kapsam, Sınırlar ve Tartışmalar" başlıklı doktora tezidir. Söz konusu tezde İlahiyat fakültelerindeki Türk İslâm Edebiyatı alanı, ders kitapları, lisansüstü tez çalışmaları, İslâmî-edebî birikim üzerinden sorgulanmıştır (Satar, 2021, 2). Bu tezde 19. yüzyılda edebiyatımızın Batı tesirinde gelişmesi ve dinî referanslarının azalması dolayısıyla Türk İslâm Edebiyatının bu döneme kadar değerlendirilmesi tartışılır. İslâmî edebiyatın dava niteliği kazanmasına vurgu yapılan tezde, 1986'da Hindistan'da kurulan Dünya İslâmî Edebiyat Birliği'nin rolüne ve birliğin Türkiye'deki faaliyetlerini düzenleyen *İslâmî Edebiyat* dergisi editörü Ali Nar'ın çalışmalarına dikkat çekilmiştir. Ancak söz konusu çalışmada, "İslâmî edebiyat akımını ve bu akımın teorik ve pratik yansımalarını irdelemek" (Satar, 2021, 239-242) amaçlanmadığından *İslâmî Edebiyat* dergisinde yer alıp bu makale kapsamında değerlendirilecek söyleşilere yer verilmemiştir.

İslâmî edebiyat kavramı bilhassa Cumhuriyet döneminde tartışılan bir husustur. Konu hakkında "Cumhuriyet Devri İslami Türk Edebiyatı (1960-2000)" başlıklı doktora tezi hazırlayan Adem Çalışkan'a göre Cumhuriyet sonrası İslâmî edebiyat 1960'tan sonraki siyasî atmosfer içerisinde gelişmiş ve edebiyatın dinî edebiyat, din dışı edebiyat olarak ayrılması söz konusu tartışmaların kapsamını büyütmüştür. İslâmî edebiyat tartışmalarının öncelikle adından hareketle başladığını belirten Çalışkan, İslâmî kavramını kullanmaktan imtina edenlerin yerli edebiyat, bize has edebiyat, millî edebiyat tamlamalarını kullandığının altını çizer. Nitekim İslâmî edebiyat teriminin yanı başında Müslüman edebiyatı, davet edebiyatı, direniş edebiyatı, Kur'an edebiyatı, yöneliş edebiyatı kavramları da önerilmiş ancak içlerinden İslâmî Edebiyat terimi daha ziyade kabul görmüştür (Çalışkan, 2002, 24-25). Söz konusu doktora tezinin birinci bölümünde: İslâmî Edebiyata Yönelik Faaliyetler, İslâmî Edebiyat Terimi, İslâmî Edebiyatın Tanımı başlıklarına yer verilmiş, *İslâmî Edebiyat* dergisindeki söyleşilerden de alıntılar yapılmıştır. Ancak yazar, kendi ifadesiyle "teorik anlamda İslâmî Edebiyat bahsinin müstakil olarak başka bir çalışmada ele alınması gerektiğine" inandığı için bu alandaki faaliyetlerden özetle bahsetmiş, ayrıntıya girmemiştir (Çalışkan, 2002, 24). Daha ziyade İslâmî edebiyat alanında eser veren sanatçıları ve eserleri tanıtmayı amaçlayan bu tezin birinci bölümünde, *İslâmî Edebiyat* dergisinden istifade edilmekle beraber, belirtildiği üzere, ayrıntılı bir değerlendirme yapılmamıştır.

---

[1] Orhan Okay söz konusu yazıda *İslâmî Edebiyat* dergisindeki söyleşisinde değindiği meselelere yer vermiştir.

İslâmî edebiyat kavramının bir diğer yönünü oluşturan edebiyatın dinle ilişkisi bahsi, çalışmamızın konusunu oluşturan *İslâmî Edebiyat* dergisiyle yakından ilgilidir. Cumhuriyet döneminde 1923-1960 arasında dönemin politikaları sebebiyle İslâmî nitelikli edebiyattan uzak durulmuştur. İslâmî edebiyat söylemi 1960'lı yıllardan itibaren duyulmaya başlar. Nitekim 1970'li yıllara gelindiğinde ideolojik edebiyat faaliyetleri ortaya çıkar. Böylece İslâmî geleneğin izlerini taşıyan eserler için bir adlandırma ihtiyacı doğar. 1980'li yılların başından itibaren İslâmî edebiyata vurgu yapan yayınların arttığı görülür. Bu dönemde İslâmî edebiyat soruşturma, röportaj ve günlük yazılar aracılığıyla irdelenen bir kavram haline dönüşür (Demir, 2022, 968-973).

İslâmî edebiyat kavramı, 1980'li yıllarda teorik bir zemine oturtulmaya çalışılır. Mustafa Miyasoğlu (1946-2013), İslâmî edebiyat teriminin 1980 yılında *Sedir* dergisinin beyannamesinde kendileri tarafından "bilerek ve özellikle" kullanıldığını söyler. Teorik tartışmaların eserlerin anlaşılmasına ve İslâmî edebiyatın gelişmesine katkı sağlayacağı kanaatini taşıyan Miyasoğlu, İslâmî edebiyat yolunda eser veren sanatçıların bu teoriden cesaret alarak daha nitelikli yayınlar yapacağını belirtir. (Miyasoğlu, 1988, 16). Bu kanaatle yapılan edebiyat soruşturmaları dönemin İslâmî edebiyata bakışını anlamamızı sağlar. 1982'de yayımlanan *Suffe Kültür-Sanat Yıllığı*'ndaki İslâmî edebiyat soruşturmasının muhataplarına önce 1981 yılının önemli kültür olayları sorulmuş, ardından "Günümüz İslâmî Edebiyatı'nın kültür birikimimizle ilişkisi ve sağlıklı gelişimi hakkındaki görüşleriniz nelerdir?" sorusu yöneltilmiştir (Suffe Kültür Sanat Yıllığı, 1982, 337-377).

Mavera dergisi 1984'te yayımlanan "Tasavvuf Özel Sayısı"nda, "İslâmî ve Tasavvufî Edebiyat Çevresinde Bir Soruşturma" başlığıyla söz konusu edebiyatın sınırlarını; akademisyen, edip, yazar unvanlarına sahip kişilere yönelttiği dört soruyla çizmeye çalışmıştır (Mavera Tasavvuf Özel Sayısı, 1984, 131-151). Türkiye Yazarlar Birliği tarafından 1987'de yayımlanan *Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı*'nda da "İslâmî Edebiyat Soruşturması" yer almaktadır

(Doğan, 1987, 97-131). Bu soruşturmanın gerçekleştirilmesindeki önemli etken Dünya İslâmî Edebiyat Birliğinin 1986'da düzenlediği tanışma toplantısında İslâmî edebiyatın adlandırılması hususundaki tartışmalardır (Özçelik, 1987, 98). *İslâmî Edebiyat* dergisinin kuruluşu da bu birlik ve söz konusu tartışmalarla yakından ilgilidir. Çeşitli aralar vermekle birlikte günümüzde de yayın hayatına devam eden *İslâmî Edebiyat* dergisinin web sayfasında, Ali Nar'ın dergiyi kurması şu cümlelerle anlatılır:

> "20. asırda 'İslâmî Edebiyat' kavramını ilk defa kullanan ve bu kavramın isim babası Ebu'l-Hasen en-Nedvi ile 1986 yılında Hindistan ziyaretinde tanışmış; Şeyh Nedvi'nin 'Türkiye'de İslâmî Edebiyat'ın temsilcisi sen ol' çağrısına cevap vererek *İslâmî Edebiyat* dergisini kurmuştur." (İslami Edebiyat, 7.05.2024).

Bu tanışıklığın akabinde 1986 yılında İstanbul'da Dünya İslâmî Edebiyat Birliği toplantısı yapılmıştır. 1988'de *İslâmî Edebiyat* dergisi yayın hayatına başlamış, 1989, 1991, 1994, 1996 yıllarında Dünya İslâmî Edebiyat Birliği Konferansları İstanbul'da düzenlenmiştir (Bekaroğlu, 2020, 124). Dünya İslâmî Edebiyat Birliği'nin ikinci toplantısı[2] için İstanbul'a gelen 77 yaşındaki Ebu'l-Hasen en-Nedvi (1914-1999), İslâmî Edebiyat Birliği'nin kuruluş gayesine dair şunları söyler:

> "Doğrusu, biz, birlik kurulmadan önce İslâmî Edebiyat alanında bir hayli çalıştık. Edebiyata itina gösterdik. Çünkü biz inanıyoruz ki, edebiyat, 'kurma ve yıkma' yönünden faktörlerin en kuvvetlilerindendir. Doğru olarak, iyi niyetle ve İslâmî bir çerçeve içinde kullanıldığında, edebiyat, fikir oluşturma ve güzel kalıba dökmek için en güçlü faktördür.
>
> Fakat yıkıcı ilkeler için kullanılıp istismar edilince, edebiyat, İslâmî düşünceyi yıkmak için en etkili faktör olur. Fikri kargaşa ve şüphelendirmek için aynı şekilde İslâmî şahsiyeti imha için güçlü bir âmil olur." (Ebu'l-Hasen en-Nedvi, 1989, 25).

Görüleceği üzere *İslâmî Edebiyat* dergisinin kuruluşu, Dünya İslâmî Edebiyat Birliği'yle irtibatlıdır. Bu alaka bizi derginin edebiyat aracılığıyla İslâm ülkeleri arasında bir bağlantı kurmak ve İslâmî düşünceyi edebiyat vasıtasıyla işlemek amaçlarına götürür. Diğer taraftan derginin İslâmî Edebiyat Birliği'yle bağlantısı, İslâmî edebiyat kavramının derginin adı olması, İslâmî edebiyatın teorik zeminde işlendiği yazıların yanı sıra pratiğe döküldüğü edebî eserleri de ihtiva etmesi, *İslâmî Edebiyat* dergisindeki anket/söyleşi/soruşturma tarzındaki yayınları incelememizin sebebidir. Bu dikkatle söz konusu dergiyi ana hatlarıyla tanıtmakta yarar vardır.

1. *İslâmî Edebiyat* Dergisi ve İslâmî Edebiyat Soruşturmaları

Mayıs 1988'de yayın hayatına atılan *İslâmî Edebiyat* dergisinin tam adı *İslâmî Kültür, Sanat ve Edebiyat* olmakla birlikte hem derginin başlık klişesinde hem de adının anıldığı yerlerde *İslâmî Edebiyat* ismi kullanılmıştır. Derginin ilk dört sayısında sahibi Veysel Karani Hırka-i Şerif Camii Hizmet Vakfı adına Muhiddin Cesur, yazı işleri sorumlusu Resul Tosun'dur. Beşinci sayıda dergi sahibinin Resul Tosun, yazı işleri müdürünün ise Adil Gülmez olduğu görülmektedir. Yedinci sayıda derginin sahibi olarak Prof. Dr. Osman Öztürk, neşriyat müdürü olarak Ali Nar, yazı işleri müdürü olarak Ahmet Ergin isimleri yer almaktadır. Üç aylık periyotlarla yayımlanan dergi çeşitli fasılalar vermekle birlikte günümüzde varlığını sürdürmektedir.

---

[2] Bu toplantının ayrıntıları *İslâmî Edebiyat* dergisinin Ekim-Kasım-Aralık 1989 tarihli 6. sayısında "Dünya İslâmî Edebiyat Birliği 2. Genel Kurulu İstanbul'da Aktedildi", "İslâmî Edebiyat Birliği'nin Akdettiği 2. Genel Kongresi Sonucunda Basına Yapılan Açıklama" başlıklı haberlerle aktarılmıştır.

Derginin ilk sayısının yazı işleri sorumlusu Resul Tosun, besmeleyle başladığı "Çıkarken" başlıklı yazısında derginin kuruluş aşamasını anlatır. "Yeni ve farklı bir dergiyle huzurlarınızdayız" diyen Tosun, farklılık gerekçesi olarak müstakil şekilde İslâmî edebiyatı konu alan bir derginin bulunmamasını gösterir. Böyle bir dergiye ihtiyaç olup olmadığını belirlemek amacıyla eserlerinde İslâmî mesajlar veren yüz civarı ediple 26 Mart 1988 tarihinde 10.00 ile 14.00 saatleri arasında bir istişare toplantısı düzenlenmiştir. Resul Tosun, söz konusu toplantıdaki uzun tartışmalar neticesinde böyle bir dergi neşretmenin gerekli olduğu kanaatine varıldığını bildirir (Tosun, 1988, 1).

Ali Nar (1938-2015), "Niçin Böyle Bir Dergi?" başlıklı ilk yazıda *İslâmî Edebiyat* dergisini ve bu kavrama dair değerlendirmelerini açıklar. Derginin ilk sayısının yayımlanmasından yaklaşık bir sene önce böyle bir dergi çıkarma niyetini dillendirdiklerini belirtir. Bu fikirlerini paylaştıkları kişilerin başlıktaki soruya benzer sorular yönelttiklerini ifade eder. "İslâmî Edebiyat, genel anlamdaki edebiyattan ayrı mıdır?" sorusunu, peşinen "evet" diye cevaplandıran Ali Nar, "konusu, hedefi, duygu ve düşünce olarak sunduğu mesaj, kullanılan terim, kavram yani mazmunlarıyla" İslâmî edebiyatın genel edebiyattan ayrıldığını savunur. Ali Nar, *İslâmî Edebiyat* dergisini şu ifadelerle tanıtır: "İslâm kültür ve düşüncesini, İslâm'ın mesajını, üstün sanatla, var olan edebî türlerden biriyle ve elveren bir biçimle veren; sırf sanat değil, sanatla inanç iç içe bir çalışmanın dergisi" (Nar, 1988, 1/2). Bu tanımın ardından dergiyi farklı kılan unsurları sıralayan yazar, öncelikle aktüel konuları işleyen ve politikaya giren dergilere benzemediğini belirtir. Diğer İslâmî edebiyat ya da kültür, sanat dergilerinden ise yalnızca yaşayan ediplerin değil geçmişteki edebiyatçıların eserlerine de yer vermesiyle ayrıldıklarını açıklar. Ali Nar'a göre serlevhası *İslâmî Edebiyat* olan bu dergi: "İslâmî olan edebiyatın tanımını ve sınırını tespite çalışır. Bu ölçüye uyanları tahlil eder, sanat inceliklerini tanıtıp, anlaşılmasını sağlar." (Nar, 1988, 1/2).

Üç ayda bir yayımlanması planlanan derginin özelliğini "dergi-antoloji-edebiyat tarihi arası bir özellik taşır" ifadesiyle belirten Ali Nar, "Bu dergi, İslâmî kültüre bağlı, İslâmî tahassüsle yazan, İslâm'ı yaşamaya değer hayat bildiği için; onun övgü ve tanıtımı uğrunda mesaj sunan ediplere açıktır. Her türlü eserini ve her araştırma ve incelemesini neşre teşnedir." (Nar, 1988, 1/2) der. Günümüz Türkçesiyle ve İslâm dünyasındaki her dilden İslâmî edebiyat örneklerinin aslı ve tercümesiyle birlikte verileceğini vurgulayan Nar, derginin kuruluş toplantısında yaptığı konuşmayı "İslâmî Hitabe"ye örnek olması için aktarmıştır.

Ali Nar "Kuruluş Hitabesi"ne Allah'a hamd ile başlar, Hz. Peygamber'i saygıyla anar ve Onun izinden giden kişinin sanatkâr olduğunu belirtir. Bu husus divan edebiyatındaki besmele-hamdele-salvele geleneğini hatıra getirir. Hitabede anlam ve muhteva bakımından Kur'an'ın mesajını iletmek gayesini taşıyan edebiyata "İslâmî Edebiyat" denildiğinin altı çizilir. İslâmî edebiyatın sınırlarının belirlenmeye çalışıldığı yazıda, edebin tanımı ve edebiyatla olan ilgisi, Arapçadaki "edebüllüğa" terimiyle karşılaştırılması, "Türk edebiyatı" kavramının kapsamı açıklanır. İslâmî edebiyat terkibindeki İslâmî sözünden önce her dildeki İslâmî olan edebiyatın, sonra da Türkçedeki edebî mahsullerin anlaşılması gerektiği vurgulanır. İslâmî edebiyatın nihaî tanımı ise şu cümlelerle yapılır:

> “İslâmî yani İslâm rengine bürünmüş ‘Edebiyat’ İslâm düşüncesi ve dünya görüşünü benimsemiş kafa ve kalbin; o duyguları terennüm etmesiyle oluşan yazılı veya sözlü birikim... İster İslâmî terim ve sembolleri kullanarak; bir şahsı bir manayı ya da tüm İslâm kutsallarını anlatıp duyurmaya yönelik olsun, isterse öyle terim ve sembollere ilişmeden İslâm’ın Evrensel hükümleri ve mefhumlarını konu edinsin; herhalde bu esere ‘İslâmî’ demek gerekecek ve ‘İslâm Edebiyatı’nın’ örneği olacaktır. Çünkü bütün insanlığın müştereken benimsediği ilkeler, İslâm’ın da övdüğü ve diriltip yaşatmak istediği ilkelerdir.” (Nar, 1988, 1/3).

Ali Nar, *İslâmî Edebiyat* dergisinin yalnızca İslâmî edebiyattan ve onun mahsullerinden söz etmediğini, bu edebiyata dair teorik zemini de oluşturmaya çalıştığını ifade eder (Nar, 1988, 2/3). Nar’ın yazılarından hareketle bu başlık altında yapılan alıntı ve açıklamalar teorik zeminle ilgili kendisinin de bir sorgulaması olduğunun göstergesidir. Anlaşılacağı üzere Ali Nar; Türk edebiyatı, Fransız edebiyatı, İngiliz edebiyatı gibi milliyet faktörüyle tasnif edilen edebiyat yerine ırk ve dil farkı gözetmeksizin İslâm diniyle ilişkili bir tasnif yapmaktadır. Bu durum İslâm’ın kuşattığı tüm coğrafyayı ve dilleri kapsayan bir bakış açısının sonucudur. Hâlbuki Türkiye’de İslâmî edebiyat tartışmaları, Türk edebiyatının kendi içinde tasnif edilmesine bağlı olarak ortaya çıkmıştır. İdeolojik görüşlerin edebiyatı bir propaganda vasıtası olarak kullandığı 1980’li yıllardaki İslâmî söylem İslâmî edebiyatı güçlendirmiştir. *İslâmî Edebiyat* dergisi, Dünya İslâmî Edebiyat Birliği’nin de katkılarıyla İslâmî edebiyatın sınırlarını bütün Müslüman ülkelerin edebiyatını kapsayacak şekilde genişletmiştir. Ali Nar’ın “Kuruluş Hitabesi”nde tercüme faaliyetlerinin altını çizmesi de bundandır.

İslâmî Edebiyat dergisinde Dünya İslâmî Edebiyat Birliği’nin durumunun görüşüldüğü “Açık Oturum” yayımlanır. Birliğin merkez yönetim kurulu başkanı Abdulkuddüs Ebu Salih, yayınlar sorumlusu M. Hasan Bireyiş, Ali Nar ve Mustafa Miyasoğlu arasında geçen “Açık Oturum”un gündemi, İslâm dünyasındaki yayın faaliyetleridir. Burada İslâmî Edebiyat Birliği’nin temsilcileri Arapça yayınlardan bahsettikten sonra Türkçe yayımlanan *İslâmî Edebiyat* dergisindeki yazıların Arapça özetlerinin de yer almasını tavsiye ederler. Toplantıda birliğin faaliyetleri kapsamında yayımlanan yazıların tercüme edilmesi hususunda ittifak sağlanır (İslâmî Edebiyat, 1988, 2/21-22). “Basında İslâmî Edebiyat” başlıklı yazıda da Muhammed A. Hamdun’un “İslâmî Edebiyatın Temelleri” adlı eserine atıf yapılarak, Müslümanların ortak edebiyatı olan İslâmî edebiyata dil birliği, tema birliği, estetik felsefe birliği sağlanarak ulaşılabileceğine dikkat çekilir (İslâmî Edebiyat, 1988, 2/47-48).

İslâmî Edebiyat dergisi gerek yayınlanan fikrî edebî eserler vasıtasıyla ve gerekse anket ve söyleşiler aracılığıyla İslâmî edebiyat mefhumunu geliştirmeyi amaçlamaktadır. Nitekim dergide İslâmî edebiyat sorgulaması anket ve söyleşiler aracılığıyla devrin edip, akademisyen, yayıncı gibi sıfatlara sahip isimleri dâhil edilerek genişletilmiştir.

2. İslâmî Edebiyat Mümkün müdür?

Çalışmamızda *İslâmî Edebiyat* dergisinde ilk sayının yayımlandığı 1988'den derginin yayımlanmasına ara verilen 1994'e kadar çıkan 26 sayıdaki 8 anket ve 26 söyleşi/soruşturma incelenmiştir.

İslâmî Edebiyat dergisinde yer alan soru cevaba dayalı görüşmelerin kısa olanına anket, uzun olanlarına ise söyleşi yahut soruşturma denildiği dikkat çekmektedir. Sedef Kabaş, söyleşi için "soru sorma yoluyla kaynak kişiden bilgi, görüş ve düşüncelerini alma yöntemi" derken, röportajın daha geniş bir anlam taşıdığını belirtmektedir (Kabaş, 2007, 18-25). Bu dikkatle çalışma boyunca söz konusu isimlendirmelere sadık kalınmıştır.

"Ne Dediler" başlığı taşıyan ankette İslâmî edebiyat meselesi, devrin akademisyen, fikir adamı, yayıncı, yazar ve edebiyatçı simalarına yöneltilen şu sorularla irdelenmiştir:

1. İslâmî edebiyatı nasıl yorumlayıp değerlendiriyorsunuz? Yani genel edebiyat çerçevesi içinde özel olarak İslâmî edebiyat mı, yoksa müstakil bir edebiyat mıdır?

2. Böyle bir edebiyatın varlığını veya olabileceğini kabul ediyorsanız:

   a. Bu edebiyat hangi edebi türleri ihtiva etmektedir veya etmelidir?

   b. İslâmî edebiyat sizce nasıl canlanıp gelişir?

Derginin ilk sayısında yayımlanan bu anketlerin dışında, 1. dönemindeki 26 sayıda yayımlanan 26 söyleşiden ikisi "İslâmî Edebiyat Çevresinde" başlığını taşımaktadır. Doğrudan İslâmî edebiyat mefhumunun sorgulandığı 4 söyleşi "Soruşturma" başlığı altında okuyucuya sunulmuştur. Kapsam dahilindeki diğer metinler için de söyleşi yahut sohbet/söyleşi üst başlıkları tercih edilmiştir.[3] "İslâmî Edebiyat Çevresinde" başlığı altında verilen veya başlıkta İslâmî edebiyata dair ibareler bulunan söyleşilerde, yukarıda verilen iki sorudan daha ayrıntılı biçimde İslâmî edebiyat kavramı sorgulanmıştır. İncelenen diğer söyleşilerde, asıl konu İslâmî edebiyat değildir ancak buna dair de sorular sorulmuştur. Nihai olarak anket ve söyleşilerdeki tüm sorular dikkate alındığında üç farklı biçimde İslâmî edebiyat kavramına yaklaşıldığı görülmektedir:

1. Edebiyat bir bütün hâlinde değerlendirilmelidir.
2. İslâmî edebiyat kavramı tercih edilmelidir.
3. İslâmî edebiyat müstakil bir edebiyattır.

2.1. Edebiyat Bir Bütün Hâlinde Değerlendirilmelidir

Ali Nar, İslâmî edebiyat tezlerinin "dayanaklı ve dayanıklı" olması için dergide muhalif görüşlere yer verme "geniş yürekliliği"ni gösterdiklerini vurgular. Derginin ilk sayısıyla bu cümlelerini delillendirir (Nar, 1988, 2/3). Edebiyatın bütün olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunanlar anketteki "İslâmî Edebiyat müstakil bir edebiyat mıdır?" sorusuna menfi yanıt vermiştir.

---

[3] Söz konusu kavramlar birbiri yerine kullanıldığından derginin 4. sayısından itibaren "söyleşi" kelimesi tercih edilmiştir.

Müstakil İslâmî edebiyatın varlığını reddedenlerin başında şair İsmet Özel (d. 1944) gelir. Ona göre edebî ürünlerin “İslâmî, gayri İslâmî, sosyalist, anti-sosyalist, burjuva, reaksiyoner” gibi isimlerle anılması ve etiketlenmesi yanlıştır. “İslâmî edebiyat zaten başında bugün yaşadığımız dünyanın şartları göz önüne alınınca kullanılması yerinde olmayan bir tabirdir” diyen şair, Müslümanların edebî faaliyetleri hakkında söz söylemeyi daha uygun bulur. Müslümanların edebiyat alanında yapacakları işlerin; politik duruşları, bilime bakışları hatta Müslümanlığı ciddiye alış biçimleriyle ilintili olduğunu savunan Özel, İslâmî edebiyatın gelişmesi hakkında şunları söyler:

> “Çok gelişmiş bir İslâmî edebiyat ve çok aptalca yürütülen bir siyasi mücadele; bunlar yan yana yürütülebilecek işler değildir, benim görüşüme göre. Bu yüzden ancak belli üstün nitelikler göstermiş insanların izleyip yapılana sahip çıktıkları bir ortamda Müslümanların edebiyat dalında yaptıkları canlanıp gelişebilir.” (Özel, 1988, 15).

Türkiye gazetesi kültür sanat sayfası yöneticisi Murat Başaran (d. 1967), edebiyat ve sanatın bir bütün olduğunu ifade ederek anket sorularını cevaplamaya başlar. Başaran “Müstakil bir İslâmî edebiyat yoktur. Tabi öyle bir dergi de yoktur. (*İslâmî Edebiyat* diye)” der. Böyle bir oluşumu kabul edemeyeceğini söyleyen Başaran’a göre İslâmî edebiyat için önce bir eylem platformu gerekir. Başaran, eylem olmadığı için, olmayan eylemin dergisinin çıkarılmasını amatörce bulur. Murat Başaran, öncelikle edebî değer ve sanat bakımından İslâm coğrafyası dışındaki insanların dahi, okuyacağı nitelikte eserler ortaya konmalıdır, der. Başaran, İslâmî edebiyatın canlanıp gelişmesi için yapılması gerekenleri; maddi planda destek, kültür muhitleri oluşturmak, gençleri yetiştirmek şeklinde açıklarken dergiye de teknik ve estetik bakımdan profesyonelleşme tavsiyesinde bulunur (Başaran, 1988, 9).

Sur dergisi yazı işleri müdürü Can Alpgüvenç (d. 1945) de Murat Başaran’la benzer kanaatlerdedir. İslâmî edebiyat diye müstakil bir edebiyatın olamayacağını savunan Alpgüvenç, bir sanat dalı olarak edebiyatın İslâmî ya da İslâm dışı şeklinde “lokalize” edilmesine karşıdır. İkinci soruya cevaben edebiyatı bir alet, araç olarak betimleyen Alpgüvenç’e göre İslâmiyet tüm araçlar kullanılarak anlatılmalıdır. Ona göre İslâmî edebiyatın canlanıp gelişmesi de Müslümanların hayattan kopmamasına bağlıdır. Nitekim bazı genç Müslüman yazarların, toplumun yaşadığı gerçekliği görmezden geldiğine dikkat çeken Alpgüvenç; edebî eserlerinde yalnızca İslâmiyet’i anlatanların Müslümanların sosyal yaşamdan uzaklaşmasına sebep olduğu kanaatindedir (Alpgüvenç, 1998, 19).

Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi öğretim üyesi Yümni Sezen (d. 1938), anketin ilk sorusundaki “genel edebiyat” ibaresinden “millî edebiyatın” anlaşılacağını belirterek söze başlar. “Millî edebiyatların dışında, müstakil bir genel edebiyat mevcut değildir” diyen Sezen’e göre “millî tarzlar kendilerini aşarak evrensel hakikatleri kuşatıp ulvi değerlerle birleşebilirler.” Yümni Sezen, millî tarzların kendisinde birleşebileceği evrensel ve üstün hakikatin İslâmiyet olduğunu söyler; mesele bu şekilde ele alınırsa İslâmî edebiyatın varlığından söz edilebileceğini belirtir (Sezen, 1988, 10).

İslâmî edebiyat yerine millî edebiyat kullanımını daha uygun bulan bir diğer isim Ahmet Kabaklı’dır (1924-2001). “İslâmî Edebiyat Üstüne” konulu söyleşide kendisine “İslâmî Edebiyat kavramı ne anlatır veya anlatmalıdır? Ya da uygun bir kavram mıdır, değilse nasıl olmalıydı. Ve esasen bu sloganla neler sağlanabilir?" sorusu yöneltilir. Kabaklı, İslâmî edebiyattan İran, Türk, Arap, Hindû gibi Müslüman ülkelerin edebiyatının anlaşıldığı cevabını verir. Cümlelerinin devamında Avrupaî edebiyat, Hıristiyanî edebiyat, antik edebiyat, Budist edebiyat, Musevî edebiyat kavramlarına kısaca değinen Kabaklı, İslâmî edebiyat kavramının tam manasıyla yerine oturmadığını belirtir:

> "Bizde İslâmî edebiyat denince umumiyetle lâik ve dinsiz -esasında ikisi de bir yerde birleşiyor- edebiyata karşı bir tavır, bol miktarda İslâmî motifleri, İslâmî mazmunları, İslâmî mecazları, imajları içine alan, içinde bolca bunları taşıyan yahut doğrudan İslâmiyet'ten bahseden, İslâmiyet'i edebî dille yorumlayan yahut etkileri yorumlayan yahut İslâmî hayatı yorumlayan çeşitli anlayışta yazılar akla gelir." (Kabaklı, 1992, 20).

İslâmî edebiyat tabirinin muallakta kaldığını ifade eden Ahmet Kabaklı, bu ifadeyi millî edebiyat başlığı altında toplamayı teklif eder. Zira o, millî edebiyat tabirinin din, tarih, soy bakımından daha kapsayıcı olduğu kanaatindedir. Kabaklı'ya göre Mehmet Akif İslâmiyet'ten bahseden millî şairdir, Yahya Kemal tarihten bahsettiği için tarihî bir şair değildir, o da millî bir şairdir. Kabaklı, bir esere İslâmî demek için İslâmiyet propagandası yapması gerektiğini belirtirken görüşlerini Dante'nin *İlahi Komedya* adlı eserinin aynı zamanda Hıristiyan propagandası olmasıyla delillendirir. Kabaklı'ya göre içerisinde hem gerçeklik hem de tasavvuf bulunan Mevlana'nın *Mesnevi*si İslâmî edebiyat ürünü olarak vasıflandırılamaz. Zira söz konusu eserde bir yandan Konya'nın Rum ve Ermeni vatandaşlarının günlük hayatı anlatılırken diğer yandan da şeyhlerin iyiliği yahut kötülüğü meseleleri işlenmektedir. Kabaklı'nın kanaatine göre Yunus Emre de doğrudan İslâmiyet propagandası yapmaz; tekke, tasavvuf, tefekkür, dergâh gibi kavramları işleyerek Türk ruhunu verir. İslâmî edebiyatın biraz "ayırıcılık" manası taşıdığını savunan Kabaklı, millî edebiyatı daha şümullü bulur (Kabaklı, 1992, 21).

İslâmî edebiyat kavramına dair sorulara, edebiyatın sınıflara ayrılmaması gerektiğini belirterek cevap veren bir diğer isim Tarık Buğra'dır (1918-1994). Tarık Buğra, söz konusu ayrımları kabul etmez ancak kendi İslâmî edebiyat tanımını yapmaktan da geri durmaz. Toplumu bağlayan kültür kaynaklarından olan dinin edebiyata da sirayet edeceğini belirten Tarık Buğra, İslâmî edebiyattan anladığının Müslüman bir yazarın, İslâm coğrafyasında yaşayan insanları konu alan eserleri olduğunu açıklar. Bu sebeple söz konusu edebiyatın konusunu dinle sınırlamayı doğru bulmayan Buğra, görüşlerini şu cümlelerle aktarır:

> "İslâmî edebiyattan, İslâm'ı benimsemiş, İslâm'ı kavramış, ona ulaşmış yazarların ortaya getirdikleri edebiyatı anlıyorum. Bu edebiyatın konusu, ille dinle ilgili, dinle sınırlı olmaz. Ama bütün insan ilişkilerinde, insanın toplumla ilişkilerinde, onu hissedersiniz, vardır; bu insanlar, bir Müslüman yazarın anlattığı insanlardır ve İslâmî bir ortamda yaşamaktadırlar. Bunu hissettirebilen edebiyat, bence İslâmî edebiyattır." (Buğra, 1991, 27).

Edebiyatın sınıflandırılmasına yönelik bir başka soru, Ali Nar tarafından şair Sedat Umran'a (1926-2013) yöneltilen "Şiiri eski-yeni, ölçülü-serbest, anlamlı-anlamsız diye ayırmak mümkün müdür? İslâmî edebiyat ve İslâmî olmayan edebiyat diye ayırmak mümkün müdür?" sorusudur. Konuya

İslâmî şiir zaviyesinden yaklaşan Umran'ın bu soruya cevabı din ve şiirin ayrı alanlar olduğu ancak şiirin dinî duygulardan da yararlanabileceği şeklindedir (Umran, 1990, 26). Görüleceği üzere Tarık Buğra, İslâmî edebiyat kavramını edebiyatı dinle sınırlamak olarak değerlendirirken Sedat Umran da konuyu şiir zaviyesinden ele alarak iki unsurun birbirinden ayrılması gerektiğini belirtir.

Mustafa Kutlu (d. 1947), İslâmî edebiyata dair tartışmaları önemli bulmakla beraber yetersiz görür. Kutlu, öncelikle Müslümanların genel bir sanat anlayışına erişmesi gerektiğine dair kanaatlerini şu cümlelerle ifade eder:

> "İslâmî edebiyatı, günümüzde, bugün için Müslümanların umumi bir sanat telakkisine erişmeleriyle mümkün görüyorum. Bu da esasen geçmişten geleceğe uzanan bu konudaki yapılmış işlerin değerlendirilmesi, onlardan yola çıkarak bazı çerçevelerin çizilmesiyle ancak mümkün olabilir. Çünkü edebiyat da sanatlardan bir sanattır. Bu umumi sanat telakkisini bugün için İslâmî çerçevede ifade eden, ortaya koyan, tebrik anlamda kitaplardan yoksun olduğumuz için tartışmaları son derece yetersiz görmekteyim." (Kutlu, 1988-1989, 33).

İslâmî edebiyatın teorik anlamda irdelendiği eserler olmaksızın gelişemeyeceğini savunan Kutlu, *Aşk Estetiği* kitabını istisna sayar. *Aşk Estetiği, İslam Estetiği ve İnsan* kitaplarının yazarı Beşir Ayvazoğlu'na (d. 1953) da "İslâmî estetik" kavramı sorulur. Ayvazoğlu, şu anda bir disiplin olarak İslâmî estetikten bahsedilemeyeceğini belirtirken bugünkü işlevinin daha ziyade geçmişteki sanat eserlerini açıklamak olduğunu belirtir. İslâm dünyasında felsefenin güzellik problemine çok girmediğini ifade eden Ayvazoğlu, yalnızca tasavvufta Allah'ın cemal sıfatından bahsedilirken güzellik mevzusuna değinildiğini belirtir. Kendi kitaplarında amacının, İslâm sanatlarının estetiğini anlamaya çalışmak olduğunu söyler. Ayvazoğlu'na göre "Aslolan, tabiata, eşyaya, insanlara, Müslümanca bakabilmeyi öncelikle başarmaktır." (Ayvazoğlu, 1989, 16).

Beşir Ayvazoğlu, İslâmî edebiyatı edebiyat tarihinin bir kategorisi olarak ele alırken, "kâinata, insanlara ve eşyaya Müslümanca bakan edebiyatçıların (İslâmî konulardan bahsetmese bile) verdikleri ürünler İslâmî Edebiyat kavramı içinde değerlendirilmelidir" der. Ayvazoğlu'na göre bir Hıristiyan'ın İslâmî konulardan bahseden romanı İslâmî edebiyat içerisinde değerlendirilemezken Fuzuli'nin aşk şiiri dahi bu kapsama girebilir. İslâmî edebiyatın bütün türleri içermesi gerektiğini belirten Ayvazoğlu, sanatkârın Müslümanca bakış tarzına sahip olmasını ve evrensel düşünebilmesini önemser. İslâmî edebiyatın gelişmesi içinse İslâmiyet'ten itibaren ortaya konmuş eserlerin tarihî bir perspektifle incelenmesi ve temel estetiğinin kavranması gerektiğini savunur. Ayvazoğlu, Cumhuriyet döneminde Necip Fazıl da dâhil olmak üzere İslâmî edebiyat iddiasındaki ediplerin eserlerinin iddia ötesine geçmediği kanaatindedir (Ayvazoğlu, 1988, 22).

İncelenen söyleşiler içerisinde edebiyatı bir bütün hâline değerlendirmeyi savunanların temel görüşü, edebiyatın sınıflandırılmaması gerektiğidir. İsmet Özel, Murat Başaran, Can Alpgüvenç gibi isimler bu görüş etrafında birleşir. Bu fikrin yanı sıra Yümni Sezen ve Ahmet Kabaklı, İslâmî edebiyat kavramını kapsayıcı görmeyerek millî edebiyat terimi üzerinde dururlar. Edebiyatın dinle sınırlandırılmaması gerektiğine işaret eden yukarıdaki isimler, dinin edebiyata malzeme verdiğini vurgularlar. Sedat Umran bu durumu şiir üzerinden örneklendirir. Tarık Buğra'nın da altını çizdiği İslâm coğrafyasında gelişen edebiyatın konusu din olmasa dahi dinî unsurlar barındıracağı düşüncesi, edebiyatı bir bütün olarak değerlendirenlerin bir başka yaklaşımıdır. İslâmî edebiyatın, İslâmî konulardan ziyade Müslümanca bakışın edebiyatı olduğunu ifade eden Beşir Ayvazoğlu'nun söz konusu kavrama bakışı Tarık Buğra ile benzerlik taşır. İslâmî edebiyatın imkânını Müslümanların genel bir sanat görüşüne ulaşmasına bağlayan Mustafa Kutlu ve Beşir Ayvazoğlu söz konusu seviyeye erişmek için kat edilmesi gereken zorluğa işaret ederler.

Bu başlık altında incelenen isimler edebiyatın bir bütün olduğunu belirtirken Türk edebiyatı özelinde düşünmektedirler. İslâmî edebiyat ayrımına karşı çıkmalarının esas dayanağı millî edebiyatı daha kapsayıcı bulmalarıdır. Verilen örneklerden anlaşılacağı üzere Müslüman bir yazarın İslâm coğrafyasında yazdığı eser İslâmî unsurlar barındırır, nitekim bu unsurlar eserin neşet ettiği topluma dairdir. Sonuç olarak yukarıdaki isimlerde ortak dil etrafında bütünleşen milliyete dayalı bir edebiyat anlayışı söz konusudur.

İslâmî düşüncenin gelişmesi diğer alanlarda Müslümanların gelişimiyle ilişkilendirilmektedir. İslâm ülkelerinde askerî, siyasî, ekonomik ve kültürel sahada gözle görülür derecede ortak bir hareketin olmayışı bahsi geçen zorluğun bir göstergesidir. Diğer taraftan dil farklılığı, müşterek bir dil etrafında bütünleşen İslam coğrafyasından söz edilememesi İslâmî edebiyatın mümkün görülmemesinin bir başka sebebidir. Bu durum farklı İslam ülkelerindeki sanatkârların ortak bir platformda buluşmasına dahi engel olmaktadır. Dünya İslâmî Edebiyat Birliği'nin de kurucusu olan Ebu'l-Hasen en-Nedvi'nin kurucularından olduğu Râbıtatü'l-Âlemi'l-İslâmî gibi cemiyetler bu ihtiyacın bir tezahürüdür.

2.2. İslâmî Edebiyat Kavramı Tercih Edilmelidir

Türkiye Yazarlar Birliği'nin yayımladığı *Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı*'ndaki "İslâmî Edebiyat Soruşturması"nın önsözünde Mustafa Özçelik, 1986'da düzenlenen Dünya İslâm Edebiyatı Birliği Tanışma Toplantısı'nın bu soruşturmanın hazırlanmasına katkısından bahseder. Özçelik, İslamcı akım, İslâmî edebiyat adlandırmalarına bir de Müslümanların Edebiyatı adlandırmasının eklendiğini ve konunun farklı bir düzleme kaydığını ifade eder (Özçelik, 1987, 98). Nitekim *İslâmî Edebiyat* dergisinde yapılan soruşturmalarda özellikle sorgulanan "İslâmî edebiyat mümkün müdür?" sorusu, söz konusu birliğin kurucusu Hasan en-Nedvi'ye bir durum değerlendirmesi yapılarak yöneltilir:

> "Bazı yazar ve şairlerimiz Edebiyatı, İslâmî Edebiyat, Batı Edebiyatı ve benzeri taksimi kabul etmeyip, edebiyatın bir sanat olduğunu, sanatın ise insan ruhuyla ilgili olduğunu, bu yüzden, edibin yazdığı her eserin, kendisi ister Müslüman ister gayrimüslim olsun, edebiyat olacağını; ısrar edilince de Müslümanların edebiyatı veya Müslümanların yazdığı edebi eserler olarak isimlendirdiklerini İslâmî edebiyat deyimini kullanmadıklarını görüyoruz." (Ebu'l-Hasen en-Nedvi, 1989, 25).

Hasan en-Nedvi farklı isimlendirmeler konusuna, edebiyatın onu kullananlara göre değişeceği zaviyesinden yaklaşırken “Müstakil bir İslâmî edebiyat var mıdır?” sorusunu; “Evet, çünkü bu edebiyattan istifade edenler, bu dil ve edebiyat zenginliğinden faydalananlar inanç, ilke ve gaye sahibi kimselerdir. Edebiyatı faydalı ve güzel bir şekle sokmuşlardır.” (Ebu’l-Hasen en-Nedvi, 1989, 25) cümleleriyle yanıtlar.

İslâmî Edebiyat dergisindeki soruşturmalarda, müstakil bir dinî edebiyatı savunanlara, isimlendirme konusundaki tavırları da sorulur. Bu durum söz konusu edebiyat alanının teorik zeminini oluşturma gayreti olarak okunabilir. Yaşar Kaplan’a (1952-2023) Selahaddin Çetin tarafından yöneltilen aşağıdaki soru bu çabanın bir tezahürüdür:

> “Biliyorsunuz; İslâmî edebiyat, İslâm edebiyatı veya Müslümanların edebiyatı ile ilgili çok tartışmalar yapıldı. Siz hangi ifadeyi doğru buluyorsunuz ve bunun sebebi? Ayrıca bunlar üzerinde durmak sizce o kadar önemli bir şey midir? Buna bağlı olarak bir edebiyatı ‘İslâmî’ yapan ölçü nedir, bir ölçü var mıdır? Ne gibi nitelikler taşıyan edebiyata İslâmî diyoruz? Gayrimüslim birinin yazdığı eser İslâmî olabilir mi?” (Kaplan, 1990, 28-29).

Yaşar Kaplan, bu kavramlar arasında büyük farklılıklar olduğunu düşünmez ancak içlerinden en uygun tabirin İslâmî edebiyat olduğunu savunur. Bunlardan hangisi kullanılırsa kullanılsın herkes tarafından anlaşılacağı kanaatindeki Kaplan, İslâmî edebiyatın ölçülerini şu cümlelerle belirler:

> “İslâmî edebiyat derken kastedilen tabiî ki her şeyden önce Müslümanlar tarafından ortaya konulmuş edebiyattır. İslâmiyet’i bir hayat tarzı olarak benimsemiş Müslüman sıfatını almış insanlar tarafından ortaya konulan, ama amacı doğrudan doğruya İslâm’ı anlatmak değil, hayatı İslâm’a göre, Müslümanca bir kafayla yorumlamak olan eserler… Bunlar İslâmî eserlerdir. İslâm edebiyatını bunlar oluşturmaktadır.” (Kaplan, 1990, 28-29).

Kendisiyle yapılan söyleşide İslâmî edebiyat ile Müslüman edebiyatı kavramları arasındaki nüansa değinen Mustafa Miyasoğlu, bu ifadeler arasındaki farkı kelime oyunundan ibaret görmektedir. İsmet Özel ve Rasim Özdenören’in üzerinde durduğu “İslâmî Edebiyat değil Müslümanların edebiyatı” söylemini radikal bulur. “Müslümanlar hangi şartta yaşarsa yaşasın, sosyal ve siyasal ağırlıkları varsa ve bunlar niyet olarak İslâmî bir yaşayışı, düşünüşü ve ifade edişi taşıyorlarsa yaptıkları edebiyat İslâmî bir edebiyattır.” (Miyasoğlu, 1988, 16) fikrini savunan Miyasoğlu, edebiyat sahasında mutlak manada İslâmî bir şey yapılmadığını ancak izafi biçimde sanat yapıldığını belirtir. Söz konusu sanatın sanatçının mizacından, kabiliyetlerinden ve şahsiyetinden yansıyacağının altını çizen Miyasoğlu’na göre, İslâmî niyetle yazılan bir eser kötü, yanlış etkiler barındırsa da bu etkilere rağmen İslâmî’dir; eserdeki olumsuz etkileri arındırmak Müslümanların vazifesidir. Yazar, İslâmî edebiyat ile Müslüman edebiyatı kavramlarını tartışmak yerine ortaya çıkacak eserleri zenginleştirmek gerektiğini söyler (Miyasoğlu, 1988, 16).

Müslümanların edebiyatı mevzusunda sıkça adı geçen Rasim Özdenören’in İslâmî edebiyat tabirini kısıtlayıcı bulmasında, olumsuz etkilerin İslâmiyet’e değil Müslümanlara izafe edilmesi gerekliliği yatmaktadır. Nitekim Özdenören, İslâm dışı meseleleri işleyen eserlere İslâmî diyemeyeceğimizi ancak Müslümanların elinden çıktığı için Müslümanca ürünler diyebileceğimizi düşünmektedir. Özdenören, ayrıca geçmiş zaman Müslümanlarıyla günümüz Müslümanlarının eserleri arasındaki farkın bu şekilde açıklanabileceğini savunur (Özdenören, 1999, 73).

Yukarıdaki cevaplardan anlaşılacağı üzere *İslâmî Edebiyat* dergisinde kendilerine İslâmî edebiyatın isimlendirilmesi hususunda sorular yöneltilenler, adı geçen kavramlar arasında büyük farklar görmez ve İslâmî edebiyat kullanımını tercih ederler. Rasim Özdenören'in de savunduğu Müslüman edebiyatı kavramı, İslâmî Edebiyat birliği kurucusu Hasan en-Nedvi başta olmak üzere dergide söyleşileri yayımlanan isimlerce kabul görmez.

İslâmî edebiyat kavramı edebî türleri ön plana çıkarır. Diğer bir ifadeyle İslâmi meselelerin edebî türler içindeki gelişimini bu isimlendirmeyle takip etmek mümkündür. Müslümanların edebiyatı ise sanatkârı ön plana çıkarır, dolayısıyla edebî türlerden ziyade sanatkârın dikkate alındığı görülmektedir. Sanatkârın ön plana çıkarılması içeriğin göz ardı edilmesine sebebiyet verecek, yanlış tasniflere kapı aralayacaktır. Nitekim Müslüman birisi İslâmî olmayan bir konu hakkında eser verebilir, diğer taraftan gayrimüslim birisinin de İslâmi bir konuda eser vermesi mümkündür. Ancak bu eserlerin hangi edebiyat alanına ait olacağı meselesi tartışma konusudur. "İslâmî edebiyat mı Müslümanların edebiyatı mı denilmelidir?" sorusu, beraberinde "Gayrimüslim birinin yazdığı eser İslâmî olabilir mi?" sorusunu da getirir. Söz konusu soru çalışmanın ilerleyen safhalarında da karşımıza çıkacaktır.

2.3. İslâmî Edebiyat Müstakil Bir Edebiyattır

Türk İslâm Edebiyatı kürsüsünün ilk hocalarından Necla Pekolcay (1925-2008), İslâmî edebiyatın müstakil bir edebiyat olarak telakki edilmesini savunur. Pekolcay, bu görüşünü şöyle açıklar: "İslâmiyet'in tesiri, Müslümanların yazdığı bütün eserlerde mevcut bulunmakla beraber, İslâmiyet'i gaye edinerek yola çıkan, İslâmî heyecan içinde eserler veren pek çok müellif ve şair mevcuttur." (Peklocay, 1988, 5). Pekolcay'a göre bu edebiyat alanı eski eserlerin tetkiki ve yeni metotların takibiyle gelişecektir.

Türk İslâm Edebiyatı alanında akademisyen Mustafa Uzun (d. 1946), anket sorularına cevaben, İslâmî edebiyatın müstakil bir edebiyat olması gerektiğini belirtir. Uzun'a göre günümüzde hak ettiği yerde bulunmayan İslâmî edebiyat, genel edebiyatın özel bir alanı olarak kabul edilmelidir. İslâmî edebiyatı belli türlerle sınırlandırmayı doğru bulmadığını belirten Mustafa Uzun, İslâmî edebiyatla ciddi şekilde ilgilenenlerin sayısı çoğaldıkça bu edebiyat alanının gelişeceğinin altını çizer (Uzun, 1988, 4).

"İslâmî Edebiyat Çevresinde" başlıklı söyleşilerin ilki İstanbul Yüksek İslâm Enstitüsü'nde öğretim görevlisi, İslâmî İlimler Araştırma Vakfı'nın (İSAV) kurucularından Bekir Sadak (1920-1993), (Aruçi, 2008, 382-383) ile yapılır. Sadak, İslâmî edebiyat kavramı hakkında şunları söyler:

> "Eğer, didaktik edebiyat varsa, lirik edebiyat varsa; hikemî ve felsefî edebiyat oluyorsa o vakit İslâmî edebiyat yani İslâmî görüş ve anlayışı, sanatkâr bir üslupla dile getirmek anlamında böyle bir edebiyat türü de olabilir." (Sadak, 1988, 18).

Sadak'a göre "gayri İslâmî unsurlardan arındırılınca edebiyat İslâmîleşmiş olur." (Sadak, 1988, 19). Bu serinin ikincisi Mısır Kahire

Üniversitesi'nde müderrislik yapan, sonrasında Türkiye'ye gelerek pek çok öğrenci yetiştiren Ali Yakup Cenkçiler (1913-1988) iledir (İhsanoğlu, 1993, 370-371). İslâmî edebiyat tabirini, İslâm açısından ve edebiyat açısından uygun bulduğunu belirten Cenkçiler, İslâmî edebiyatın tarihî menkıbelerde olduğu gibi insana model göstermesi gerektiğini savunur; sahabe, selef-i sâlihîn, evliya model alındığında İslâmî hayatın sempatik ve kolay yaşanır görüneceğini düşünür (Cenkçiler, 1988, 21). Söyleşi esnasında, tanışıklıklarını da ifade eden Cenkçiler ve Sadak, İslâmî edebiyatın örnek edipleri olarak Mehmet Akif ve Necip Fazıl'ı gösterir.

İslâmî edebiyatı müstakil bir edebiyat olarak gören Necla Pekolcay, Bekir Sadak, Ali Yakup Cenkçiler; bu edebiyat alanında İslâm'ın gaye edinilmesi hususunda görüş bildirirler. İslâmî edebiyatın müstakil bir edebiyat olması gerekirken genel edebiyatın özel bir alanı olduğunu ifade eden Mustafa Uzun'un bu düşüncesi, İslâmî edebiyatı edebiyat tarihinin bir kategorisi olarak değerlendiren Beşir Ayvazoğlu ile benzerlik taşır.

İslâmî edebiyatın tanımından evvel müstakil bir edebiyat olarak varlığını kabul edenler, bu edebiyat alanını diğerlerinden ayıran unsurlara da işaret etmiş olurlar. Buna göre bir eserin İslâmî edebiyata mensup olabilmesi için öncelikle Müslüman bir yazarın kaleminden çıkması ardından İslâmî gayeler gütmesi ve İslâmî temalarla yazılmış olması gerekmektedir.

2.3.1. İslâmî Edebiyatın Tanımı ve Kapsamı

Dergideki söyleşilerde İslâmî edebiyat terimini kullanmayı uygun bulduklarını belirtenler, bu edebiyatın tanımı ve kapsamına dair sorulara da çeşitli yanıtlar vermişlerdir. İslâmî edebiyatı; İslâm tarihini, İslâmî öğretileri, güzel ahlakı ve imanı konu alan edebiyat olarak tanımlamak bu sorunun muhataplarının yanıtlarndaki ortak noktadır.

Pakistanlı edebiyatçı Em. Albay Masud Akhtar Shaikh'e, "İslâmî edebiyatı açıklamak gerekirse, bu nasıl bir edebiyat olmalıdır size göre? Yazarları hangi özelliklere göre eser vermelidir? Dünya edebiyatı içerisinde bu edebiyatın yeri nedir?" sorusu yöneltilmiştir. Türk edebiyatının pek çok önemli eserini Urducaya çeviren Masud Akhtar Shaikh bu soruyu şöyle cevaplandırır:

> "Konusunu İslâm tarihinden alarak yazılan romanlar, hikâyeler, yazılar, şiirler, İslâm edebiyatının çerçevesini oluşturur. Sonra İslâm'ın öğrettiği bazı temel bilgiler, birtakım ilkeler var, bunları içeren eserler, bunların önemini belirten eserler de İslâmî edebiyat kapsamına girer." (Shaikh, 1994, 13).

İslâmî edebiyat soruşturmalarının bir diğer muhatabı olan şair Veli Recai Velibeyoğlu (1916-1991), İslâmî edebiyatın ahlakla bağlantısına değinir. İslâm'ın amacı ahlakı güzelleştirmektir diyen Velibeyoğlu, İslâmî edebiyatın bu güzelleştirmede en etkin araç olduğunu söyler. *İslâmî Edebiyat* dergisini bu amaca hizmet ettiği için tebrik ederek tavsiyelerini sıralar. "İslâmî kültürün artması, halkın ahlakının düzelmesi, fenalıkların anası yalana, halkı örten rüşvete, toplumu çürüten, içki, kumar, zinaya kapı kapanmakla sağlanır." fikrini savunan Velibeyoğlu, İslâmî edebiyat şairlerinin bu düsturları işlemek suretiyle İslâmî kültürün gelişmesine katkı sağladıklarını belirtir (Velibeyoğlu, 1988-1989, 35).

Edebiyatın insanların fikir ve hisleriyle deyiş ve düşüncelerini ifade ettikleri güzel sanatlar kolu olduğunu belirten Ali Ulvi Kurucu'ya (1922-2002) göre edebiyat, "gerçek manasıyla ifade, beyan ve tebliğ silahı"dır. Kurucu, Kur'an-ı Kerim'in ve onun "ilk ve son tefsiri olan hadis-i şerifler"in bu ilahî vazifeyi gaye edindiklerinin altını çizer. Edebiyatın ele aldığı mevzu insan ve kainat olması hasebiyle, inanan yahut inanmayan gözlerin gördüğünün birbirinden farklı olacağını belirten Kurucu'nun İslâmî edebiyat tanımı şöyledir:

> "Bu itibarla hayat ve kâinata, fizik ve metafizik alemlere bakışta insanın insan olarak tecelli etmesiyle birlikte, ifadesinde imanla inkarın mücadelesi sahneleşir, sonunda iman bayrağının inkar harabeleri üzerinde dalgalandığı görülür ki; işte bu sahne imanî sanatın ve İslâmî edebiyatın ta kendisidir" (Kurucu, 1988-1989, 29).

Ali Ulvi Kurucu İslâmî edebiyata iman ve inkar zaviyesinden bakarken Hekimoğlu İsmail (Ömer Okçu) (1932-2022), İslâmî edebiyat tanımını kelime manalarından hareketle yapar:

> "İslâm kelimesi selam kökünden gelmektedir, Müslüman da aynı köktendir. Edebiyat ise edeb kelimesinden gelmektedir, terbiye, güzel ahlak, daha derli toplu tarifi ile sünnet-i seniyyeye ittiba etmektir. Peygamberimiz, Kur'an ahlakı ile ahlaklanmış olduğundan, Kur'an ahlakına 'edeb' denir, bundan bahseden ilme de 'edebiyat' ismi verilmiştir. Bu durumda sadece edebiyat dense idi, sünnet-i seniyye ahlakından veya İslâm ahlakından bahseden ilim akla gelirdi. Fakat her milletin kendine has yazılarına ve sözlerine de edebiyat denince, İslâmî edebiyat demek zarureti doğmuştur. Yani İslâmiyet'e ait sözler ve yazılar…" (Hekimoğlu İsmail, 1988, 19).

Bu cümleleriyle sair edebiyatlardan kendi edebiyatımızı ayırmak için İslâmî edebiyat kavramının kullanılmasını doğru bulan Hekimoğlu İsmail, söz konusu edebiyatın İslâm'a aykırı söz ve yazıları içermediğini söyler. Nedim'in meyhaneyi öven bir beytini misal veren yazar, bu ifadelerin İslâmî edebiyatla ilgisinin olmadığını açıklamak için "olsa olsa Hıristiyanî edebiyattır" der.

İslâmî edebiyatı, "konusu İslâmiyet olan edebiyat" şeklinde açıklayan isimlerin yanı sıra bu edebiyatı sanat değeri ve teorik zemini bakımından ele alanlar da mevcuttur. Bu isimlerden biri olan Ali Bulaç (d. 1951), "İslâmî edebiyatı, İslâm dünya görüşünün ve Müslüman toplumun temel sorunlarının ve etkinliklerinin tezahürü edebiyat şeklinde tanımlayabileceğimizi sanıyorum" (Bulaç, 1988, 44) der. Bu tanımın bizi bağımsız İslâmî edebiyat fikrine götüreceğini belirten Bulaç'a göre İslâmî sanat kuramlarına dair araştırmalar yapılmalıdır. Diğer taraftan Müslüman ülkelerin edebî birikimi irdelenmelidir ve "yaşayan insanların derunî, manevî, kozmik ve toplumsal sorunlarına" dikkat çekilmelidir. Bulaç'ın dikkat çektiği bu durum *İslâmî Edebiyat* dergisinin temel meselelerindendir. Zira dergide Türk yazarlar İslâmî edebiyat hakkındaki düşünceleri sorulurken Hasan el-Nedvî, Masud Akhtar Shaikh gibi diğer Müslüman ülkelerin yazarlarına da benzer sorular yöneltilmiştir. Ayrıca dergide diğer Müslüman ülkelerin edebiyatları hakkında yazılar da yayımlanmıştır (Karaca, 1988, 11-13; Furat, 1990, 13-15).

İslâmî edebiyat, İslâmî düşünce geleneğinin edebiyatıdır diyen ve bu edebiyatın Hassan b. Sabit ile başladığını ifade eden Mustafa Miyasoğlu, sosyalist yazarların "Müslümanların teorik birikimden yoksun olduğunu ileri sürmeleri"ni, "son derece cahilâne verilmiş bir hüküm" olarak görür. Miyasoğlu, İslâmî edebiyatın farklı coğrafyalarda ve farklı formlarda "insanı ve o insanın, İslâm'ın anladığı manada sorumluluğunu ve bu sorumluluk hissini taşıyan insanın dünyaya bakışını yansıtan" en zengin edebiyat geleneği olduğunu vurgular (Miyasoğlu, 1988, 16-17).

Miyasoğlu kendisine yöneltilen "Evrensel bir kavram olarak İslâmî edebiyat ve millî bir kavram olarak Türkçe kavramından oluşan Türkçe İslâmî edebiyat kavramı, nasıl teşekkül ediyor sizce?" sorusunu, her edebiyatın millî bir dille vücuda geldiğini söyleyerek yanıtlamaya başlar. Buradan hareketle İslâmî edebiyatı mukayeseli bir edebiyat şeklinde değerlendirebileceğimizi düşünen Miyasoğlu, İslâm kültürünün önceki yüzyıllardaki ortak dilleri olan Arapça, Farsça ve Türkçe'nin günümüzde yerini millî dillere bıraktığını belirtir. İslâm ülkelerinin birbiriyle iletişiminin azalması ve Batı etkisinin artmasıyla Müslüman sanatçıların birbirleriyle İngilizce konuştuklarını ifade eder (Miyasoğlu, 1988, 17-18). İslâm medeniyetinin evrensel eserler ortaya koyabilmesi için birbiriyle sıkı bir iletişime sahip olması gerektiğini söyleyen Miyasoğlu, İslâm ülkelerinin aydınları tarafından kaleme alınan eserlere kolayca ulaşılması gerektiğini, böylelikle mukayeseli bir edebiyat kavramı olarak İslâmî edebiyatın araştırılabileceğini savunur.

Diğer Müslüman ülkelerin edebiyatlarının İslâmî edebiyatın kapsamına nasıl dâhil edileceği sorusu beraberinde Müslüman olmayan ediplerin İslâmiyet hakkındaki eserlerinin bu edebiyatın sınırlarına dâhil edilip edilmeyeceği sorusunu getirir. Gayrimüslimlerin yazdıkları eserler İslâmî olamaz ancak İslâmî mesajlar taşıyabilir görüşünü savunan Yaşar Kaplan'a göre İslâmî edebiyatla kastedilen husus, "her şeyden önce Müslümanlar tarafından ortaya konmuş ve İslâm'ın temel prensipleriyle çelişmeyen düşünceleri içeren, mesajı İslâm'ın temel mesajıyla uyuşabilen eserlerdir." (Kaplan, 1990, 29). Kaplan, İslâmî edebiyat kavramına "Bir eseri İslâmî yapan nedir?" sorusuyla yaklaşır. İslâmî edebiyatın kesin ölçüsünü koymanın mümkün olmadığını ifade eden Kaplan, edebî ve İslâmî değerin eserde müşterek halde bulunması gerektiğine inanır. Kaplan, İslâmî edebiyat olması için ayet ve hadis serpiştirilen metinler için "ilk bakışta İslâmî bir görüntü verebilir belki, ama acaba öyle bir eser sanat eseri olur mu?" ikazında bulunur (Kaplan, 1990, 29).

Edebî değer mevzusu üzerinde ehemmiyetle duran bir diğer isim Orhan Okay'dır. Orhan Okay, kendisine Rıdvan Canım tarafından yöneltilen "İslâmî edebiyat kavramı çevresindeki düşüncelerinizi öğrenebilir miyiz? İslâmî edebiyat için bir sınır çizmek mümkün müdür? Veyahut bu kavramın sınırları nereye kadar götürülebilir?" sorusuna cevaben bu kavrama "spekülasyon" yapmadan yaklaşmak gerektiğini vurgular. Edebî değer taşıyan her eserin millî edebiyatın bir parçası olduğu kanaatini dile getiren Okay, bir esere İslâmî edebiyat mıdır, değil midir diye bakılmadan önce edebiyat olup olmadığına bakılması gerektiğini savunur. Okay, İlahiyat fakültelerinde İslâmî edebiyat kavramı kapsamında işlenen divan edebiyatının tevhid, münacat, na't gibi dinî karakterli şiirleri dışında da bütün divan edebiyatı mahsullerinin İslâmî edebiyat çerçevesine girdiği kanaatindedir. Bu sebeple İslâmî edebiyat kavramı için paradoks tabirini kullanan Okay'a göre "Nedim'in o şuh, günahkâr eda taşıyan gazelleri bile İslâmî edebiyat içindedir" (Okay, 1990, 25).

“Bin yıldır İslâm mayasıyla yoğrulan” Türk milletinin Tanzimat’tan Cumhuriyet’e uzanan süreçte karakterinin değişmediğini düşünen Okay, İslâmiyet’i kabulümüzden itibaren verilen her sanat eserinin İslâmî olduğunu belirtir. Okay, görüşlerini temellendirirken Hıristiyan edebiyatından örnekler verir; ona göre “Dostoyevski’nin, Hugo’nun, Shakespeare’nin eserleri bu mânâda Hıristiyânî olduğu gibi, kilise düşmanı Voltaire, Rousseau ve Gide’in eserleri de Hıristiyânîdir” (Okay, 1990, 26).

Burada Orhan Okay’ın sanat ve edebiyat hakkındaki düşüncelerine değinmek gerekir. Bir sanat eseri hakkındaki değerlendirmelerin sanatçının içinde yaşadığı toplumla ilgili olduğunu savunan Okay, edebiyatı en millî sanat olarak telakki etmektedir (Bingöl, 2020, 289-291). İslâmî Edebiyat dergisindeki röportajında da bu hususların altını çizen Orhan Okay’a göre İslâmî edebiyat için, öncelikle gerçek sanat değeri taşıyan bir edebiyat, sonrasında ise eser sahibinin kültür ve inanç birikimi gereklidir. “İslâm’dan hiç bahsetmeyen İslâmî bir edebiyat mümkündür.” diyen Okay’a göre insanı anlatan yahut insanın bakış açısını veren sanat eserini meydana getiren sanatçı “Müslümansa, Türkse, hâliyle, ortaya koyduğu eserinde, zihnindeki ve şuur altındaki birikim nispetinde bu varlığının izleri bulunacaktır” (Okay, 1990, 26). Okay, Müslüman bir toplumda ortaya çıkan sanat eserinin netice itibariyle İslâmî olacağına savunur. Ona göre: “Başka türlü, dinî edebiyat, İslâmî edebiyat yapayım endişesi bizi kategorik ve kalıplaşmış bir didaktizme kaydırır.” (Okay, 1990, 26-27).

Görüleceği üzere İslâmî edebiyatın tanımı ve kapsamı hakkında görüş bildiren Veli Recai Velibeyoğlu, Ali Ulvi Kurucu, Hekimoğlu İsmail, meseleyi İslâm ve edebiyat kesişiminden ele alarak, İslâm’ı konu edinen edebiyat tanımında birleşirler. İslâmî edebiyatı teorik bağlamda değerlendiren Ali Bulaç ve Mustafa Miyasoğlu, İslâmî bakış ve Müslümanca duyuşun edebiyatı olarak açıkladıkları bu edebiyatın, evrensel bir manaya ulaşmasının imkanını ararlar. Müslümanca bakış ve evrensel düşünceyi önemseyen bir diğer isim Beşir Ayvazoğlu’dur. Ayvazoğlu, Hekimoğlu İsmail’in aksine, Müslüman şairlerin aşk şiirlerini dahi İslâmî edebiyatın kapsamına alırken; Müslüman olmayanların İslâmiyet’le ilgili edebî eserlerini hariçte bırakır. Bu noktada gayrimüslimlerin yazdıkları İslâmî edebiyatın sınırları bakımından yeniden gündeme gelir. Gayrimüslimlerin yazdıklarını İslâmî edebiyat kapsamının dışında tutan Yaşar Kaplan, eserin İslâmî ve edebî yönleri arasında denge kurulması gerektiğini belirtir. Kaplan’ın sorduğu, edebî metne eklenen ayet ve hadislerin onu ne derece İslâmî ne derece edebî yapacağı sorusunun cevabı dergideki bir başka söyleşide karşımıza çıkar. Orhan Okay, millî edebiyatı daha kapsayıcı bulan Yümni Sezen ve Ahmet Kabaklı ile benzer bir zaviyeden konuyu ele alırken, esere İslâmî midir diye bakmadan önce edebî midir diye bakmayı teklif eder. İslâmî edebiyatın yüzyıllarca İslâm dinine inanmış toplumun bütün eserlerinde karşımıza çıkacağını ifade eden Orhan Okay, Beşir Ayvazoğlu’yla benzer kanaattedir.

2.3.2. İslâmî Edebiyat ve Edebî Türler

İslâmî edebiyatın edebî türlerdeki yansıması dergideki söyleşilerde sıklıkla irdelenen bir husustur. Söz konusu söyleşilerde İslâmî edebiyatın, daha ziyade şiir üzerinden mevcudiyet gösterdiği ifade edilirken roman, hikâye, tiyatro gibi nesir türlerinde nasıl karşılık bulabileceği sorusuna cevap aranır.

“Mukaddes ölçüler çerçevesini aşmamak şartıyla, insandan, hayat ve kâinattan bahseden her yazı İslâmîdir.” (Kurucu, 1988-1989, 29) diyen Ali Ulvi Kurucu, İslâmî edebiyat mahsullerinde işlenmesi gereken konuları şöyle açıklar:

> “İslâmî edebiyat: aynen divan edebiyatında olduğu gibi önce tevhid ve münacaat sonra na’t-ı şerifler ve büyüklerin menkıbeleriyle edep ve faziletlerden, gazve ve cihatlardan bahsederken ahlâk ve fazilet, iffet ve nezaket konularını işlemekle cemiyetin his ve fikirlerine tercüman olmakla birlikte, edebiyatı bir terbiye ve tezkiye ekolü haline getirmeyi gaye edinir. Bu edebiyattan tüten hikmet, ilim, irfan, ahlak, hamaset ve hepsinin mihrak noktası olan ilahi aşktır.” (Kurucu, 1988-1989, 29-30).

Hekimoğlu İsmail, edebî türlerin İslâmî niteliklerine dair soruyu kendi başından geçen hadiselerle yanıtlar. İlk romanı *Minyeli Abdullah*’ı yazmadan önce Kerime Nadir ve Esat Mahmut’un aşk romanlarını gözden geçirdiğini anlatan yazar, materyalist ve spirütüalist olarak ikiye ayırdığı Batılı romancılardan da maneviyata inandığına kanaat getirdiği Goethe, Victor Hugo, Alexandre Dumas gibi isimleri incelediğini söyler. Romanın her şeyiyle Avrupa malı olduğunu vurgulayan Hekimoğlu İsmail, “bir Müslüman olarak romanıma başladım ve özellikle romanımda İslâm’a aykırı bir şeyin bulunmamasına dikkat ettim” der (Hekimoğlu İsmail, 1988, 20). Yazar, *Minyeli Abdullah* romanının kahramanı Sevde’nin mahkeme tarafından boşandığı eşiyle yeniden evlenmesini yazmadan önce İstanbul müftüsü Fikri Hoca’ya danışıp evlenebilir cevabını aldıktan sonra söz konusu hadiseyi yazdığına dikkat çeker. *Minyeli Abdullah*’ın 1967’de yayımlandığı düşünüldüğünde burada bahsedilen kişi, 1966-1971 yılları arasında İstanbul müftülüğü yapan Ali Fikri Yavuz olmalıdır (Yavuz, 2013, 350).

Edebî türlerde İslâm’a uygunluk aranmalıdır görüşünü savunan Hekimoğlu İsmail, basılmak üzere kendilerine gelen bir roman üzerindeki tashihleriyle durumu örneklendirir. Osmanlı döneminde geçen söz konusu romanda Türk delikanlı Hıristiyan bir kızı kurtarıp atının terkisine alır. Bu durumun haram olduğunu ifade eden yazar, Türk delikanlının yanına bir arkadaş verdiklerini, öldürdükleri bir adamın atına kızı bindirmek suretiyle üç atlının geri dönüşünün tasvir edildiğini belirtir. Böylece romandaki ilgili kısmın İslâm’a uygun hâle getirildiğinin altını çizer; bazı dindar yazarları da metinlerinde kız ve erkek karakterlerin gezip tozmalarını, konuşmalarını İslâmiyet’e uygun bulmadığı için eleştirir (Hekimoğlu İsmail, 1988, 20).

İslâmî edebiyatta türlerin kullanımına ideolojik cepheden yaklaşan Hekimoğlu İsmail’e göre “batıl davalarını en güzel şekilde takdim eden” solcular; hikâye, roman, tiyatro, masal, makale gibi yayınlarla “masum vatandaşı” avlar. Dindarlar ise sosyalistlerin kendi davalarına sahip çıktığı kadar İslâm’a sahip çıkmamaktadır. Romanın okuyucuya ulaşma hızından ve tesir gücünden bahseden Hekimoğlu İsmail, edebî çalışmaları “kültürel savaş, büyük cihat” olarak niteler (Hekimoğlu İsmail, 1988, 20).

Tarık Buğra roman yazarken gerçekleştirmek istediklerini ve edebiyattan beklentisini şu cümlelerle açıklar: “Bakın edebiyatta bütün mesele bir dünya kurmaktır. Kendi anlayışınıza, kendi dünya görüşünüze göre bir dünya kurmaktır. Bütün mesele budur. Ana temler zaten seçilmiştir; o sizin yapınızda vardır." Tarık Buğra, roman yazarının eninde sonunda ideolojisini vermek zorunda oluşuna, diğer bir ifadeyle saklayamamasına dair şunları söyler:

> "İnsan ister istemez, bir kültürün, belli bir dünya görüşünün adamıdır. Önemli olan ve başarıyı sağlayacak olan, elinden geldiğince kendi görüşünü, kendi anlayışını romana hakim kılmamak ve okuyucuya kabul ettirmek çabasına düşmemek; önemli olan bu. Elbette bütün insanların hakkı olan şey, romancı için de vardır. Elbette benim bir tercihim var. Elbette ben İslâmî Türk kültürüne bağlıyım. Bu insanları severim. Ve bu insanların inancı doğrultusunda yaşarım. (…) ama ben kalkıp da 'Ey insanlar, gelin Müslüman olun' veyahut 'mutlaka gereklerine uyun' diyemem, demem. Bu hakkı kendimde görmem." (Buğra, 1991, 28).

Mustafa Miyasoğlu, İslâmî edebiyatın türler üzerinden gelişimi hakkındaki soruyu yanıtlarken, söz konusu edebiyat alanında şiirin gücünün bilindiğinin altını çizer. Roman ve hikâye için Arap yazarların roman ve hikâyelerinin tercüme edilmesi gerekliliği üzerinde duran Miyasoğlu, böylece "Müslümanlar veya İslâmî şuur taşımasa da, Müslüman toplumun sanatçıları, insanı nasıl yansıtıyor? İslâm'ın beş şartı, toplum içerisinde olduğu gibi eserde de yansıyabiliyor mu?" sorularının cevap bulacağını belirtir. Romanın büyük ölçüde Hıristiyanlığın itiraf geleneğinden doğduğunu ifade eden Miyasoğlu, roman ve hikâye için mübah ölçütler koyma arayışındadır. Bu ölçütleri geliştirirken tasavvufî metinlerdeki farklı ifade tarzlarına, İslâmiyet'teki ölüleri hayırla anma geleneğine; mahrem hayatların hikâyesinin ve iki insanın ilişkisinin diğer Müslüman toplumların hikâye ve romanlarına yansımasına bakılması gerektiği kanaatindedir. Müslüman toplumların ideolojisinin İslâm olduğunu savunan Miyasoğlu'na göre Marksist ya da liberal görünen yazarların, kendileri istemese dahi, kaleminde "İslâm'dan gelen bir çizgi var"dır (Miyasoğlu, 1988, 18).

Müslüman yazarların "birlikte hayrı ve hakkı bulma anlatma çabası"na işaret eden Miyasoğlu, dünyadaki diğer Müslüman yazarların edebî eserlerinden çok azının dilimize çevrildiğinden, daha ziyade dinî içerikli eserlerinin tercüme edildiğinden yakınır. Diğer taraftan kuvvetli hikâye geleneğimizden koparılarak Batılı hikâye geleneğine bağlandığımızı ifade eder. Mustafa Kutlu ve Durali Yılmaz'ın tasavvufî hikâyelerden, hikmet ve kıssa geleneğinden faydalandıklarını belirten Miyasoğlu, kendi romanlarında İslâmî unsurları modern anlatım ile bazı motif ve temalarla kullandığını söyler; Rasim Özdenören'in batılı anlatımını ise yeterli bulmaz. Miyasoğlu, gelenekteki eserlerin tamamı tercüme edilmeden "orijinal ve bize has metinler"in -üstelik böyle bir talep de yokken- ortaya konulmasının zorluğuna işaret eder (Miyasoğlu, 1988, 18).

Orhan Okay, İslâmî edebiyat mahsullerinin sanat değerine ve edebî olmasına ehemmiyet verir. Okay, bu durumu jürisi olduğu bir roman yarışmasından[4] örneklendirerek açıklar:

> "Bundan on beş sene kadar önce büyük bir resmi kurumumuz, böyle İslâmî karakterli roman yarışması açmıştı. Ben de değerlendirme komisyonunda

---

[4] Burada ismi verilmeyen roman yarışması Diyanet İşleri Başkanlığının 1975 yılında düzenlediği roman yarışması olmalıdır.

> idim. Gelen romanların çoğu, alelâde vakalara sıkıştırılmış, ezan dinleme, namaz kılma gibi çok açık mesajlar veren şeylerdi. Yahut da manzum bir ilmihal kitabı düşünelim. Bunların hepsi şüphesiz İslâmîdir ama edebiyat değildir. Belki bunların da isteklisi, okuyucusu olacaktır. Ama bunlar, içinde yaşadığımız Müslüman toplumun sanat zevkini yükseltecek şeyler değildir. İslâmîdir, tamam, fakat edebiyat değildir. Şimdi de bunun zıddını düşünelim. Yine çok aykırı örnekler üzerinde. Servet-i Fünun romanı ve şiiri. Bunlar oldukça yüksek seviyede edebî değer taşıyan eserlerdir. Ama, mesela *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil, Durali Yılmaz'ın isabetle dikkat ettiği gibi, her gün önünden geçmesi gereken Süleymaniye'yi görmez. Devrin diğer şiir ve romanları da aşağı yukarı bu durumda. Şimdi bunlar da edebiyattır ama İslâmî değildir." (Okay, 1990, 26-27).

Kendisine yöneltilen, "Çağdaş İslâmî edebiyattan söz edilebilir mi? Bu konudaki düşünceleriniz nelerdir?" sorusuna Orhan Okay'ın cevabı müspettir. Söyleşinin başlangıcında ifade ettiklerini yeniden hatırlatan Okay, söz konusu edebiyatı İslâm milletlerinin edebiyatı olarak niteler. Bu nitelemedeki İslâm ve millet tabirlerini bilinçli şekilde kullanır; bunları birbirini kesen daireler olarak açıklarken bazı ortak alanların ve bunun dışında kalanların da bulunduğunu belirtir. Ona göre "İslâm milletlerinin edebiyatı hem cihanşûmül bir din kültürünün hem de coğrafya ve ırka bağlı millî kültürün renklerini taşıyacaktır." (Okay, 1990, 27).

Orhan Okay'a göre İslâm dünyasındaki bocalamalardan kurtulmanın yolu; yanlış, kasdî ve yabancı değerlendirmelerle kaybettiklerimizi taassupla değil şuurla "akl-ı selimle, hiss-i selimle, zevk-i selimle" elde etmektir. Sanatkârın milletini iyi tanıması ve sevmesi gerektiğini savunan Okay, romanda her katmandan kişiler bulunmalıdır, der:

> "O zaman, meselâ bir romanda ne Ahmed Cemil gibi geçtiği sokakları göremeyen bir yabancı, ne de yukarıda bahis konusu ettiğim roman yarışmasına gönderilen örneklerdeki gibi bütün günü namazdan, ezandan bahsetmeyi İslâmî edebiyat sanan tipler olacaktır. Hani, roman eğer hayatın kendisi ise, Müslümanın, avamı, havası, okumuşu, okumamışı, sanatkârı, âlimi, günahkârı, velisi, dervişi, sarhoşu hepsi o eserde yerini bulmalıdır." (Okay, 1990, 27).

Orhan Okay'ın ve Mustafa Miyasoğlu'nun da kendisine atıfta bulunduğu akademisyen romancı Durali Yılmaz (d. 1948), *İslâmî Edebiyat* dergisinde romana dair soruların muhatabı olur. Durali Yılmaz, romanın bizde ihtiyaçtan değil özentiden doğduğunu, halk tarafından değil aydınlar tarafından masa başında oluşturulduğunu belirtir. Ona göre Türk şiiri kendi tabii yolunda yürümeye devam ederken, roman için benzer cümleleri kurmak mümkün değildir. "İslâmî çerçevede roman türünü nereye oturtacağız? (…) Romanımızın kaynaklarını nerede aramalıyız?" sorusunu Yılmaz, roman türünün dinî kaynaklarını açıklayarak yanıtlamaya başlar. Romanın Hıristiyanlıktaki kaynağının günahın itirafı olduğunu belirten Durali Yılmaz, Batılı romancının kendisini Tanrı yerine koymak suretiyle yarattığı dünyasında kahramanlarına kaderler biçtiğini, iyi ya da kötü temsiller inşa ettiğini söyler. Yılmaz'a göre roman kahramanları romancının ete kemiğe bürünmüş duygularıdır (Yılmaz, 1989, 17).

Durali Yılmaz, Müslüman romancının kötülük duygusunu ve isteğini nasıl işleyeceğini sorgular. Romanda kötülük anlatılarak günahların ortaya dökülmesinin şart olmadığına değinir; güzelin ve sevabın anlatılması durumunda ise yazılanın bir roman değil vaaz ve nasihat kitabı olacağı sonucuna varır. Yılmaz, muhafazakar camiadan romana dair yükselen eleştirileri de şu cümlelerle özetler:

> "Efendim, roman yazmak farz değil ya. Fetva ile roman yazmaktansa didaktik bir eser yazmak daha yerinde olmaz mı? Hem sonra Müslüman 'malayani' ile uğraşmaz ki? 'İki satırlık öğüt alacağım diye yüzlerce sayfa okumak yazık olmaz mı? Bu hem zaman israfı hem göz ve beyin işkencesidir. Bunun dine sığar yanı var mı? Fetva ile roman yazmadan önce, roman yazmanın din açısından caiz olup olmadığı sorulmalı. Din konusunda bu kadar hassas olan romancılar, yani yalancılar, önce bu yalanın fetvasını alsınlar." (Yılmaz, 1989, 17).

Cümlelerinin devamında roman türü ile resim sanatını kıyaslayan Yılmaz, romanın resimden daha canlı ve etkileyici olduğunu, resme bakılıp geçilse de iyi anlatılan roman kahramanının unutulmayacağını ifade eder. "Sırf dini hassasiyetlerinden dolayı resimden vazgeçen Müslümanlar bundan çok daha eşet olan romanla ne diye uğraşırlar?" soruna cevap verdiğinde, İslâm toplumunda resim ihtiyacının hat ve minyatürle karşılandığını, roman ihtiyacına da vaaz ve nasihat kitaplarındaki kıssadan hisselerin karşılık verdiğini belirtir. Yılmaz, bizde romanının ihtiyaçtan değil özentiden doğduğunun altını çizerken Ahmet Mithat Efendi ve Mizancı Murat'ın kendilerine bir çıkış yolu bulduklarını, romanda kötülükleri ibret vermek için anlattıklarını söyler (Yılmaz, 1989, 17).

Eski Yunan dönemine ait felsefe eserleri Arapçaya çevrilirken tiyatrolar ve Homeros'un ihmal edildiğini belirten Durali Yılmaz, o zaman böyle bir anlatıma ihtiyaç duymayan Müslümanların daha sonra niçin ihtiyaç hissettiklerini sorgular. İbn Tufeyl ve İbn Sina'nın *Hay bin Yakzan* romanlarıyla söz konusu ihtiyacı karşıladıklarını savunan Yılmaz'a göre kahramanları toplum içinde yaşamadığı için vehim ve düzenbazlıkların anlatılmasına gerek olmayan bu romanlar ve soyut bir anlatıma dayalı mesneviler Müslümanca romandır (Yılmaz, 1989, 17).

Gazeteci, yazar Üstün İnanç da edebî türlerin aktarımı konusunda Durali Yılmaz'la benzer kanaattedir. İnanç, sağlam medeniyetlerin başka medeniyetlere ait sanat eserlerini ve kültürel değerleri seçerek aldıklarını ifade eder. "Batı medeniyeti, İslâm medeniyetinin karşısında farklı temellere dayanan hasım bir medeniyettir." diyen İnanç'a, "Tiyatrodan ne anladığınızı genel çizgileriyle özetler misiniz?" sorusu yöneltilmiştir. Üstün İnanç, Batıdan tamamen aktarım yoluyla oluşturulan Türk tiyatrosunu köksüz bulur; sanat ve kültür bakımından bir Türk tiyatrosundan bahsetmenin zorluğuna işaret eder. İnanç, roman ve tiyatronun İslâm medeniyetinde gelişmeme sebeplerini Batı medeniyetindeki gelişme şekliyle açıklar. Ona göre roman ve tiyatro, Roma medeniyetinden on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar gelişimini sürdüren sınıf yapısının "ezici ve adaletsiz bünyesinden fışkıran acı ve ızdırap dolu bir feryad[ı]"dır (İnanç, 1990, 15). İnanç, İslâm medeniyetinin tiyatroya yönelmeme gerekçelerini şöyle özetler:

> "Kısacası tiyatro, bir bunalımın, bir uyuşmazlığın, gerçekle olması gereken arasındaki nispetsizliğin eseridir. Pürüzlerini halletmiş, inanan, gerçekle olması gereken arasında bariz nispetsizliği bulunmayan cemiyetlerin ona

> ihtiyacı da yoktur. Nitekim tiyatro büyük patlamalarını, Batı'daki sınıf kavgaları ile beraber yapmıştır." (İnanç, 1990, 15).

Beşir Ayvazoğlu da Batı toplumundaki sınıfsal farkların sanat eserlerinin oluşumuna etki ettiği kanaatindedir. Ayvazoğlu, Doğudaki istikrarı büyük ferdi atılımlar olmamasına yani felsefi manada dert olmamasına bağlar. "Divan şiiri aşağı yukarı beş yüz yıl, beş on nazım şekli, beş on tür içinde çoğunlukla aynı şeyleri söyleyerek yaşamıştır. Batı'da aynı çizgide beş yüz yıl devam eden bir edebi gelenek göremezsiniz" (Ayvazoğlu, 1989, 16-17) diyen Ayvazoğlu'na göre, İslâm toplumlarında Batılı manada sınıfların bulunmaması sebebiyle "burjuvazinin aristokrasiye karşı kullandığı bir çeşit silah" olarak tanımladığı roman ortaya çıkmamıştır.

Görüleceği üzere söyleşilerini incelediğimiz adı geçen kişiler; İslâmî edebiyatın roman, hikâye ve tiyatro gibi edebî türlerdeki mevcudiyetinde hemfikirdirler. Ancak edebî metinlerde, İslâmî konular ve İslâmî hassasiyetlerin uygulanması yahut toplumun her kesiminden kahramanların tahkiye edilmesi hususunda görüş ayrılıkları vardır. Ali Ulvi Kurucu ve Hekimoğlu İsmail, İslâmî edebiyatın Batı'dan aldığımız roman, hikaye ve tiyatro türlerinde kendisini göstermesini savunur. İki isim de söz konusu edebî türlerde dinî kurallara riayet edilmesini gerekli görürler.

İkisi de romancı olan Hekimoğlu İsmail ve Tarık Buğra söyleşilerinde, roman ve ideoloji kesişimine temas ederler. Hekimoğlu İsmail, romanı ideolojik bir silah olarak ele alır. Tarık Buğra'ya göre ise romanda yazarın ideolojisi hissedilmekle birlikte okuyucuyu ideolojik bir tahakküme alamaz. Mustafa Miyasoğlu, romanda ideolojinin kapsamını genişletir. Ona göre İslâm coğrafyasında yetişen Marksist yahut Liberal yazarların eserlerinde dahi İslâmî unsurlar vardır. İslâm coğrafyasının edebî metinlerdeki tesirinin altını çizen Orhan Okay'a göre toplumda ne varsa romanda da o olmalıdır. Durali Yılmaz da Orhan Okay gibi sadece dinî meseleleri ele alan romanın bir vaaz kitabı olacağını belirtirken, romanda kötülüğün ne şekilde anlatılması gerektiği hakkındaki düşüncelerini paylaşır. Hıristiyan Batı toplumundan aldığımız roman ve tiyatronun Müslümanca bir söyleyişe kavuşması Durali Yılmaz ve Üstün İnanç ile yapılan söyleşilerde işlenen mevzulardır. Beşir Ayvazoğlu, Batı ve Doğu edebiyatlarını mukayese ederken söz konusu edebî türlerin ortaya çıkışında sınıf farklarının etkisine değinir. Müslüman toplumların edebiyatında roman ve tiyatronun olmayışının nedenlerini açıklayan yazarlar, kendileriyle yapılan söyleşilerde İslâmî edebiyatın bu türler üzerindeki gelişimine dair yollar ararlar.

Sonuç

İslâmî edebiyatın tanımını ve sınırını tespit etmeyi amaçlayan *İslâmî Edebiyat* dergisi, bu gayeyle söz konusu kavramı soruşturur. Derginin ilk devresinde, dönemin akademisyen, yayıncı, şair, romancı, gazeteci gibi kültür alanında çalışmalar yürüten simalarıyla yapılan anket ve söyleşilerde, İslâmî edebiyatın imkânını sorgulamaya ve bu edebiyatı açıklamaya yönelik sorular yer almaktadır. Söz konusu soruşturmalar ışığında, anket ve söyleşilere katılanların bir kısmı müstakil bir İslâmî edebiyatın olmadığını belirtirken, bir kısmı ise İslâmî edebiyat vardır demiştir. Aşağıda dergide iki farklı görüşü savunanların kanaatleri maddeleştirilmiştir.

A. Müstakil bir “İslâmî Edebiyat” yoktur.

1. Edebiyat bir bütündür, bölünmemelidir, sınıflandırılmamalıdır.
2. İslâmî edebiyat yerine Millî edebiyat tabirinin kullanılması daha uygundur.
3. İslâmî edebiyat değil edebiyatta İslâmî temalar vardır.
4. İslâmî edebiyat, edebiyatın bir alt kolu şeklinde ele alınmalıdır.
5. Din toplumu şekillendiren unsurlardandır, bu bakımdan eserlere de sirayet eder.
6. Müslüman coğrafyada yazılanlar İslâmî edebiyata dairdir.
7. İslâmî edebiyat Müslümanların genel bir sanat görüşünün oluşmasıyla mümkündür.
8. İslâmî edebiyat yoktur Müslümanların edebiyatı vardır.

B. İslâmî edebiyat vardır.

1. İslâmî edebiyat ile Müslümanların edebiyatı tabirleri arasında büyük farklar bulunmamakla birlikte İslâmî edebiyat daha ziyade kabul görmüş bir tabirdir.
2. İslâmî edebiyat müstakil bir edebiyat olmakla birlikte hak ettiği değeri görmediği için edebiyat tarihinin bir alt kolu hüviyetindedir.
3. Müslümanca bakış tarzını aktarmayı amaçlayan eserler İslâmî edebiyat mahsulüdür.
4. İslâm’ın değerlerine göre hareket eden edebiyat İslâmî edebiyattır.
5. İslâmî edebiyat, içerisinde İslâmî unsurlar yer almasa da Müslüman coğrafyada verilen bütün eserleri kapsar.
6. İslâmî edebiyat, İslâm tarihini, İslâmî öğretileri, güzel ahlakı, imanı konu alan edebiyattır.
7. İslâmî edebiyat, Müslümanların dünya görüşünü ve İslâmî düşünce geleneğini yansıtan bir edebiyattır.
8. İslâmî unsurlarla ters düşen edebiyat İslâmî edebiyat sayılamaz.
9. İslâmî edebiyat, İslâmiyet’i kabulümüzden günümüze kadar verilen bütün eserleri kapsar.
10. İslâmî edebiyat, Müslümanlar tarafından ortaya konmuş edebiyattır. Müslüman olmayan yazarların eserleri İslâmî edebiyata dahil edilemez.
11. İslâmî edebiyat edebî ve İslâmî unsurların eserde müşterek bulunduğu edebiyattır.
12. Edebî türlerde İslâm’a uygunluk aranmalıdır.
13. İslâmî edebiyatta şiir türünde eserler ağırlıktadır.
14. Roman, hikâye tiyatro gibi Batılı kaynaklardan gelen türler için mübah ölçüler geliştirilmelidir.

15. Diğer Müslüman ülkelerin edebî mahsulleri dilimize çevrilmelidir.
16. Gelenekteki tahkiye usullerine bakılarak, hikmet ve kıssa anlatımına dayalı tasavvufî hikayelerin modern romanda kullanımı üzerinde düşünülmelidir.
17. Müslüman coğrafyada İslâmiyet'ten bahsedilmese hatta farklı ideolojilerle yazılsa dahi esere sinen İslâmî unsurlar bulunmaktadır.
18. İslâmî edebiyat türleri, İslâmiyet'i anlatmak kaygısıyla edebiyatı geride bırakmamalıdır.
19. Çağdaş İslâmî edebiyat hem evrensel bir dinin hem de ırka ve coğrafyaya bağlı kültürün izlerini taşır.
20. İslâmî roman konusu sadece namaz, ezan gibi unsurlar olan roman değil toplumun bütün katmanlarından kişilerin yer bulduğu roman olmalıdır.
21. Müslümanca roman yazmak için *Hay bin Yakzan* romanlarından ve mesnevilerden faydalanılabilir.
22. İslâm medeniyetinin roman ve tiyatroya yönelmeyişinin kaynağında Batıdaki gibi sınıf çatışmalarının olmaması yatmaktadır.

İslâmî Edebiyat, Dünya İslâmî Edebiyat Birliğinin teşvikiyle kurulmuş bir dergidir. Dolayısıyla gayesi, bütün Müslüman toplumların edebiyatının tek çatı altında toplanmasıdır. Söyleşi yapılan yazarların da çeşitli vesilelerle değindiği gibi İslâm ülkeleri arasında ortak bir dilin bulunmaması bu konuda bir engel teşkil etmektedir. Kendisine İslâmî edebiyatın imkânına dair sorular yöneltilen pek çok kişi, millî edebiyatın daha kapsayıcı olduğunu belirtmiştir. Derginin incelenen yıllardaki görüşü İslâm dininin evrenselliğinden istifade etmek varken millî unsurlar üzerine bir edebiyat inşa etmenin sınırlayıcı olduğu yönündedir. Ancak edebiyat, malzemesi dil olan bir sanat dalıdır. Aynı dille söylemek, yazmak öncelikli hususu oluşturmaktadır. Evrensel bir İslâmî edebiyattan söz edemeyişimizin asıl sebebi, İslâm devletlerinin anlaşacakları ortak dil bir dilden yoksun olmalarıdır.

İslâmî edebiyat tartışmalarının diğer bir cephesi muhteva ve türler üzerinden yürümektedir. Soruşturmalarda türlerle ilgili olarak görüş bildirenlerin ekserisi şiiri öncelemekle birlikte yeni türlerin kullanımını uygun bulmaktadır. Muhteva bakımından ise İslâmî edebiyatın kapsamını, İslâmî temalarla sınırlandıranların yanı sıra İslâm dininin benimsendiği coğrafyada Müslüman yazarların kaleme aldığı eserlerin tamamını bu edebiyata dâhil edenler de bulunmaktadır. Bütün bu tartışmalar göz önünde bulundurulduğunda her milletin edebiyatının kendi içerisinde bir bütün olduğu ancak çeşitli temalar etrafında birleşilebileceği sonucuna ulaşılabilir. Nitekim *İslâmî Edebiyat* dergisinin İslâmî edebiyattan kastı bütün İslâm milletlerinin ortak edebiyatı iken; soruşturma kapsamında sorular yönelttikleri dönemin yazar, şair, akademisyen simaları Türk İslâm edebiyatının imkânı doğrultusunda görüş bildirmiştir.

Soruşturmaya verilen cevapların düşündürdükleri ve sonucu mahiyetinde söylenebilir ki, edebiyatın temel malzemesi dildir. Dolayısıyla edebiyat, aynı dili konuşanların bu dille yazdıkları eserlerden oluşmaktadır.

Bu düşünce bizi millî edebiyat kavramına götürürken bu edebiyatın alt başlıklarını sorgulamamızı sağlamaktadır. Dinî edebiyat da bu başlıklardan biri olmalıdır. Bu durumda bir milletin edebiyatı içinde İslâmî duyarlılığa sahip yazar ve eserler bütünü, İslâmî edebiyat sınırları içine dâhil edilmelidir. Ancak sadece İslâmî duyarlılık göz önünde bulundurulursa edebî değerden yoksun güdümlü eserler de karşımıza çıkacaktır. Bu yüzden İslâmî edebiyatın sınırları belirlenirken öncelikli ölçüt edebiyat olmalıdır. Daha sonra ise konulara ve dönemlere göre tasnif yapmak mümkündür.

Kaynakça

Alpgüvenç, Can. “Ne Dediler VI- Can Alpgüvenç” (Görüşmeci: Adil Gülmez, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 1 (Mayıs 1988), 19.

Aruçi, Muhammed. “Sadak, Bekir”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 35/ 382-383. İstanbul: TDV Yayınları, 2008.

Ayvazoğlu, Beşir. “Ne Dediler VII- Beşir Ayvazoğlu” (Görüşmeci: Ali Özçelik, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 1 (Mayıs 1988), 22.

Ayvazoğlu, Beşir. “Söyleşi: Beşir Ayvazoğlu ile İslâm Estetiği ve İnsan Üzerine Konuştuk” (Görüşmeci: Bedri Gencer, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 5 (Temmuz-Ağustos-Eylül 1989), 15-17.

Baş, Mehmet Şamil. “Bir İlahiyat Bilim Dalı Olarak Türk-İslam Edebiyatı”, *İslami İlimler Dergisi* 14/2 (2019), 9-25.

Başaran, Murat. “Ne Dediler? III- Murat Başaran (Görüşmeci: Adil Gülmez, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 1 (Mayıs 1988), 9.

Bekaroğlu, Hatice. *Ali Nar ve İslâmî Edebiyat Düşüncesine Yönelik Çalışmaları*. Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2020.

Bingöl, Ulaş. “Orhan Okay’ın Kaleminden Sanat ve Edebiyat”. *Hikmet* Prof. Dr. M. Orhan Okay Özel Sayısı, (Aralık 2020), 281-295. https://doi.org/10.28981/hikmet.823739.

Buğra, Tarık. “Tarık Buğra ile Edebiyat-Sanat Üzerine” (Görüşmeci: Selahaddin Çetin, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 11 (Ocak-Şubat-Mart 1991), 27-31.

Bulaç, Ali. “Ne Dediler VIII- Ali Bulaç” (Görüşmeci: Adil Gülmez, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 1 (Mayıs 1988), 44.

(Cenkçiler), Ali Yakup. “İslâmî Edebiyat Çevresinde II- Ali Yakup Hoca” (Görüşmeci: Belirtilmemiş, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 1 (Mayıs 1988), 21-22.

Çalışkan, Adem. *Cumhuriyet Devri İslami Türk Edebiyatı (1960-200).* Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2002.

Demir, Bilal. “İslâmî Edebiyat Meselesi: 1960-2000 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Gelişen Bir Edebi Tartışmanın İzlerini Aramak”. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi 6/3* (Ağustos 2022). 963-979.

Doğan, D. Mehmet (ed.). *Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı*. Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği, 1987.

Furat, Ahmed Subhi. “Arap Edebiyatında Ramazan”. *İslâmî Edebiyat* 8 (Nisan-Mayıs-Haziran 1990), 13-15.

Güleç, İsmail. “İslâmî Türk Edebiyatı İsmi Üzerine”. *İslâmî Türk Edebiyatı Sempozyumu*. 25-32. İstanbul: Sütun Yayınları, 2012.

Hekimoğlu İsmail. “Soruşturma: Hekimoğlu İsmail ile İslâmî Edebiyat Üzerine” (Görüşmeci: Belirtilmemiş, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 2 (Ağustos-Eylül-Ekim 1988), 19-20.

İhsanoğlu, Ekmeleddin. “Cenkçiler, Ali Yakup”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 7/370-371. İstanbul: TDV Yayınları, 1993.

İnanç, Üstün. “Söyleşi: Gazeteci- Yazar Üstün İnanç’la Tiyatro Üstüne” (Görüşmeci: İslâmî Edebiyat, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 7 (Ocak-Şubat-Mart 1990), 15-17.

İslâmî Edebiyat. “Açık Oturum”. İslâmî Edebiyat 2 (Ağustos-Eylül-Ekim 1988), 21-22.

İslâmî Edebiyat. “İslâmî Edebiyatın Temelleri”. *İslâmî Edebiyat* 2 (Ağustos-Eylül-Ekim 1988), 47-48.

İslâmî Edebiyat. “Kurucusu”. Erişim 7.05.2024. https://islamiedebiyat.com/kurucusu/

Kabaklı, Ahmet. “İslâmî Edebiyat Üstüne Ahmet Kabaklı'yla” (Görüşmeci: Ali Nar, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 16 (Nisan-Mayıs-Haziran 1992), 19-22.

Kabaş, Sedef. *Günümüz Türk Basınında Gazeteciler Bağlamında Söyleşilerin Nitel Bir Değerlendirmesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007.

Karaca, Yusuf. “Urduca’nın İslâmî Edebiyattaki Yeri”. *İslâmî Edebiyat* 2 (Ağustos-Eylül-Ekim 1988), 11-13.

Karataş, Ahmet. “Dikkatlerden Kaçan Birikim: İlâhiyat Fakültelerindeki Edebiyat Araştırmaları (Marmara İlâhiyat Örneği)”. *Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi* 28 (2005), 143-166.

Kaplan, Yaşar. “Yaşar Kaplan'la Sanat-Edebiyat Hakkında” (Görüşmeci: Selahaddin Çetin, Görüşme Transkripsiyonu), *İslâmî Edebiyat* 10 (Ekim-Kasım-Aralık 1990), 28-35.

Kemikli, Bilal. “Türk-İslâm Edebiyatının Tanımı ve Mahiyetine Dâir Bazı Mülahazalar”. *İslâmî Türk Edebiyatı Sempozyumu*. 17-23. İstanbul: Sütun Yayınları, 2012.

Kurucu, Ali Ulvi. “Soruşturma: Ali Ulvi Kurucu ile İslâmî Edebiyat Üzerine” (Görüşmeci: Üzeyir Alioğlu, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 3 (Kasım-Aralık-Ocak 1988-1989), 29-30.

Kutlu, Mustafa. “Soruşturma: Mustafa Kutlu ile Hikâye Geleneğimiz Üzerine” (Görüşmeci: Bedri Gencer, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 3 (Kasım-Aralık-Ocak 1988-1989), 31-33.

Mavera Tasavvuf Özel Sayısı 92-93-94-95. Temmuz, Ağustos, Eylül, Ekim 1984.

Miyasoğlu, Mustafa. “Soruşturma: Mustafa Miyasoğlu ile İslâmî Edebiyat Çevresinde” (Görüşmeci: Bedri Gencer, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 2 (Ağustos-Eylül-Ekim 1988), 14-18.

Nar, Ali. “Niçin Böyle Bir Dergi”. *İslâmî Edebiyat* 1 (Mayıs 1988), 2.

Nar, Ali. “Kuruluş Hitabesi”. *İslâmî Edebiyat* 1 (Mayıs 1988), 3-6.

Nar, Ali. “İslâm ve Edebiyat”. *İslâmî Edebiyat* 2 (Ağustos-Eylül-Ekim 1988), 3-6.

en-Nedvi, Ebu’l-Hasen. “Söyleşi: Ebu’l-Hasen en-Nedvi ile”. (Görüşmeci: Resul Tosun, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 6 (Ekim-Kasım-Aralık 1989), 24-27.

Okay, Orhan. “Orhan Okay'la Edebiyat Üzerine” (Görüşmeci: Rıdvan Canım, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 10 (Ekim-Kasım-Aralık 1990), 25-27.

Okay, Orhan. “İslâmî Edebiyat Kavramı”. *İslâmî Türk Edebiyatı Sempozyumu.* 11-13. İstanbul: Sütun Yayınları, 2012.

Özçelik, Mustafa. “İslâmî Edebiyat Soruşturması İçin Önsöz”. *Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı*. Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği, 1987, 97-98.

Özdenören, Rasim. *Köpekçe Düşünceler: Edebiyat ve Sanat Üzerine Denemeler.* İstanbul: İz Yayınları, 1999.

Özel İsmet. “Ne Dediler? V- İsmet Özel” (Görüşmeci: Adil Gülmez, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 1 (Mayıs 1988), 15.

Pekolcay, Necla. “Ne Dediler? II- Doç. Dr. Necla Pekolcay” (Görüşmeci: Hasan Yağmur, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 1 (Mayıs 1988), 5.

Sadak, Bekir. “İslâmî Edebiyat Çevresinde I- Bekir Sadak” (Görüşmeci: Belirtilmemiş, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 1 (Mayıs 1988), 18-19.

Satar Aydın, Nesrin. *Türk İslam Edebiyatı’nın Kavramsal Analizi: Kapsam, Sınırlar ve Tartışmalar.* Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021.

Sezen, Yümni. “Ne Dediler? IV- Dr. Yümni Sezen” (Görüşmeci: Belirtilmemiş, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 1 (Mayıs 1988), 10.

Shaikh, Masud Akhtar. “Batı Kültürü Bizim Toplumsal Değerlerimize Aykırıdır” (Görüşmeci: Hurşit İlbeyi, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 26 (Ekim-Kasım-Aralık 1994), 10-16.

Suffe Kültür Sanat Yıllığı. İstanbul: Suffe Yayınları, 1982.

Tosun, Resul. “Çıkarken”. *İslâmî Edebiyat* 1 (Mayıs 1988), 1.

Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı. Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği, 1987.

Umran, Sedat. “Sanat-Edebiyat ve Şiir Üstüne Sedat Umran’la” (Görüşmeci: Ali Nar, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 9 (Temmuz-Ağustos-Eylül 1990), 25-27.

Uzun, Mustafa. “Ne Dediler? I- Yard. Doç. Dr. Mustafa Uzun” (Görüşmeci: Ali Özçelik, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 1 (Mayıs 1988), 4.

Velibeyoğlu, Veli Recai. “Soruşturma: Veli Recai Velibeyoğlu ile İslâmî Edebiyat Üzerine” (Görüşmeci: İslâmî Edebiyat, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 3 (Kasım-Aralık-Ocak 1988-1989), 34-35.

Yavuz, Yusuf Şevki. “Yavuz, Ali Fikri”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 43/350-351. İstanbul: TDV Yayınları, 2013.

Yıldız, Alim. “İlahiyat Fakülteleri Türk İslam Edebiyatı Bilim Dallarında Yapılan Çalışmalar”. *Türkiye Araştırmaları Literatür* Dergisi 5/9 (2007), 549-588.

Yılmaz, Durali. “Durali Yılmaz ile Roman Üzerine” (Görüşmeci: Bedri Gencer, Görüşme Transkripsiyonu). *İslâmî Edebiyat* 4 (Şubat-Mart-Nisan 1989), 16-18.

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE EL VE KAN İLİŞKİSİ: ŞİDDET VE AŞKIN YANSIMASI*

The Relationship Between Hand and Blood in Classical Turkish Poetry: Reflection of Violence and Love

Sümeyye BİLEN
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Doktora Öğrencisi
smyyybln@gmail.com
Mersin/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 03.01.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 10.04.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Bilen, Sümeyye. “Klasik Türk Şiirinde El ve Kan İlişkisi: Şiddet ve Aşkın Yansıması”. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 220-229.

10.28981/hikmet.1613081

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Lisans:
CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)’un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ÖZ

Klasik Türk şiirinde sevgilinin güzellik unsurlarının farklı kullanımları olmuştur. Bu unsurlar bazen mecaz bazen de teşbihlerle yer alır. Sevgilinin elinin diğer güzellik unsurlarına nazaran daha geri planda kaldığı söylenebilir. Bununla birlikte el ile ilgili tabir ve benzetmeler beyitlerde kullanılmıştır. Bu tabirler arasında, özellikle kanla ilişkilendirilen “iki eli kanda olmak”, “elini kana bulamak” ve “eline kına yakmak” gibi ifadeler dikkat çekmektedir. Klasik Türk şiirindeki acımasız sevgili tipi, el ve kanla ilgili bu tür tabir ve benzetmelerle tasvir edilmiştir. Beyitlerde sevgilinin eli kanla birlikte anıldığında genellikle olumsuz bir duruma işaret eder.. Âşık açısından bakıldığında ise sevgilinin kanlı elleri, âşığa çektirdiği eziyetleri ve zulmü temsil ederek âşığın maruz kaldığı cefaların çokluğunu vurgular. Klasik Türk şairleri, sevgilinin kanlı elleriyle âşığın kanlı ellerini farklı sembollerle ifade etmişlerdir. Ayrıca kanı kırmızı renginden dolayı aynı renge sahip diğer unsurlarla birlikte ele alarak hayal güçlerini ve çevrelerine olan duyarlılıklarını beyitlere yansıtmışlardır. Bu çalışmada, klasik Türk şiirinde el ve kan ilişkisi ele alınmış, bu ilişkinin şiir geleneğiyle örtüşen yönleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Farklı yüzyıllardan divan örnekleri incelenerek el ve kan bağlantısı içeren beyitler tespit edilmiş, bu beyitler belirli başlıklar altında değerlendirilmiştir. Kullanılan benzetmeler, deyim ve tabirler sınıflandırılarak seçilen örnek beyitler üzerinden yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Divan, El, Kan, Şiddet, Aşk.*

ABSTRACT

In classical Turkish poetry, the beauty elements of the beloved have been used differently. These elements are sometimes used in metaphors and sometimes in similes. It can be said that the hand of the beloved remains in the background compared to other beauty elements. However, expressions and similes related to the hand are used in couplets. Among these expressions, especially expressions associated with blood such as “to have both hands in blood”, “to have blood on both hands” and “to have henna on both hands” are noteworthy. The ruthless lover type in classical Turkish poetry is depicted with such expressions and similes related to hand and blood. When the lover's hand is mentioned together with blood in couplets, it usually points to a negative situation. From the lover's point of view, the lover's bloody hands represent the torments and cruelty he inflicts on the lover, emphasizing the multiplicity of the sufferings the lover is subjected to. Classical Turkish poets have expressed the lover's bloody hands and the lover's bloody hands with different symbols. In addition, they reflected their imagination and sensitivity to their environment in couplets by handling blood together with other elements of the same color due to its red color. In this study, the relationship between hand and blood in classical Turkish poetry is discussed, and the aspects of this relationship that overlap with the poetic tradition are tried to be revealed. By analyzing divan samples from different centuries, couplets containing hand and blood connections were identified and these couplets were evaluated under certain headings. The similes, idioms and expressions used are categorized and selected sample couplets are analyzed.

Keywords*:* *Divan, Hand, Blood, Violence, Love.*

---

* ASEAD 14. Sosyal Bilimler Sempozyumunda sunulmuş bildiri metninin genişletilmiş hâlidir.

Giriş

Klasik Türk şiirinde sevgilinin fiziki güzelliği pek çok farklı imajlarla tasvir edilirken onun öldürücü silahlarla donanmış bir savaşçı hüviyetiyle yer alması dikkat çekicidir. Sevgilinin savaşçı imajı çerçevesinde onun gözü, bakışları, kirpikleri ve kaşları sırasıyla kılıç, hançer, ok, zülüfleri ise kementtir. Bu teşbihler silah tasavvuruna bağlı olarak ona vurucu, kan dökücü sert bir kişilik vermektedir. Sevgilinin bu karakteri Ortaçağ Arap ve Fars dünyasının Türk imajında aranabilir. Klasik Türk şiirindeki sevgili imajını o devirde moda hâline gelmiş olan Türk gulâmları oluşturmuştur. Bu gulâmlar hem halife ordusunda hem de diğer İslam devletleri hizmetinde bulunmuşlardır. Türkler, sadece ordudaki seçkin savaşçılar olarak değil aynı zamanda eğlence meclislerinde yaptıkları sâkîlik görevlerinden dolayı da aranılan kişiler olmuşlardır. Bunlar cazibeli endamları, çekik ve manalı gözleri, uzun saçları ile Arap ve Fars edebiyatında yeni bir sevgili imajı oluşturmuşlardır (Akün, 2013, 135-136). Sevgilinin savaşçı hüviyetiyle kan dökme meyli, hemen hemen bütün beden unsurlarına varıncaya kadar şairler tarafından tasvir edilmiştir. Onun kaşı, gözü, gamzesi, kirpikleri savaş meydanında kullanılan silahlara benzetilirken eli de benzer amaçlarla yer almıştır. El ve kan ilgisine âşığın cephesinden bakıldığında ise âşığın çektiği elem ve eziyetler üzerinden anlatıldığı görülmüştür. Âşık ve sevgilinin eli için oluşturulan bu imajlar kanla birlikte kullanımına dikkat çekilerek bu çalışmada değerlendirilmiştir. Metin merkezli yapılan bu çalışmada kan ve el arasında kurulan ilgiler âşık ve sevgili çerçevesinde değerlendirilmiştir. Klasik Türk şiirinde "el" motifine ilişkin yapılan çalışmalar, bu sembolün farklı bağlamlardaki kullanımlarını incelemekle birlikte, sevgili ve âşık özelinde ele alınan bağlantıları doğrudan ortaya koymamaktadır. Literatürde dikkat çeken bazı çalışmalar şunlardır:

M. Fatih Köksal, "Klâsik Şiirimizden Bilinmeyen Bir Deyim: El Oyunu" başlıklı makalesinde, "el oyunu" deyiminin klasik Türk şiirindeki anlam ve bağlamını ele almıştır (Köksal, 2015, 275-283). H. İbrahim Demirkazık ise "El Arkası Yerde" deyiminin klasik Türk şiirindeki kullanımlarını irdeleyerek, bu ifadenin şiirsel anlam alanına katkılarını değerlendirmiştir (Demirkazık, 2013, 617-633). Hilal Nayir Ekinci'nin "Şeref Hanım'ın 'El' Redifli Gazelleri" adlı çalışması, Şeref Hanım'ın el redifli gazellerini incelerken, bu redifin anlam dünyasına odaklanmıştır (Nayir Ekinci, 2023, 629-644). Bu çalışmalarda "el" motifinin farklı yönleri ele alınmıştır. Ahmet Atillâ Şentürk, Osmanlı Şiiri Kılavuzu adlı eserinde, "el" motifini maddeler hâlinde açıklamış, klasik şiirde "el"le ilgili deyimler, redifler ve âşık-sevgili özelinde ellerin kullanımı üzerine genel bir çerçeve çizmiştir (Şentürk, 2020, 81-101). Yapılan bu çalışmalara ek olarak "el" motifinin kanla bağlantısına odaklanarak bir çalışma oluşturulmak istenmiştir. Dolayısıyla el-kan imgelerinin aşk ilişkisi bağlamında nasıl kullanıldığının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu çerçevede 15 ve 16. yüzyıllardan seçilen klasik Türk şairlerinin divanlarında yer alan beyitler ele alınarak yorumlanmıştır. Yapılan taramalar sonucunda farklı kullanımları olan beyitler ilgili konu başlıkları altında örneklendirilmiştir. Seçilen divanlardan yapılan taramalar sonucunda kullanımı en belirgin beyitler açıklanmıştır.

1. Âşık ve Sevgilinin Kanlı Elleri

Klasik Türk şiirinde sevgili modeli çoğu zaman bir kadından ziyade Allah, peygamber, mürşit, hükümdar, devlet adamı, medrese hocası, sevilen bir arkadaş hatta kundakta bir bebek hüviyetiyle yer alacak derecede esnek ve çok yönlüdür. Sevgili Allah olunca O'na ait sıfatlarını temsil eden eli, gözü, kulağı gibi uzuvlarıyla kullarına öfkelenen ya da merhametli davranan bir insan kişiliğinde görülür. Hükümdarlar da beyitlerde ilahî güç ve kudretle donanmış olağanüstü varlık olarak yer alır. Sevgilinin hükümdarlara özgü baskın ve kudretli eline karşılık âşığın eli her zaman altta ve dilenir vaziyettedir. Âşığın eli boştur, çünkü dünyaya ait hiçbir şey bulundurmazlar. Nefsi kırmak için dilencilik alameti olarak kırık bir çanak tutarlar. Elleri boş olan âşıklar elleriyle bağrını veya başını döverler. Elleri dua için kalkar, sevgilinin eteğini tutar. Kanlı gözyaşlarını silerken elleri kana bulanır. Sevgilinin de eli kanlıdır, ama âşığın kanına girmiş olmasındandır. Sevgilinin eli doludur; kadeh, gül, kılıç, hançer, mendil ve kalem tutar (Şentürk, 2020, 82-85).

Klasik Türk şiirine el ile kan arasındaki ilişkiye bakıldığında hem sevgili hem âşık ekseninde elin kan ile bağlantısı dikkat çekmektedir. Âşık ve sevgilinin kanlı elleri bazen tek beyitte bazen de farklı unsurlarla ayrı beyitlerde yer almıştır. Aşağıda seçilen örnek beyitler bu minvalde yorumlanıp elin kan ile bağlantısı kurulmuştur.

İş birliği etmek anlamına gelen "el bir etmek" tabirini klasik Türk şairleri farklı unsurlarla kullanmışlardır. Bunlardan bazıları ok ve yay, kaşlar ve kirpikler veya nefis ve şeytan gibi klişe hâline gelmiş unsurlardır (Şentürk, 2020, 93). Aşağıdaki beyitte Hayâlî Bey, bu tabire yer vermiştir. Âşık sevgili uğruna kanlı gözyaşı akıtır. O kadar kan ağlar ki elleri de kanlı olur. Âşık, sevgili için kanlı gözyaşları akıtırken sevgili âşığın kendi kanıyla iş birliği yapar. Beyitte hem sevgili hem de kendi kanıyla mağdur edilen bir âşık tipi görülmektedir.

Ol güle kan ağlamakdan ellerin al eyledim

Kendi kanımla bana gör şimdi el bir eyledi

(Hayâlî Bey, g. 60/3)

Yukarıdaki beyitte sevgilinin elleri kanlı gözyaşlarından dolayı kırmızı renge bürünerek kanlı ellere dönüşür. Aşağıdaki beyitte ise eller sadece kan rengiyle değil şekil özelliğiyle de yer almaktadır. Eller şeklinden dolayı mercana benzetilmiştir.

Mercan, denizden çıkarılan kırmızı renkli bir cevherdir. Mercandan tespih, gerdanlık, yüzük yapılır. Pençe-i mercân ise mercanın girintili çıkıntılı olması bir ele benzetilerek oluşturulan tabirdir. Pençe-i mercân tabirinden kastedilen ise kırmızılıktır. (Onay, 2016, 331). Zâtî, mercanın kırmızılığı ile kan rengi arasında bir bağlantı kurarak kana bulaşmış elden bahsetmiştir. Şair, mercana benzeyen kanlı eli sevgili için kullanmış olup mercanın denizden çıkarılmasına gönderme yaparak sevgilinin elinin 'bahr-i sehâvet' (cömertlik denizi) olduğunu söyleyerek olumlu bir imaj çizer.

Görenler sandı ol barmak olupdur kana müstağrak

Eli bahr-i sehâvetdür budağıdur o mercânun

(Zâtî, g. 738/3)

Bâkî ise kanlı eli âşık için kullanıp kanlı gözyaşını silerken kana bulaşan elleri pençe-i mercana benzetmiştir.

Hecr-i la'lünle dem-â-dem dîde hûn-efşân olur
Gözlerüm sildükçe destüm pençe-i mercân olur
(Bâkî, g. 159/1)

Eller, yukarıdaki beyitlerde geçen mercan benzetmesiyle yer alırken aşağıdaki beyitte farklı bir benzetme unsuruyla yer almıştır. Sevgilinin kan dökme meylini şairler kasaba benzetmişlerdir. Onun kanlı elleri kasapların kanlı elleri gibidir. Bilindiği üzere kasaplar meslekleri icabı kan döker, akıtırlar. Sevgili de hile ile elini âşığın yüzüne sürünce, kana bulanan ellerini görenler onu kasap zannetmişlerdir. Aşağıdaki beyitte kırmızı renk vurgusu ile sevgilinin kasap elinden söz edilmiştir.

Sürdi yüzüme âl-ıla bir kerre yâr elin
Kassâb sandı kan-ıla görenler nigâr elin
(Muhibbî, g. 2612/1)

Aşağıdaki iki beyitte diğer beyitlerden farklı bir el ve kan bağlantısından söz edilebilir. Burada tamamen olumlu bir imaj vardır. Âşığın kanı, aşk yolu için gerekli bir unsur ve alamet gibi görülmüştür. Aşk yoluna girmenin şartı, kişinin ellerini kendi kanından çekmesidir. Yani kendi kanından, dolaysıyla canından vazgeçmesidir. Bu yolun yolcusu olmak isteyen, bu şartlara teslim olmuş bir gönülle girmelidir. Canını teslim edip bedeninden vazgeçmesi gerekiyor. Her iki beyitte de diğer beyitlerden farklı olarak ilahi aşk vurgusunun olduğu söylenebilir.

Gönül teslîm-i cân eyler elin yur kendü kanından
Târîk-ı 'ışka kim girse geçer nâm u nişânından
(Muhibbî, g. 2483/1)

Elin yu kendi kanından dilâ teslim kıl câmı
Tarîk-i aşka girdinse budur âyîn ü erkânı
(Hayâlî, g. 98/1)

2. Elde Tutulan Unsurlar ve Kan İlgisi

2. 1. Kadeh

Sevgili meyhanede şarap sunan saki de olsa mürşid-i kâmil de olsa daima elinde kadeh tutar. Eski Türk geleneğindeki ant kadehi tutan beylerin resim ve heykel sanatına yansıyan hâlleri, İslamiyet sonrasındaki padişah minyatürüne ve şiir sanatına da yansımıştır. Doğu şiir geleneğinde elde tutulan kadeh; şarap ve meyhane kavramlarının en derin mistik kavramlarından en şuh eğlence meclisine kadar yayılan bir anlam katmanına sahip olduğu için çok zengin ve çok yönlü işlenmiştir (Şentürk, 2020, 84). Taşlıcalı Yahya Bey bu anlam katmanını şarap, kan ve el üçlüsüyle savaş atmosferini canlandırırken kullanmıştır. Düşman kanı kadehteki şaraptır. Sancak ise bir ayağı üzerinde durup elinde kadeh tutmuş birisidir. Bu benzetmelerle savaş ortamında ihtişamlı bir padişah imajı gözler önüne gelir.

Kanını düşmanlarun mey yirine nûş itmeğe
Bir ayağ üzre turub elde tutar sâgar livâ
(Taşlıcalı Yahya Bey, k. 15/6)

Kadeh, aşağıdaki beyitte âşığın elindedir. Âşığın hâli satır satır tasvir edilirken en sonunda elinde tutmuş olduğu şarap kadehinin sevgiliden ayrı kalmasından dolayı kana döndüğünden söz edilmiştir. Bu beyitte de yukarıdaki beyitte olduğu gibi kan ve şarabın renk ve sıvı özelliklerinin aynı olması yönünden bir bağlantı kurulmuştur. Rubaide Fuzûlî, aşktan dolayı düştüğü hâli anlatırken keyif vermesi gereken şarabın bile eziyete dönüşmesinden söz eder.

Rengim gül-i za'farâna döndü sensiz
Kaddim ham olup kemâna döndü sensiz
Kurbânın olam eger sitemdir besdir
Peymânem elimde kana döndü sensiz
(Fuzûlî, r. 4)

Bâkî, gizli yarasını laleye benzeterek buna sebep olarak cihan sâkîsinin elinden yuttuğu kanları gösterir. Şair hem lale hem sakinin elinde tuttuğu şarap hem de kan rengini uyumlu bir şekilde kullanarak kırmızı rengi baskın çıkarmıştır.

Elinden sâkî-i dehrün ne kanlar yutduğum görsen
Açılsa lâle-veş dâg-ı nihânum âşikâr olsa
(Bâkî, g. 452/3)

Cenabî, tam bir meyhane ortamını canlandırarak elde tutulan şarap kadehini âşığın gönlünden akan kanlı gözyaşıyla ilişkilendirir. Âşığın gönlü bir meyhane, şarapla aynı renkte olan kanlı gözyaşları ise elde tutulan şaraptır.

Rind-i dürd-âşâm-ı 'aşkuz sînedür mey-hânemüz
Elde bir hûn-âb-ı dilden dîdedür peymânemüz
(Cenabî, g. 120/1)

2. 2. Hançer

Klasik Türk şiirinde hançer; sevgilinin kaşı, gözü, gamzesi ve kirpiğine benzetilmiştir. Aynı zamanda savaş aleti olarak beyitlerde geçmektedir (Pala, 2015, 190) Aşağıdaki beyitte de hançer kan ile anılmıştır. Elde tutulan kadehin kanla bağlantısı olduğu gibi hançerin de kanla bir bağlantısı mevcuttur. Sevgili sarhoş olunca kan akıtan hançerini eline alır.

Yine mest oldı cânânum ele aldı revân hançer
İçelden hûn-ı 'uşşâkı olubdur hûn-feşân hançer
(Muhibbî, g. 505/1)

Beyaz olan sevgili de hile ile hançeri alıp âşığın kızıl kanını kara toprağa akıtır.

Âl ile hançer alub destine ol şûh-ı beyâz

Kara toprağa kızıl kanumı sanman karamaz

(Zâtî, g. 559/6)

2. 3. Kılıç

Kılıç, sevgili ve âşık arasında önemli bir unsurdur. Sevgilinin kirpiği, gamzesi, eziyeti, âşık üzerinde kılıç etkisi yapar ve âşığı yaralar. Âşığın çekmiş olduğu kederde de kılıç özelliğinden bahsedilebilir (Pala, 2015, 269). Ahmet Paşa, sevgilinin kılıç gibi olan süzgün bakışından dolayı âşıkları kan tuttuğundan bahsetmiştir.

Gamzen elinden tîgini uryan tutup durur

Uşşakı sezerim ki yine kan tutup durur

(Ahmet Paşa, g. 93/1)

Aşağıdaki beyitte sevgilinin kirpiğine benzetilen kılıç, avcının bir aleti gibi görülmüştür. Avcı anlamına gelen sayyâd, klasik Türk şiirinde sevgili için kullanılmıştır. Sevgilinin saçı, gamzesi ve gözü avcı olunca avlanan da âşık olur. Sevgili, kılıca benzeyen kirpik ve gözüyle her iki eli kanda olup kana meyleden bir avcıya benzemektedir.

Tîg-ı müjgânunla çeşmün benzer ol sayyâda kim

Kan içinde her dü desti meyli her dem hûnadur

(Cenabî, g. 50/4)

2. 4. Dest-mâl

El bezi, mendil anlamına gelen ‘’dest-mâl’’ klasik Türk şiirinde sevgilinin gülsuyuna benzeyen kokusunu taşır. Dest-mâldeki nakışlar ise âşığın kanlı gözyaşlarının izidir (Pala, 2015, 113). Aşağıdaki beyitte aya benzeyen sevgili, göğe benzeyen (mavi renkli) mendilini eline sarar. Çünkü onun eli âşıkların kanından kırmızı renge bürünüp silinmelidir.

Didüm ey meh destüne sarmak neden gök dest-mâl

Didi kim 'âşıklarun kanından oldı destüm al

(Zâtî, g. 846/1)

Bazen de âşığın, kanlı gözyaşlarını silmekten elleri kırmızı renge bürünür. Onun için mendilin sevgiliye gidip, sevgilinin elini öperek âşığın hâlini anlatmalıdır. Mendilin el öpme teşbihi, bayramda el öpen çocuklara mendil verilme âdetini (Onay, 2016, 135) hatırlatmaktadır.

Var elin öp yâre 'arz it hâlümi ey dest-mâl

Gözümün kanlu yaşın silmekden oldı destüm al

(Zâtî, g. 855/1)

3. Kültürel İfade ve Tabirler

3. 1. Ele Kına Yakmak

Anadolu kültüründe kına; süslenme, bereket, Allah'a adanma, tedavi gibi birçok amaçla kullanılmıştır. Renk verici özelliğinden dolayı eller, ayaklar, saç ve sakallara kına sürülmüştür (Tanrıbuyurdu, 2016, 102). Kına sürmek “kına yakmak” şeklinde de kullanılmıştır. Kınanın renk verici özelliğini aşağıdaki beyitlerde şairler kan ile ilişkilendirmişlerdir. Sevgili ellerine kına yakar fakat bu kına âşıkların kanından oluşmaktadır. Sevgili eline kına yakınca sevinir. O, âşıkların kanından ellerine kına yakmaktan son derece memnundur.

Nâz ile çekmiş fitneyi sürme deyu gözlerine

Yakmış kanın âşıkların hınnâ deyu ellerine

(Ahmed Paşa, g. 268/2)

Sevinir ellerini kana boyadıkça nigâr

Şol güzeller gibi kim eline hınnâ yakarlar

(Necâtî Bey, g. 168/4)

3. 2. Kurban Kanı

Kurban, kimin adına kesilmişse kanından onun alnına sürmek gelenek hâline gelmiştir. Bu sevaba erişmek isteyenlerin de alnına bir parmakla kan sürülürmüş (Onay, 2016, 271). Kurban kanını alna sürme uygulaması beyitlerde de geçmektedir. Kurban Bayramında kesilen kurbanlıkların kanından bir damla alna sürme âdetinden Necâtî Bey de bahsetmiştir. Sevgili, elleriyle âşığın kanını alnına sürünce Kurban Bayramını hatırlatmış olur. Muhibbî de benzer ifadelerle bu durumdan söz etmiştir. Mademki sevgili hançer eliyle âşığı kurban edecek, bari kurbanlığın kanını (âşığın kanı) alnına sürsün.

Iyd-i edhâ mıdır ol dest kim etfâl-misâl

Hûn-ı kurbân ile alnın eder ahmer hâtem

(Necâtî Bey, g. 19/14)

Hançer-i dest-i sitemle beni kurbân idicek

Bârî ol vakt sür sen alnuna bu kanumdan

(Muhibbî, g. 2531/2)

3. 3. İki Eli (Kızıl) Kanda Olsa

İki eli kanda olmak deyimi "eldeki iş ne kadar önemli olursa olsun" (Akalın vd., 1 Eylül, 2024) anlamına gelmektedir. Beyitlerde “çok büyük günah işleme” (Tanyeri, 1999, 156) anlamında kullanılmaktadır. İncelenen beyitlerde şairler bu deyimin ikinci anlamını kullanmayı tercih etmişlerdir. Ahmet Paşa ve Cem Sultan beyitlerinde iki elin kanda olması deyimi, benzer ifadeler ile yer almıştır. Yapılan hataya karşılık suçlular ihsan, lütuf ve keremle af beklemektedir. Âşık her ne kadar büyük bir hata yapsa da sevgiliye, affetme lütfuyla bilinen bir padişahın konumu gibi bağışlama ihsanı yakışır.

Kul hatâ kılsa nola afv-i şehenşâh kanı
Tutalım iki elim kanda imiş kanı kerem
(Ahmed Paşa, k. 20/27)

Gerçi kim cürmü hatadur işümüz n'oldı ‘atâ
Gerçi kim iki elüm kanda veli kanı kerem
(Cem Sultan, k. 7/66)

Muhibbî, İki eli kanda olmak deyimine Ahmet Paşa ve Cem Sultan'ın ifadelerine paralel olacak şekilde yer vermiştir. İki eli kanda olan âşık, sevgiliden bağışlama lütfunu beklemektedir.

Kanı lutf u kerem ya kanı ihsân
İki elüm bulındı dut ki kanda
(Muhibbî, g. 3015/2)

3. 4. Elini Kana Bulamak

Birisini öldürmek (Akalın, 2005, 619; Ordulu, 2000, 72) anlamına gelen ''elini kana bulamak veya bulaştırmak'' klasik Türk şiirinde klişeleşen sevgili tipini ifade etmek için kullanılmıştır. Sevgili her zamanki gibi âşığı öldürüp elini kana bulaştırır. Fakat beyitte ilginç olan, âşığın sevgiliden âşığı öldürdüğüne pişman olmasını beklemesidir.

Öldür beni evvel elüni kana bulaşdur
Öldürdüğüne sonra nihâyet peşîmân ol
(Muhibbî, g. 1987/5)

3. 5. (Ellerini) Kana boyamak

Kana boyamak tabiri, ''elini kana bulamak'' ile eşdeğer gibi görünse de farklı anlam taşımaktadır. Elini kana bulamak ''birisini öldürmek'' anlamına gelmektedir. Kana boyamak ise ''kan içinde bırakmak'' (Akalın vd., 2005, 1056) anlamında kullanılmaktadır. Âşığın elleri sevgilinin elleri gibi kanlı olabilmektedir. Fakat tıpkı sevgilinin elindeki kan gibi bu kan da kendi kanıdır. Şair (âşık) yeni yazmış olduğu kasidenin güzel, parlak renkli olmasının şaşılacak bir şey olmadığını çünkü ciğer kanıyla boyanmış bir elle yazdığını söylemektedir. Her ne kadar önemsiz görülse de âşığın kanı, burada bir güzelliğin (kasidenin) sebebi olarak yer almıştır. Âşığın eli kanlı gözyaşlarından da kırmızıya boyanır.

Rengîn görinse bikr-i kasîdem‘aceb mi kim
Hûn-ı cigerle eylemişem ellerin hızâb
(Mesîhî, k. 7/40)

Boyandı kanlu yaşum silmedin elüm ale
Ayakda kaldum eyâ ma'din-i kerem elüm al
(Bâkî, k. 20/37)

Sonuç

Klasik Türk şiirinde âşık ve sevgili için oluşturulan imaj, "kanlı eller" motifi bağlamında dikkat çekici bir paralellik göstermektedir. Sevgilinin kanlı elleri, genellikle âşığın kanını dökmesiyle ilişkilendirilmiş, bu durum âşık-sevgili ilişkisini dramatize eden bir anlatım unsuru olarak kullanılmıştır. Sevgili, âşığın kanını dökme eylemiyle bir tür "katil" olarak betimlenmiş; fakat bu durum onun güzelliği ve aşkın doğası gereği mazur görülmüştür. Hatta sevgili, âşık kanı döktüğü için çoğunlukla rahatsızlık duymaz.

Âşığın kanlı elleri ise, çoğunlukla sevgiliye duyulan aşkın yol açtığı gözyaşlarını silerken kana bulanmış bir şekilde tasvir edilmiştir. Şairler, sevgilinin kanlı ellerini kasap ve avcı gibi meslek gruplarına benzetmiş; onun âşığın kanına olan kastını bu imajlarla somutlaştırmıştır. Kasap, sevgilinin sürekli kan dökmesiyle ilişkilendirilirken; avcı ise âşığı avlayan ve kanla ellerini boyayan bir figür olarak öne çıkmıştır.

Sevgili ellerinde taşıdığı kadeh, kılıç, hançer ve mendil gibi unsurlarla âşığın kanına kastetmiştir. Özellikle kadeh, içinde kırmızı şarap barındırması nedeniyle âşığın kanıyla ilişkilendirilmiş; sevgili, kanlı gözyaşları döken âşığın gönlünü bir meyhane olarak tasvir etmiştir. Mendil ise sevgilinin ellerine bulaşan âşık kanını silmek için kullandığı bir araç olarak öne çıkar.

Şairler, âşığın kanla kaplı ellerini denizden çıkarılan mercan gibi kırmızı renge sahip nesnelere benzetmiştir. Mercan, hem şekil itibarıyla hem de rengiyle âşığın kanlı ellerini ifade etmek için uyumlu bir imge olarak kullanılmıştır. Ayrıca, âşığın sevgili uğruna döktüğü kan, aşk yolunda gösterilen fedakârlığın bir sembolü olarak yüceltilmiştir. "El bir etmek" tabirinde, âşığın kendi kanını bile aşk yolunda harcamaktan çekinmediğini gösteren fedakarlığın en üst seviyesi görülmüştür.

Şairler, kanlı ellerden bahsederken dönemin kültürel pratiklerini de imgelem dünyasına dâhil etmişlerdir. Bunlar arasında kına yakma ve kurban kanını alna sürme gibi gelenekler öne çıkar. Kınanın kırmızı rengi, sevgilinin eline âşık kanını "kına" olarak yakması şeklinde bir metaforla ilişkilendirilmiştir. Benzer şekilde, kurban kanının âşığın kanı olarak tasavvur edilmesi, bu tür kültürel pratiklerin şiirsel bağlamda yeniden anlamlandırıldığını göstermektedir.

Sonuç olarak, Klasik Türk şiirinde sevgili ve âşık elleri, aşkın dramatik boyutunu yansıtmak için kullanılan güçlü metaforik unsurlar olarak dikkat çeker. Kanla ilişkilendirilen eller, âşık ve sevgilinin rollerini, fedakârlık ve acıyı, hatta aşkın yüceliğini ifade etmede önemli bir işlev üstlenmiştir. Bu çalışma, literatürde eksik kalan bu bağlamı ele alarak, klasik şiirin aşk estetiğine ve imgelemine katkıda bulunmayı hedeflemiştir.

Kaynakça

Akalın, Şükrü Halûk. *Türkçe Sözlük.* (10. bs.) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005.

Akalın, Şükrü Halûk vd. *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*. Erişim 1 Eylül 2024 https://sozluk.gov.tr/

Akün, Ömer Faruk. *Divan edebiyatı*. İstanbul: İsam Yayıları, 2013.

Akyüz, Kenan vd*. Fuzûlî Divanı*. Ankara: Akçağ, 1990.

Çavuşoğlu, Mehmet. *Yahyâ Bey Dîvanı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1977.

Ersoylu, Halil. *Cem Sultan'ın Türkçe Divanı*. Erişim 30 Ekim 2021 https://turuz.com/book/title/Cem+Sultanin+Turkce+Divan%C4%B1+1-2-3+1981+780

Demirkazık, Hacı İbrahim. (2013).“El Arkası Yerde” Deyimi ve Bu Deyimin Divan Şiirindeki Kullanımı”. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/4 Spring (2013). 617-633.

Küçük, Sabahattin. *Bâkî Divanı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1994.

Kesik, Beyhan. *Cenâbî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2018.

Mengi, Mine. *Mesîhî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2020.

Köksal, Mehmet Fatih, “Klâsik Şiirimizden Bilinmeyen Bir Deyim: El Oyunu”. *Bilig*, 16. Kış (2001). 127-136.

Nayir Ekinci, Hilal. “Şeref Hanım'ın “El” Redifli Gazelleri”. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 8/2. (2023). 629-644.

Ordulu, Mehmet Akif. *Açıklamalı-Örnekli Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*. İstanbul: Erdem Yayınları, 2000.

Onay, Ahmet Talat. *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. Ankara: Kurgan Edebiyat, 2016.

Pala, İskender. *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü.* İstanbul: Kapı Yayınları, 2015.

Şentürk, Ahmet Atillâ. *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*. (4.Cilt). DBY Yayınları, 2020.

Tarlan, Ali Nihat. *Ahmet Paşa Divanı*. Ankara: Akçağ,1992.

Tarlan, Ali Nihat. *Necatî Bey Divanı*. Ankara: Akçağ, 1992.

Tarlan, Ali Nihat. *Hayâlî Divanı*. Ankara: Akçağ, 1992.

Tarlan, Ali Nihat. *Zâtî Divanı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1967

Tanrıbuyurdu, Gülçin. ‘‘Klâsik Türk Şiirinde Bir Sembol Dili Olarak ‘Kına' ''. *İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, 5/1. (2016). 102-115.*

Tanyeri, Mehmet Ali. *Örnekleriyle Divan Şiirinde Deyimler*. Ankara: Akçağ, 1999.

Yavuz, Kemal- Yavuz, Orhan. *Muhibbî Dîvânı*. Erişim 30 Mart 2021 http://ekitap.yek.gov.tr/urun/muhibbi-divani--takim-2-cilt-

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

HAYÂLÎ'NİN 'İDÜM SANA' REDİFLİ GAZELİNİN ŞERHİ VE YAPISALCI AÇIDAN İNCELENMESİ

The Commentary of Hayali's Ghazal With the Rhyme of "Idüm Sana" and ts Examination in Terms of Constructivism

Mahir CERAN
Selçuk Üniversitesi
Yüksek Lisans Öğrencisi
mahirceran042@gmail.com
Konya/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 08.01.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 24.04.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Ceran, Mahir. "Hayâlî'nin 'İdüm Sana' Redifli Gazelinin Şerhi ve Yapısalcı Açıdan İncelenmesi". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 230-244.

10.28981/hikmet.1615530

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Lisans:
CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ÖZ

Edebiyat eserleri, yazının kullanılmasından beri insan yaşamında daima önemli yer edinmiştir. Bir iletişim ve birbirini anlamayı gerektiren dil, bu edebiyat eserlerinin en önemli malzemesidir. Bundan dolayı kullanılan dili anlama ve anlamlandırma çabaları daima var olmuştur. F. de Saussure'ün dili bir 'dizge' olarak görmesi ve yapısalcı anlayışı ortaya çıkarması bu anlamlandırma çalışmalarına katkı sağlamıştır. Nitekim klasik Türk edebiyatı metinleri de taşıdıkları anlam ve eşsiz şekil bilgisiyle günümüzde anlaşılmayı en çok hak eden yapıların başında gelir. Bu metinleri geleneksel çözümleme yöntemlerinin yanında yapısalcı yaklaşımla da ele almak bu anlaşılma mevzusuna oldukça yardım eder. Hayâlî Bey, 16. yüzyıl ve klasik Türk şiirinin öncü şahsiyetlerinden birisidir. Özellikle gazel konusunda zengin hayal dünyası ile bu alana yepyeni bir soluk kazandırmıştır. Bu çalışmada Hayâlî'nin 'idüm sana' redifli gazeli, çalışmanın temel kaynağı ve ana eksenini oluşturmaktadır. Gazel, öncelikle klasik şerh metodu ile açıklanıp arka planındaki anlam katmanı gün yüzüne çıkarılmaya çalışılmıştır. Sonrasında ise gazel, yapısalcı yöntemin kaideleri doğrultusunda incelenmiştir. Bu amaçla gazeli oluşturan nazım şekli, aruz hataları, kafiye ve redif yapısı, söz tekrarları, kelime grupları, tamlama türleri, sesli harflerin durumu ve anlam dünyası çeşitli grafik ve bulgularla gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Şiir, Gazel, Yapısalcılık, Şerh, Hayâlî.*

ABSTRACT

Literary works have always had an important place in human life since the use of writing. Language, which requires communication and understanding each other, is the most important material of these literary works. For this reason, efforts to understand and make sense of the language used have always existed. F. de Saussure's view of language as a 'system' and his emergence of the Structuralist understanding contributed to these interpretation studies. As a matter of fact, it is one of the structures that most deserve to be understood today with its meaning and unique morphology among the texts of classical Turkish literature. Considering these texts with a structural approach as well as traditional analysis methods will greatly help this issue of understanding. Hayali Bey is among the pioneer personalities of 16th century Turkish poetry. Particularly in the field of gazel, he has brought a fresh breath to this genre with his rich world of imagination. In this study, Hayali's gazel with the refrain 'idüm sana' serves as the primary source and central axis. The gazel is first analyzed using the classical sharh method to reveal its underlying layers of meaning. Subsequently, it is examined in accordance with the principles of the structuralist approach. In this context, various aspects of the gazel, including its poetic form, prosodic flaws, rhyme and refrain structure, word repetitions, word groups, types of tamlamas, vowel usage, and semantic world, are demonstrated through various graphs and findings.

Keywords*: Poetry, Ghazal, Constructivism, Commentary, Hayâlî.*

Giriş

Klasik Türk şiirimizin zirve yaptığı 16.yy'da Zâtî ve Bâkî arasındaki şairlerin en büyüğü olarak Hayâlî kabul edilir. Hayâlî Bey, o dönem idari olarak Selânik'e bağlı olan Vardar Yenicesinde doğmuş ve Bekar Memi adıyla tanınmıştır (Mengi, 2013). Küçük yaşlarda tasavvufla tanışmıştır, bunda Baba Ali Mest-i Acemî isimli bir Kalenderînin o bölgeye gelmesinin etkisi vardır. Kurnaz, *Âşık Çelebi Tezkiresi*'nden yola çıkarak Baba Ali'nin, Hayâlî'nin meşhur bir şair olması için çaba gösterdiğini bildirir (Kurnaz, 2012). Kalenderilerle birlikte diyar diyar gezmiş, onların tasavvufla ilgili düşüncelerini şiirlerine yansıtmıştır.

Hayâlî'nin şiirlerinin büyük bir kısmı derin tasavvufi düşüncelerle doludur. Mizaç olarak 'Kalender-meşrep' ağırlıktadır. Hayâlî'nin şiirlerinin ana eksenini, Kalenderiliğin belirgin özelliklerinin başında gelen melamet neşvesi, ehl-i beyt muhabbeti ve vahdet-i vücud anlayışı oluşturur (Ocak, 1999). Dünya işlerine ve malına fazla önem vermez. Kanuni'den kimi zaman ihsanlar ve himaye görmüştür. Kalender rind profili taşır. Hayatta iken şairliğini ispat etmiş, şöhret sahibi olmuştur. O, duygulu ince bir şair olarak kaynaklarda zikredilmiştir. Edebiyat geleneğimiz onu sıklıkla İranlı Hâfız Şirâzî'ye benzetmiş ve ona 'Hâfız-ı Rum' lakabını takmıştır (Mengi, 2013). Şiir kabiliyetinin yüksekliği, üslubundaki zariflik, şiir söylemedeki samimi ve ahenkli tutumu ile zengin hayal dünyası onu klasik Türk şiirimizde ayrı bir yerde konumlandırmıştır.

Bu çalışmada Hayâlî'nin 'idüm sana' redifli gazeli önce klasik şerh geleneğimize uygun olarak açıklanmaya çalışılmış, sonrasında ise söz, ses ve yapı unsurları bakımından yapısalcılık yönteminin kaideleri ışığında incelenmeye gayret gösterilmiştir.

1. Hayâlî'nin Gazelinin Günümüz Türkçesine Aktarımı ve Geleneksel Şerhi

Ol gün kani ki gün gibi sûzân idüm sana
Olsan revâne sâye-i bî-cân idüm sana

Esrâr-ı kâ'inâta ezel cür'adân iken
Ben hânikâh-ı aşkda hayrân idüm sana

Ne gülde reng ü bû var idi ne sabâda fer
Ben gülşenünde bülbül ü nâlân idüm sana

Sen nâz ederdün ehl-i niyâza Medîne-vâr
Ben Ka'be gibi çâk-girîbân idüm sana

Şâhum Hayâlîyem ki cihân lâ-mekân iken
Ben bir mekân-ı hâsda mihmân idüm sana (Tarlan, 1945)

1. *Ol gün kani ki gün gibi sûzân idüm sana*
Olsan revâne sâye-i bî-cân idüm sana

Hani o gün senin için güneş gibi yanardım. Sen nereye yürüsen ben ardında cansız bir gölge gibiydim.

Beyit, âşık ile sevgili arasında geçen bir günü hatırlatma ile başlamaktadır. Zamanının belli olmadığı o gün, âşığın sevgilisi için yanıp tutuştuğu ifade edilmiştir. İlgi çekici olan imaj ise sevgilinin hangi tarafa yürürse yürüsün âşığın bir gölge gibi onunla hareket ediyor oluşudur. Kur'an'da; "*Rabbinin gölgeyi nasıl uzattığını görmedin mi? Eğer dileseydi, onu elbet hareketsiz kılardı. Sonra biz güneşi ona delil kılmışızdır. Sonra güneşin yükselmesiyle onu yavaş yavaş kendimize doğru çekip ortadan kaldırırız* (Furkân, 45/46)" ayetlerinden de anlaşılacağı üzere gölge ile güneş arasında bir ilişki ve tezatlık söz konusudur. Bu onlara bir kutsiyet ve hikmet özelliği de katmıştır. Aslında gölge, varlığını güneşe borçlu olsa da hiçbir zaman onunla bir araya gelemeyeceğinden dolayı kavuşma ihtimali olunmayan durumlar için de kullanılır (Şentürk, 2021). Hayâlî de bu beyitte âşığı gölgeye *teşbih* ederek sevgiliye kavuşamamasını cansız bir gölge gibi daima peşinden koşması ile ifade etmiştir.

Ol gün ifadesi ile "aşkın başlangıç günlerine, duyguların en yoğun yaşandığı o ilk döneme" atıf yapılmaktadır. Klasik edebî geleneğimizde âşıkların sevgililerine elest bezminden bu yana âşık oldukları varsayılmıştır (Pala, 1992). Bu sebeple "*ol gün*" ifadesinden "*bezm-i elest*" anlaşılmaktadır. Farsça; sohbet, eğlence ve içki meclisi ile çadır anlamlarına gelen "*bezm*" kelimesi (Kanar, 2016) ile Arapça 'değil miyim?' manasına gelen "*elestü*" çekimli fiilinin birleşiminden oluşan bu ifade (Yavuz, 1992), özellikle mutasavvıflar ve bu görüşe yakın şairler tarafından klasik şiirimizde sıklıkla işlenmiştir. Referans olarak "*Elestü bi-Rabbiküm? /Kâlû belâ (Ben sizin Rabb'iniz değil miyim? /Evet, buna şahidiz)* (Araf, 172)" ayetinin alındığı *bezm-i elest*'te Allah ile kulları arasında bir ahitleşme toplantısı yapıldığına inanılmıştır. İnanışa göre daha kâinat yaratılmadan önce Allah ve kullarıyla gerçekleşen bu toplantıda Allah'ın cemalini ilk defa gören ruhlar, onun güzelliği karşısında âdeta mest olmuşlar ve ona âşık olup aşk sarhoşluğu ile kendilerinden geçmişlerdir (Şentürk, 2020). Pala, bu konu hakkında şu ifadelere yer vermiştir: "*…âşıklar sevgililerine elest bezminde âşık olmuşlardır. Elest günündeki ruhlar meclisinde âşık uyanık olduğunu, sevgilisini ilk defa orada gördüğünü ve görür görmez hemen âşık olduğunu söyler. Bu aşkın o günden beri sürüp geldiğini, aşk şarabının kendisine o gün içirildiğini ve cömertliğin o gün takdir edildiğini belirten âşık, sevgilinin en büyük âşığının da kendisi olduğunu ima eder. Âşığın elest günündeki uyanıklığı mecazidir, aslında âşık sevgilinin güzelliği karşısında sarhoş ve sergerdândır* (Pala, 1992)". Klasik şiir geleneğimiz içerisinde Allah'ın benzetildiği şeylerden birisi de güneştir. Onun hakikatinin görünmeyip ondan neşet eden (ortaya çıkan, meydana gelen) her şeyin görünmesi, güneşin var olan her şeyi kuşatmasına karşın görünmeyip sadece ışığının görünmesi hâline benzetilir (Şentürk, 2016).

Hayâlî'nin sevgiliden kastının varlık olarak bir insan mı yoksa ilahi boyutta Allah'ı mı ifade ettiği konusunda kesin bir yargıya varmak kolay değildir. Şair, sanki bilerek bu detayı muğlak bırakmıştır. Ancak gerek şairin Kalenderâne yaşam hikâyesi gerekse de gazelin ilerleyen beyitlerinde yapılan bazı telmihler, ilahi boyuttaki bir sevgiliden bahsedildiği konusunda kanaatlerimizi güçlendirmektedir.

'*Güneş gibi yanmak'* ifadesi *teşbih* sanatına örnek oluşturur. Matla beyti olduğu için her iki mısrada ve diğer beyitlerin son mısralarında tekrar eden '*idüm sana'* redifi gazele bir ahenk kazandırmıştır. İlk mısradaki *'gün (güneş)'* kelimesi ile ikinci mısra arasındaki '*sâye'* kelimesi arasındaki anlam ilişkisine yukarıda değinmiştik.

2. *Esrâr-ı kâ'inâta ezel cür'adân iken*

Ben hânikâh-ı aşkda hayrân idüm sana

Kâinatın sırları bir esrar hokkasında gizlenmiş gibiyken ben aşk tekkesinde sana hayrandım.

Beyitte âşığın sevgiliye bir seslenişi söz konusudur. Âşık, daha kâinat yaratılmadan yani sanki daha esrar hokkasında (kesesinde) gizlenmiş gibiyken *'Ben aşk tekkesinde sana hayrandım'* demeye çalışmıştır. Hayran kelimesi hem *şaşırmış, şaşkın* (Devellioğlu, 2012) anlamlarında hem de edebî geleneğimizde âşık için *aşırı tutkulu olma hâlini* ifade eder (Pala, 2016). Esrarkeşler çeşitli maddeleri bir araya getirerek elde ettikleri esrar macununu ufak haplar hâline getirir ve yanlarında taşıdıkları hokkaların içine koyup o şekilde kullanırlarmış (Şentürk, 2022). Şarap, afyon ve esrar (beng) gibi belli bir süre uyuşturucu etkisi olan bu maddelerin insan üzerinde bıraktığı sarhoşluk ve sersemlik durumu için de *hayran* kelimesi kullanılmış olup özellikle esrar sarhoşluğunu gidermede rakı ve şarabın kullanıldığı Onay'ın çalışmasında[1] detaylı şekilde anlatılmıştır (Onay, 1992). Ayrıca Allah'ın ve sevgilinin güzelliği karşısında sanki esrar içmiş gibi kendisinden geçen kimseler için kullanılan bu yakıştırma, tasavvufta Fenâfillah'a ulaşmak için geçilmesi gereken makamlardan biri olan *Hayret* makamına ulaşan sâlikin kendinden geçme ve *sekr* hâlini de temsil eder (Şentürk, 2022). Arapça '*sırr'* kelimesinin de çoğulu olan esrâr, beyitte *'ezel'* kelimesi ile birlikte kullanılarak *elest bezmi*'ni hatırlatmakta ve Allah'ın bu mecliste kullarına kâinatın gizli sırlarını açıkladığı yorumunu çıkarmaktadır.

'*Kâinat-hânikâh-esrâr-cür'â-hayran'* kelimeleri arasındaki anlam ilişkisi *tenasüp* sanatına örnek gösterilebilir. Hayâlî'nin kâinatın gizlerini içinde barındıran bir *cür'adân*'a benzettiği esrar kelimesi, beyitte '*sırr*' anlamıyla beraber '*uyuşturucu bir madde*' şeklinde ikili bir anlam katmanı oluşturup *tevriye* sanatını örneklemiştir. '*Ezel'* kelimesi ile de *bezm-i elest*'e bir gönderme yapılarak *telmih* sanatı yapılmıştır. Son olarak Kalenderî zümresi ve gazelde esrarı çağrıştıran mazmunlar kullanan Hayâlî için Ahmet Yaşar Ocak; *"Hayâlî Bey, cür'adân, esrar ve afyon kelimelerini çok sanatkârane bir biçimde sembol olarak kullanır. Şüphesiz Kalenderî zümrelerinin hemen hepsinde vazgeçilmez bir erkân hâlini alan esrar kullanma adetinin yerleşmesinde, öyle sanıyoruz ki onun keyif verici niteliğinin de büyük bir payı olsa gerektir* (Ocak, 1999)" şeklinde bir tespitte bulunmuştur.

---

[1] Bkz. Esrâr mad.

3. *Ne gülde reng ü bû var idi ne sabâda fer*

Ben gülşenünde bülbül-i nâlân idüm sana

Ne gülde renk ve koku ne de seher yelinde bir canlılık vardı. Ben senin bahçende inleyen bir bülbül gibiydim.

Şair, *elest* meclisindeki *yokluk* gibi gülün rengi ve kokusunun olmadığı, sabah rüzgarının dahi bir canlılık barındırmadığı bir imaj oluşturmuştur. Kendisini böyle bir ortamda sevdiği için ağlayıp inleyen bir bülbüle benzetmeyi tercih etmiştir. Divan şiirimizin en önemli mazmunlarından birisi olan bülbül için Pala, "*O, şarkılarıyla ağlayıp inleyen, durmadan sevgilisinin güzelliklerini anlatan ve ona aşk sözleri söyleyen âşığın timsalidir. Bazen âşığın kendisi, bazen canı bazen de gönlü olur*. *Onun güzel sesi âşığın sözleri ve şiirleri gibidir. Nasıl ki bülbül gülsüz olmazsa, âşık da maşûksuz olmaz* (Pala, 2016)" der. Sabâ ise lügatte, *doğudan esen hafif ve latif rüzgâr* anlamına gelir (Devellioğlu, 2012). Divan şiirimizde, sevgilinin kokusunu âşığa ulaştıran yegâne şey olarak sabâ mazmunu kullanılmıştır. *Nesîm* kelimesi olarak da karşımıza çıkan bu mazmun, sevgilinin zülfünün perişanlığını, kokusunun tasvirini, kimilerine göre seher vakti kıble yönünden esen ve Hz. Yusuf'un kokusunu Yakup'a ulaştıran, genellikle sevenle sevilen arasında bir vasıta olarak görülmüş mühim bir mazmundur (Onay, 1992). O, gülşen ve bağ gibi yerlerde eserek bu tarz yerlerin ihyasında rol oynar. Goncanın gül olması, servinin donatılması, nergisin gözünü açması ve lâlenin kırmızılığını alması onun sayesindedir (Pala, 2016). Gülde renk ve kokunun olmayışı ifadesi de yine geleneksel şiirimizde sevgilinin güle teşbihiyle alakalıdır. Sevilen, letafet bağında bir gül olarak tasvir edilir. Kurnaz, bir gül olarak sevgilinin yaşadığı yerin âşık için dikenlerle dolu olduğunu onun mahallesinde gezen âşığın ayağını Îsâ'nın elbisesindeki iğnenin bile kıskandığını ifade eder (Kurnaz, 2012). Burada Îsâ'nın feleğin dördüncü katında olduğu inanışı (Onay, 1992) sebebiyle, sevgilinin yaşadığı semtin ise oradan daha yükseklerde olduğu ile ilgilidir. Beyitte kullanılan *gül* kelimesi, bunların yanında şairin seslendiği kişinin peygamber efendimiz Hz. Muhammed (s.a.v) olabileceği düşüncesini de akla getirmektedir. Bilindiği üzere İslami telakkide gül, ilahi güzelliğin ve bu güzelliğin tecellisi olan Hz. Muhammed'in de simgesidir (Kemikli, 2010). Onun teri gül kokuludur. Zira Süleyman Çelebi'de bu husus; "*Terlese güller olurdu her teri/ Hoş direrlerdi terinden gülleri* (Süleyman Çelebi, 1990) şeklinde ifade edilmiştir. Kanaatimize göre bu beyitte şair, kendisinin âşıklık derecesini en üst noktada görüp evrende hiçbir şey hayat bulmamışken dahi aşkın kendisinde var olduğunu düşünmektedir.

'Gül-gülşen-reng-bû-bülbül-nâlân' kelimeleri arasında *tenasüp* ilişkisi söz konusudur. '*Bülbül ü nâlân'* tamlaması ise âşığı temsil ettiğinden *istiâre*dir.

4. *Sen nâz ederdün ehl-i niyâza Medîne-vâr*

Ben Ka'be gibi çâk-girîbân idüm sana

Ben Kâbe gibi siyahlar içinde perişan olup yakamı yırtarken, sen niyâz ehline Medine gibi naz ederdin.

Şair bu beyitte, âşığı Kâbe'ye, nazlı sevgiliyi ise Medine'ye benzetmiştir. Bilindiği üzere Kâbe Müslümanlar için en kutsal mekandır ve Mekke'de bulunmaktadır. Şairlerimiz genellikle Allah'ın evi olarak sayılan Kâbe ile tanrı aşkının saklı olduğu gönül ve sevgilinin bulunduğu semti Kâbe ile ilişkilendirmiş, âşığın sevgilinin yaşadığı mahallede dolaşmasını Kâbe'yi tavaf etmeye benzetmişlerdir (Pala, 2016). Cunbur, "*Kâbe Allah'ın evi sayılmış, tek ve gerçek sevgili Cenab-ı Hak olduğuna göre, Tanrı aşkının saklandığı kalp de Kâbe'ye benzetilmiş, genellikle de sevgilinin bulunduğu yer Kâbe sayılmış, şiirlerde daha çok "sevgilinin kûy'u" olarak anılmıştır. Kâbe'nin biçimi, özellikleri, manevi güzelliği sevgilinin maddi güzelliği ve özellikleriyle eşanlamlı kullanılmıştır* (Cunbur, 1993)" sözlerini aynı minvalde dile getirmiştir. Ayrıca onunla ilgili mîzab (altın oluk) denilen saçağı, üzerindeki kara örtüsü, zemzem suyu, hac ibadeti gibi ilintili bir çok kelime de divan şairlerimiz tarafından geniş çağrışımlarla manzumelere büyük bir ustalıkla konu edinmiştir (Pala, 2016). Özellikle peygamberimizin Mekke'den Medine'ye göçü nedeniyle Kâbe'nin ağladığı, karalar bağladığı, üzerindeki örtünün renginin kara olmasının sebebinin bu olduğu, hatta zemzem suyunun bile tadının acıdığı pek çok divan şairi tarafından ustalıkla dile getirilmiştir.

Mâtem edüp kara giydi Ka'be zemzem acıdı

Çünki 'arz-ı iftirâk etdi peygamber Ka'be'ye

(Hayâlî-g.360/36-4: Tarlan, 1945)

Hicretinden berü gözden döküp eşk-i zemzem

Ka'be'ye oldı siyeh câme-i mâtem mu'tâd

(Nâbi-k.2/80: Bilkan, 1993)

Eyleyüp ol mâh vedâ-i vatan

Ol gice çıkdı harem-i Mekke'den

Mekke olup bir sadef-i bî-güher

Sînesini eyledi çâk-i keder

(Nahîfî-Hicretü'n-Nebî/276/413: Keleş, 2016)

Yukarıdaki beyitlerde de görüleceği üzere, hicret sonrası Kâbe'nin duyduğu acıdan dolayı karalar bağladığı, sanki cevherini kaybeden bir sedefe döndüğü, bağrını dağladığı ve zemzem suyunun gözyaşlarının durmadan aktığı gazel ve kasidelerde bu şekilde işlenmiştir.

Müslümanlar için İslam tarihindeki en önemli olaylardan birisi olan Hicret (622), kelime olarak sözlükte "*terk etmek, ayrılmak*" anlamlarına gelen -*hecr*- (hicrân) mastarından türemiş ve Hz. Peygamber ile yanındaki Mekkeli muhacir müslümanların, müşriklerin yaptıkları baskı ve zulümler nedeniyle Medine'ye yaptıkları göçü ifade eder (Önkal, 1998). Bu kelime aynı zamanda tasavvufta "*kişinin beden memleketinden ayrılıp ruhâniler vatanına göç etmesi, sâlikin kötü huy ve sıfatlardan ayrılıp iyi huy ve sıfatlar yurduna gitmesi yani ahlakını güzelleştirmesi* (Uludağ, 2012)" manalarını da gelmektedir. Divan şiirimizde bu konu, müstakil Hicretnâmeler ve siyer, Mevlid, Muhammeddiye gibi türler ile divanların içinde yer alan manzum beyitlerde sık sık işlenmiştir. Hicret münasebeti, Medineli ensarların gelen muhacirlere kucak açmaları ve en önemlisi Hz. Peygamberin mezarının (ravza-i mutahhara) Medine şehrinde bulunması oranın cennetten bile yüce bir yer olarak görülmesine vesile olmuştur (Yıldız, 2024).

Hayâlî de bu beyitte, Kâbe yerine koyduğu âşığın, Medine ile eşleştirdiği vefasız ve nazlı sevgiliye sitemini ifade etmeye çalışmıştır. Nasıl ki, hicret sonrası peygamberin oradan ayrılmasına Kâbe, karalar bağlayıp üzüldüyse, sevgilinin de sevdasına karşılık vermemesi sebebiyle âşığın bağrının delik deşik olduğu, ağlayıp feryat ederek yakasını yırttığı söylenmiştir. Burada özellikle bilindiği üzere Kâbe'nin örtüsünün ayrık olması ve yılın belli dönemlerinde bu örtünün açılması olayı da telmih edilmiş olabilir. Hatta bir köşe yazısında İbni Kesir'in *el-Bidâye ve'n-Nihâye* adlı kitabı ve İbnu'l Hüseyin'in *Kenaşetu'l İtibar* isimli eserinden nakledildiğine göre; Kâbe örtüsünün yırtılması Hallac-ı Mansur'un ölümüne ve Abbasilerin yıkılışına delalet olarak gösterilmiştir (Çelikdönmez, 2018). Sevgili ise, Medineli ensârların hicret edenleri karşılaması gibi âşığın rakiplerine kucak açmış ve onu görmezden gelmiş, onun aşkına karşılık vermemiştir. Tabi ki beyti şerh ederken kastedilenin maddi olarak bir kadın mı yoksa daha önceki beyitlerin açıklanmasında da ara ara değindiğimiz gibi tarif edilenin Allah ya da peygamber mi olduğu konusunda kesin bir yargı ortaya koymak doğru olmayacaktır.

Âşığın kendisini Kâbe'ye, sevgiliyi ise Medine'ye benzetmesi *teşbih*, Medine'nin nâz eden bir sevgili gibi düşünülmesi *teşhis,* nâz-niyâz-çâk-giriban-Medîne-Ka'be kelimeleri *tenasüp* ve âşığın yakasını yırtması *mübalağa* için örnek olabilecek mahiyettedirler.

5. *Şâhum Hayâlîyem ki cihân lâ-mekân iken*
Ben bir mekân-ı hâsda mihmân idüm sana

Şahım, ben Hayâlî'yim. Dünya henüz bir mekân sahibi değilken ben özel ve seçkin bir yerde senin misafirindim.

İlk dört beyitte âşığın seslendiği kişinin bir kadın mı yoksa Allah ile peygamber mi olduğu konusundaki belirsizlik, *şahum* ifadesi ile dikkatleri devrin sultanı Kanuni Sultan Süleyman'a çekmektedir. Çünkü edebî kaynaklarda Hayâlî'nin İbrahim Paşa vâsıtasıyla Kanuni Sultan Süleyman'a takdim edildiği, sultanın ilgisini ve takdirini çekerek onun en sevdiği ve aradığı şairlerden birisi olduğu hakkında anekdotlar mevcuttur (Çelebioğlu, 1994). Bu nedenle seslenilen kişinin *Kanuni Sultan Süleyman* olabileceği konusundaki yorum da göz ardı edilmemelidir. Şair, gazelin bu son beytinde mahlasını da kullanarak *'şâh'* olarak nitelendirdiği kişiye, daha kâinat yaratılmadan önce, bir nevi ruhların elest meclisinde Allah'ın huzurundaki konukluğu gibi misafir olduğunu dile getirmiştir.

'Şahum' kelimesi *nidâ* sanatına, 'mekân-ı hâs' tamlaması ise elest bezmi'ni hatırlattığından dolayı *telmih* sanatına örneklik teşkil etmiştir.

2. Gazelin Yapısalcılık Açısından İncelenmesi

2.1. Nazım Şekli: Gazel

Klasik Türk şiirimizde en çok itibar edilmiş ve rağbet görmüş nazım şekillerinden birisi gazeldir. Genellikle 5-15 arası beyit sayısından muhkem bu nazım şeklinin Devellioğlu sözlüğünde geçen anlamlarından birisi de *aşkın her türlü safahâtı ve mevzuatı* şeklindedir (Devellioğlu, 2012). Başka lügatlerde kadınlar için söylenen *güzel ve aşk dolu sözler* olarak da geçmektedir. Gazeller genellikle 5, 7, 9,11 gibi tek sayılı beyitlerle yazılmış ama en çok 5-7 beyitli gazeller tercih edilmiştir. Hayâlî'nin incelemeye aldığımız bu gazeli de 5 beyitten oluşmaktadır. Kurnaz'ın çalışmasına göre divanında toplam 668 gazel olduğu belirtilmiştir (Kurnaz, 2012). Yine aynı esere göre bu gazellerin 449 tanesi redifl idir. Ayrıca 668 gazelin 604'ü beş beyitten oluşmaktadır.

2.2. Gazelin Ses İncelemesi

2.2.1 Vezin

Hayâlî'nin *idüm sana* redifli bu gazeli, muzâri bahrinin 'mef'ûlü/ fâilâtü/ mefâîlü/ fâilün' vezni ile kaleme alınmıştır. Divandaki 668 gazelden 116 gazel ve 3 kasidede bu vezin kullanılmıştır (Kurnaz, 2012). Divandaki toplam 741 (kaside, musammat, gazel, mukattaat) şiir parçası içerisinde bu kalıbın kullanım oranı %16,05'tir.

2.2.2. İmale, Zihaf, Medd ve Vasl

Arapça'da "*uzatma, çekme ve bir tarafa eğme*" anlamlarına gelen *imale*, aruzda kelimeyi aruz ölçüsüne uydurmak için kısa hecenin uzatılarak okunmasına denmiştir (İpekten, 1994). İncelediğimiz bu gazelde 6 adet imale tespit edilmiştir. Bunlar aşağıda koyu renk ile belirtilmiştir.

İmaleli kelimeler;

1. Beyitte: ka**ni**
2. Beyitte: ----
3. Beyitte: **Ne**, var i**di**, **ne**
4. Beyitte: niyâ**za,** **gi**bi
5. Beyitte: ----

İmaleli bu kelimelerden *kani, ne (2), var idi, gibi* kelimeler Türkçe; *niyâz* kelimesi Farsça kökenlidir.

Vezin gereği *bir hecenin içindeki uzun vokal dolayısıyla veya sonunda iki konsanantın yan yana gelmesi sebebiyle, iki hece sayılacak şekilde uzun okunmasına medd veya imale-i memdûde* denir (Timurtaş, 1997). Yani bir heceyi vezin gereği bir kapalı bir açık olacak şekilde bir buçuk sese çıkarma işidir. İncelediğimiz bu gazelde 3 adet medd tespit edilmiştir. Altı çizili kalın puntolu kelimeler vezin gereği bir kapalı bir açık okunmuştur.

1. Beyitte: ----
2. Beyitte: **aşk**
3. Beyitte: ----
4. Beyitte: **çâk**
5. Beyitte: **hâs**da

Lügatte "aslından uzaklaştırmak" manasına gelen *zihaf,* aruz vezninde cüzlerde meydana çıkan değişiklikler için kullanılmış, teknik olarak mısranın orta tef'ilesinde meydana gelirse *zihaf,* son tef'ilelerinde meydana gelirse *illet* adıyla tanımlanmıştır (Şafak, 2003). Gazelde beşinci beytin ilk mısrasında bir adet *zihaf* tespit edilmiştir. Beyitteki bu *zihaf*lı hece aşağıda koyu renkli punto ve altı çizili şekilde belirtilmiştir.

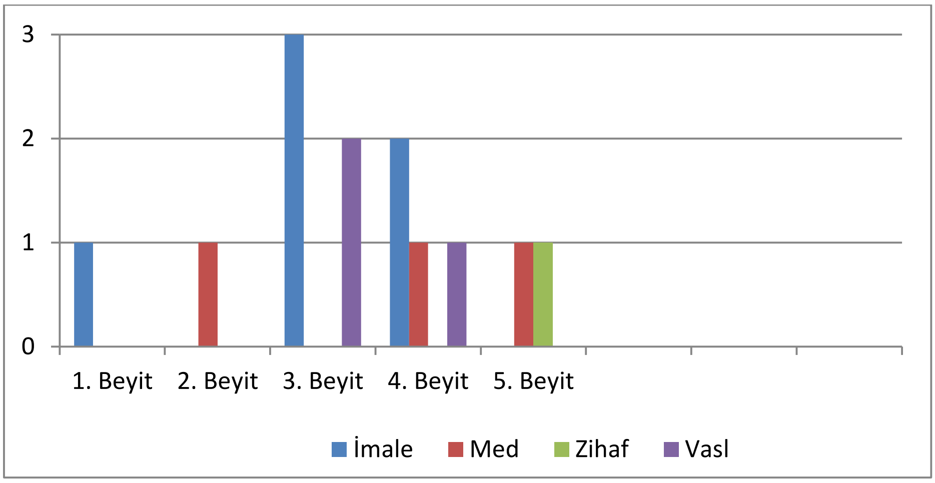
5. Beyitte: Hayâ**lî**yem

Son olarak gazelde 3 adet vasl (ulama) yapılmıştır. Ulama aruzdaki önemli ses unsuru ve ahenk vasıtalarındandır. Vasl, sonu konsonantla biten bir hecenin vokalle başlayan bir hece ile yan yana geldiği zaman yeni bir hece oluşturması, yani hecenin bölümlenmesinde bir değişiklik olması demektir (Timurtaş, 1997). Vasl yapılan kelimeler aşağıda gösterilmiştir.

3. Beyitte: va**r_i**di, bülbü**l_ü**

4. Beyitte: ederdü**n_ehl**-i

Grafik 1: Vezin Unsurlarının Beyitlere Göre Dağılımı



3. Kafiye ve Redif

Türk edebiyatının oluşumundan günümüz şiirine kadar kafiye ve redif kullanımı şiir yazımında kullanılan temel araç gereçlerden olmuştur. Kafiye ve redif, şiirin söyleyişine güzellik ve akıcılık katan ana etmenlerdir. Kelime anlamı '*arkadan gelen, birbirinin ardından giden*' olan redif, kafiyeden sonra her mısranın sonunda tekrar edilen, aynı görevde kullanılan ek, kelime veya kelimeler olarak kullanılır (Devellioğlu, 2012). Hayâlî Bey'in incelediğimiz bu gazelinde redif olarak '*idüm sana*' kullanılmıştır. Ayrıca iki kelimeden oluşan bu redif, şairin tasavvufi tahayyülünden de izler taşır. Kullanılan bu redif, gazelin arka planında kulun yaratıcısına bağlılığını gösteren, ona ait olduğunu ifade eden bir anlam taşır.

Kafiye ise mısra sonlarında bulunan sözcüklerin son heceleri arasındaki ses benzerliğidir. Bu benzerlikler aynı görevde kullanılmamıştır. Bu gazelde matla beytinin iki mısrası ve diğer tüm beyitlerin 2. mısralarında '*ân*' hecesi kafiye-i mürdefe olarak kullanılmıştır.

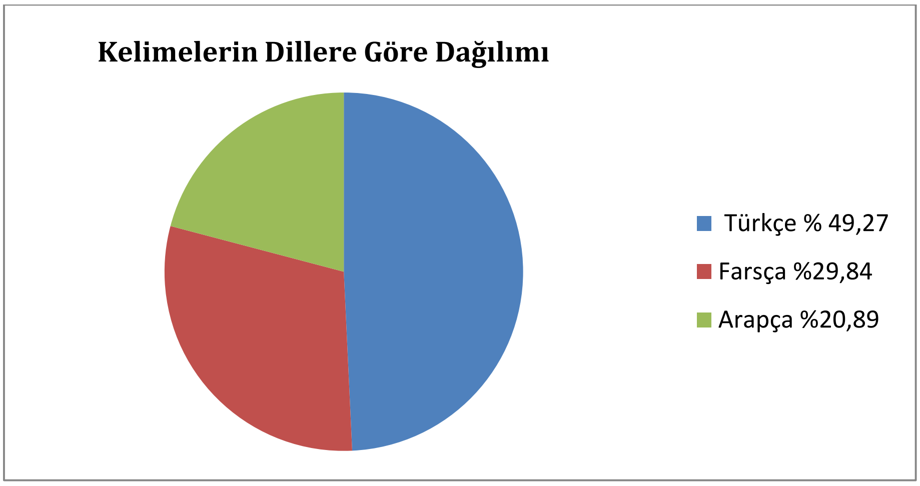
2.2.4. Söz Tekrarları

Gazeldeki söz tekrarları, *İdüm* (6), *sana* (6), *ben* (4), *gün* (2), *gibi* (2), *ne* (2), *var* (2), *iken* (2), *mekân* (2) kez kullanılmışlardır. Diğer kelimeler ise birer kez kullanılmıştır.

2.2.5. Kelime Çeşitleri ve Yapıları

Gazelde tekrarlanan sözcükleri birer sözcük olarak kabul edersek 48 adet, tekrar edenlerle birlikte toplamda 67 sözcüğüm kullanıldığını görmekteyiz (ki-/bî-/lâ- kullanımları ek olarak sayılmıştır). Bunlardan 33 tanesi Türkçe, 20 tanesi Farsça, 14 tanesi ise Arapça kelimelerdir. Pasta grafiğindeki tespitlere göre üç dil arasındaki oransal fark Türkçe lehinedir.

Grafik 2: Gazeldeki Kelimelerin Dillere Göre Yüzdelik Dağılımı



Gazelde tespit edilen kelime türleri ve yapıları şu şekildedir.

Tablo 1: Kelime Türleri ve Yapıları

Dil	İsim	Sıfat	Zamir	Bağlaç	Edat	Fiil/Ekfiil	Toplam
Arapça	12	1	-	-	1	-	14
Farsça	17	5	-	1	1	-	24
Türkçe	3	2	11	4	2	11	33
Toplam	32	8	11	5	4	11	71

Üstteki tablodan da anlaşılacağı üzere en çok kullanılan kelime türü isimdir. Bu isimlerin hemen hemen tamamına yakını Farsça ve Arapça isimlerden oluşmaktadır. Sıfat türünde gelenekten de bilindiği üzere genellikle Farsça kelimeler kullanılır. Hayâlî’nin bu gazelinde kelime türleri ile ilgili en dikkat çekici nokta zamir ve fiil/ekfiillerin yoğunlukla Türkçeden seçilmiş olmalarıdır.

2.2.6. Tamlama Çeşitleri ve Yapıları

İncelenen bu gazelde 8 adet tamlama tespit edilmiştir. Bu tamlamalardaki kelimelerden 8’i Farsça, 6’sı Arapça ve 2’si ise Türkçe kelimelerden oluşmaktadır. Tamlama çeşitleri ve özellikleri ile ilgili bilgiler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 2: Tamlama Türleri ve Özellikleri

Tamlamalar	**Tamlama Türü**	**Kelime Özellikleri**		
ol gün(o gün)	*Sıfat tamlaması*	ol	*Türkçe*	Sıfat
		gün	*Türkçe*	İsim
sâye-i bî-cân(cansız gölge)	*Sıfat tamlaması*	sâye	*Farsça*	İsim
		bî-cân	*Farsça*	Sıfat
esrâr-ı kâinât (kâinâtın sırrı)	*İsim tamlaması*	esrâr	*Arapça*	İsim
		kâinât	*Arapça*	İsim
hânikâh-ı aşk (aşk tekkesi)	*İsim tamlaması*	hânikâh	*Farsça*	İsim
		aşk	*Arapça*	İsim
bülbül ü nâlân (inleyen bülbül)	*Sıfat tamlaması*	bülbül	*Farsça*	İsim
		nâlan	*Farsça*	Sıfat
ehl i niyâz(niyaz halkı)	*İsim tamlaması*	ehl	*Arapça*	İsim
		niyâz	*Farsça*	İsim
çâk-girîbân(yırtılmış yaka)	*Sıfat tamlaması*	çâk	*Farsça*	İsim
		girîbân	*Farsça*	Sıfat
mekân-ı has(özel mekan)	*Sıfat tamlaması*	mekân	*Arapça*	İsim
		has	*Arapça*	Sıfat

2.2.7. Ünlü ve Ünsüzler

Yapısalcılık yöntemiyle incelenen bu gazelde, üstünde durulması gereken bir diğer nokta da kullanılan ünlü ve ünsüz seslerin durumlarıyla ilgilidir. Ünlü sesler kalın ve ince oluşlarına göre, ünsüz sesler ise sürekli ve süreksiz oluşları bakımından incelenmiştir.

Tablo 3: Gazeldeki Ünlülerin Kalın ve İnce Oluşlarına Göre Dağılımı

Beyit	**Kalın/İnce Ünlüler**	**Sayı**	**Oran**
1. Beyit	Kalın (a,ı,o,u)	13	%21,31
	İnce (e,i,ö,ü)	15	%19,99
2. Beyit	Kalın (a,ı,o,u)	16	%26,22
	İnce (e,i,ö,ü)	10	%13,33
3. Beyit	Kalın (a,ı,o,u)	9	%14,75
	İnce (e,i,ö,ü)	19	%25,33
4. Beyit	Kalın (a,ı,o,u)	9	%14,75
	İnce (e,i,ö,ü)	18	%23,99
5. Beyit	Kalın (a,ı,o,u)	14	%22,95
	İnce (e,i,ö,ü)	13	%17,33
TOPLAM	**Kalın (a,ı,o,u)**	**61**	**%44,86**
	İnce (e,i,ö,ü)	**75**	**%55,14**

Yukarıda yer alan tabloya bakıldığında kalın ünlüler bakımından en yoğun kullanılan beyit ikinci beyit (16 adet), ince ünlüler bakımından en yoğun kullanılan beyit ise üçüncü beyit (19 adet) olmuştur. Genel toplama bakıldığında ise ince ünlülerin kalın ünlülerden daha çok kullanıldığı görülmektedir.

Şiirlerde kullanılan sürekli ve süreksiz ünsüzler şiirde telaffuz sürelerini farklılaştırabildiği için ahenk unsurunu da etkileme gücüne sahiptir. Klasik Türk şiirinde ahengin olmazsa olmazı aruz veznidir. Deve yürüyüşünün çıkardığı ritmik sese öykünerek oluşturulduğu rivayet edilen aruz vezninin yanında söz tekrarları, uyak, asonans ve aliterasyonlar da ahengi oluşturan diğer yapılar olmuşlardır. Sürekli ünsüzlerde devam eden bir armoni hakimken, süreksiz ünsüzlerde söyleyiş devamlılığı mümkün olmadığı için bu armoni kesintiye uğrayabilmektedir.

Aşağıdaki tabloda gazelde yer alan sürekli ve süreksiz ünsüz sesler detaylı bir şekilde gösterilmiştir.

Tablo 4: Gazeldeki Ünsüzlerin Sürekli ve Süreksiz Oluşlarına Göre Dağılımı

Beyit	**Sürekli/Süreksiz Ünsüzler**	**Sayı**	**Oran**
1. Beyit	Sürekli (fğhjlmnrsşvyz)	22	%19,46
	Süreksiz (bcçdgkpt)	10	%18,18
2. Beyit	Sürekli (fğhjlmnrsşvyz)	20	%17,69
	Süreksiz (bcçdgkpt)	10	%18,18
3. Beyit	Sürekli (fğhjlmnrsşvyz)	23	%20,35
	Süreksiz (bcçdgkpt)	13	%23,63
4. Beyit	Sürekli (fğhjlmnrsşvyz)	21	%18,58
	Süreksiz (bcçdgkpt)	13	%23,63
5. Beyit	Sürekli (fğhjlmnrsşvyz)	27	%23,89
	Süreksiz (bcçdgkpt)	9	%16,36
TOPLAM	**Sürekli (fğhjlmnrsşvyz)**	**113**	**%67,26**
	Süreksiz (bcçdgkpt)	**55**	**%32,73**

Tablodaki oranlara baktığımızda gazelin tümünde kullanılan sessiz harflerin büyük bir çoğunluğunu sürekli ünsüz harfler oluşturmaktadır. Özellikle son beyitte 27 adet sürekli sessiz harf kullanılarak sadece o beyitte, süreksiz sessiz harflerden 3 kat kadar fazla sürekli sessiz harf kullanılmıştır. Gazelin genelinde ise neredeyse yüzde 70'e yakın sürekli sessiz harf kullanımı söz konusudur.

2.2.8. Ses Tekrarları

Klasik Türk şiirinde yukarıda da değinildiği gibi vezin ve ahenk önemli bir yer kaplamaktadır. Başta redif ve kafiye olmak üzere ses ve söz tekrarlarıyla da bir ahenk, armoni yakalanmaya çalışılmıştır. Sadece ahenk değil, söze canlılık katmak, manaya vurgu yapmak ve hislere değinmek için de tekrarlara sık sık başvurulmuştur. Gazel beyitlerinde en çok tekrar eden ses tekrarları aşağıdaki tabloda sayılarıyla beraber gösterilmiştir.

Tablo 5: Gazeldeki Bazı Ses Tekrarlarının Beyitlere Göre Dağılımı

Beyit	**Ses Tekrarı**
1. Beyit	*a sesi 10, *n sesi 9, *i sesi 8, *s sesi 5
2. Beyit	*a sesi 14, *n sesi 7, *e sesi 5
3. Beyit	*n sesi 9, *e sesi 8, *a sesi 8, *ü sesi 7, *l sesi 5, *d sesi 5
4. Beyit	*a sesi 9, *i sesi 9,*n sesi 8, *e sesi 7
5. Beyit	*a sesi 12, *m sesi 7, *n sesi 7, *i sesi 7

Tablodaki sayılara göre gazelin tamamında en çok tekrar eden ses –a sesi (53 adet) olmuştur.

2.3. Gazelin Anlam İncelenmesi

Gazelin ön ve arka planındaki anlamı layıkıyla gösterebilmek için iletişim ögelerininde tespit edilmesi ve bunun üzerinden bir anlam planı oluşturulması gereklidir. Gazelin tüm beyitlerine baktığımızda gönderici şair, alıcı ise sevgilidir. Bildiri nesnesi âşık-sevgili-vuslat özlemi üçgeni etrafında ve âşıklığın alameti olan sevgiliye olan bağlılık ekesininde şekillenmiştir. Örneğin, âşığın '*cansız bir gölge*' gibi sevgiliyi takibi, '*aşk dergahında hayrân*' oluşu, '*inleyen bir bülbül*' hâline dönmesi gibi açık örnekler klasik şiirimizde de sıklıkla yer bulan *bende olmak-rabt olmak* mazmununun kullanımına örneklik teşkil eder.

Tablo 6: Gazelin Anlam İncelemesindeki İletişim Unsurları

Beyitler	**Gönderici**	**İleti**	**Alıcı**
1. Beyit	Âşık	Sevilen uğruna cefa çekilmesi	Sevgili
2. Beyit	Âşık	Kâinat var olduğundan beri âşıklık serüveninde olunması	Sevgili
3. Beyit	Âşık	Sevgili uğruna cefa çekilmesi	Sevgili
4. Beyit	Âşık	Naz eden sevgili sebebiyle yakasını bile yırtacak duruma gelmesi	Sevgili
5. Beyit	Âşık	Dünya yaratılmamışken bile âşıklığın var olması	Sevgili

Sonuç

Bu çalışmada Hayâlî'nin *idüm sana* redifli gazeli, öncelikle divan şiirimizin *geleneksel metin şerhi* metoduyla daha sonra da *yapısalcılık yöntemi*nin kaideleri doğrultusunda incelenmiştir. Çalışmamız neticesinde elde edilen bulgular şunlardır:

1- Şair, gazelin anlatım içeriğinde de tespit edildiği üzere bir seslenme/hitap etme gayreti içerisindedir. Bu yönüyle *hasb-i hâl* (karşılıklı konuşma, hâlini, durumunu, şikâyetlerini ve sıkıntılarını dile getirme) türüyle benzer özellikler göstermiştir. Ancak seslenilen ve sevgili sembolüne oturtulan kişinin tam olarak kim olduğu konusunda bir belirsizlik söz konusudur. *İdüm sana* redifiyle içinde bulunduğu durumu karşısındakine ifade ediyormuş gibi aktarır.

2- Göze çarpan diğer bir detay, şairin âşık formuyla hep bir üstünlük ideali anlatma gayreti içine girmesidir. Yani beyitlerde aşkın, aşk acısının veya hayranlığın ilk ve en başta kendisinde olduğuna dair söylemlerin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

3- Metin içinde çokça kullanılan edebî sanatlar ile anlamın akıcı ve canlı tutulduğu söylenebilir.

4- Gazelin yapısal incelemesi sonucu, vezin tercihinin muzâri bahrinden (mef'ûlü/ fâ'ilâtü/ mefâ'îlü/ fâ'ilün) seçildiği, aruza dair bazı kusurların 3. ve 4. beyitlerde yoğunlaştığı, sistematik olmasa dahi bazı söz tekrarlarına başvurulduğu, sözcük yoğunluğu olarak Türkçe, Farsça ve Arapça şeklinde bir sıralama takip edildiği, sesli harflerin kullanımında en çok ince sesli ünlü harflerin kullanıldığı ve yine en çok tekrar eden sesin ise -a sesi olduğu tespit edilmiştir.

Geleneksel ve modern yapısalcı çözümleme tekniğine uygun olarak hazırlanmaya çalışılan bu çalışmanın, klasik Türk şiirini anlama ve anlamlandırma bahsine katkılar sunması hedeflenmiştir.

Kaynakça

Bilkan, Ali Fuat. *Nâbî'nin Türkçe Divanı (Karşılaştırmalı Metin)*. Ankara: Gazi Üniversitesi, 1993.

Cunbur, Müjgan. *Âmil Çelebioğlu Armağanı*. "Eski Şiirimizde Kâbe ve Kâbe Ziyaretleri". *Türklük Araştırmaları Dergisi* 7 (1993), 141-171.

Çelebioğlu, Âmil. *Kanuni Sultan Süleyman Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: MEB Yayınları, 2. Basım, 1994.

Çelikdönmez, Ömür. "Kâbe Örtüsünün Yırtılması". *Dik Gazete* (2018). https://www.dikgazete.com/yazi/yemen-katliamcisi-suudilerin-sonunu-mujdeleyen-ilahi-isaret-kabe-ortusunun-yirtilmasi-mi-makale,828.html-828.html

Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi, 29. Basım, 2012.

İpekten, Halûk. *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*. İstanbul: Dergâh, 1. Basım, 1994.

Kanar, Mehmet. *Büyük Türkçe - Farsça Sözlük*. İstanbul: Say Yayınları, 2016.

Keleş, Reyhan. "İslâmî Türk Edebiyatı'nda Hicret ve Hicretle İlgili Kavramlar". *Turkish Studies Dergisi* 11/7 (2016), 225-246.

Kemikli, Bilal. *İlmi Konular Araştırmalar,* "Türk Kültüründe Hz. Peygamber ve Gül İmajı". (çevrimiçi internet/blog sayfası makalesi), 2010, https://ilmiarastirmalar.blogspot.com/2010/08/turk-kulturunde-hz-peygamber-ve-gul.html (E.T. 10 Nisan 2025)

Kurnaz, Cemâl. *Hayâlî Bey Dîvânı'nın Tahlili*. Ankara: Kurgan Edebiyat, 2012.

Mengi, Mine. *Eski Türk Edebiyatı Tarihi: Edebiyat Tarihi-Metinler*. Kızılay, Ankara: Akçağ, 19. Basım, 2013.

Ocak, Ahmet Yaşar. *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sufilik: Kalenderiler (XIV-XVII. Yüzyıllar)*. Ankara: TTK Yayınları, 2. Basım, 1999.

Onay, Ahmet Talât. *Eski Tük Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 1. baskı., 1992.

Önkal, Ahmet. "Hicret". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 17/458-462. İstanbul: TDV Yayınları, 1998.

Pala, İskender. *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları, 27. Basım, 2016.

Pala, İskender. "Bezm-i Elest (Edebiyat)". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 6/108. İstanbul: TDV Yayınları, 1992.

Süleyman Çelebi. *Mevlid: Vesîlet-ün-necât*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı, 3. Basım, 1990.

Şafak, Yakup. *Aruz Terimleri*. Konya: Say Yayınları, 1. Basım, 2003.

Şentürk, Ahmet Atilla. *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 1*. Topkapı, İstanbul: DBY Yayınları, OSEDAM, 1. Basım, 2016.

Şentürk, Ahmet Atilla. *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 4*. Topkapı, İstanbul: DBY Yayınları, OSEDAM, 1. Baskı., 2020

Şentürk, Ahmet Atilla. *Osmanlı Şiiri Kılavuzu. 5: Gabgab-Güzellik*. İstanbul: DBY Yayınları, OSEDAM, 1. baskı., 2021.

Şentürk, Ahmet Atilla. "*Osmanlı Şiiri Kılavuzu 6: Hâb-Hindî*". İstanbul: DBY Yayınları, OSEDAM, 1. baskı., 2022.

Tarlan, Ali Nihat. *Hayâlî Bey Divânı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1945.

Timurtaş, Faruk K. *Osmanlı Türkçesine Giriş: Eski Yazı, Gramer, Aruz, Metinler*. İstanbul: İstanbul Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 14. Basım, 1997.

Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2. Basım, 2012.

Yavuz, Yusuf Şevki. "Bezm-i Elest". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 6/106-108. İstanbul: TDV Yayınları, 1992.

Yıldız, Enes. "Şehirler Divanı'na veyahut Klasik Türk Edebiyatında Şehir Şiirlerine Ekler". *Cihanşümul Akademi ve Sosyal Bilimler Dergisi* 5/8 (2024), 12-30.

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

SON ADA ROMANINA EKOLOJİK BİR YAKLAŞIM

An Ecological Approach to the Last Island Novel

Doç. Dr. Sibel BAYRAM
Düzce Üniversitesi
sibelbayram02@hotmail.com
Düzce/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 05.01.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 08.04.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Bayram, Sibel. "Son Ada Romanına Ekolojik Bir Yaklaşım". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 245-257.

10.28981/hikmet.1613837

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Lisans:
CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ÖZ

Doğanın bir parçası olan insanoğlunun hayatına doğa, tarihin ilk zamanlarında hükmedendir ve doğa karşısında insan, daha zayıf bir varlıktır. Bilginin az olduğu bu dönemlerde doğa olaylarına olağanüstü efsanevi anlamlar yüklenir. Bilginin artması, teknolojinin gelişmesiyle insanoğlu, doğayı çözmenin, doğaya hakim olmanın yollarını arar. Bu yollar aranırken çoğu zaman doğadaki ekosisteme zarar verilmekte, insanoğlu doğanın bir parçası olduğunu unutup, hakimi olduğu düşüncesine kapılmaktadır. Doğa ise zaman zaman buna şiddetli bir şekilde cevap vererek, var olan teknolojinin halen insanoğlunun ona hükmetmeye yetmediğini göstermektedir.

Zaman içerisinde insanoğlunun doğaya verdiği tahribat arttıkça, doğadaki tahribata dikkat çekmek isteyen yazarlar, çevre sorunlarını edebi eserlerde işleyerek, sorunlara çözümler getirmeye çalışmaktadırlar. Zülfü Livaneli'nin Son Ada romanı, varlıklı bir kişinin bir adayı satın almasını, zamanla tanıdıklarını adaya davet edip, adada yeni evlerin inşa edilmesini konu alır. Sonrasında adaya yerleşen darbeci Başkan, adaya adeta darbe yapar, adadaki huzurlu hayatın yerini distopik bir dünya meydana gelirken, insanoğlunun doğaya yaptığı acımasız tahribat başlar. Bu çalışmada ekoleştiri kuramı göz önünde tutularak, ada halkının doğayla olan ilişkisi irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Ekoeleştiri, Doğa, Kapitalizm, Tüketim.*

ABSTRACT

Human beings are a part of nature. In the early times of history, nature dominated the lives of human beings and man was a weaker being in the face of nature. In these periods when knowledge was scarce, natural phenomena were attributed extraordinary mythical meanings. With the increase in knowledge and the development of technology, mankind sought ways to solve nature and to dominate nature. While searching for these ways, the ecosystem in nature was often damaged, human beings forgot that they were a part of nature and thought that they were the masters of nature. Nature, on the other hand, responded violently from time to time, showing that the existing technology is still not enough for mankind to dominate it.

Writers who want to draw attention to the destruction of nature try to bring solutions to the problems by processing environmental problems in literary works. In Zülfü Livaneli's novel The Last Island, a wealthy person buys the island, invites his acquaintances to the island and builds new houses on the island. Later, with the settlement of the putschist President on the island, the brutal destruction of nature by mankind is described, while describing the emergence of a dystopian situation instead of the peaceful life on the island. In this study, the relationship of the island people with nature will be examined by considering the theory of ecocriticism.

Keywords: *Ecocriticism, Nature, Capitalism, Consumption.*

Giriş

> "Herkes bilmediğinin peşine düşecek kadar bilir, ama kimse zaten bildiğinin peşine düşecek kadar bilmez. İşte büyük karışıklık böyle ortaya çıkar, yukarıdaki güneşin ve ayın parlaklığını siler, aşağıdaki tepelerin ve akarsuların canlılığını yakar, aradaki dört mevsimin döngüsünü altüst eder... Bilgiye tamah etmekten kaynaklanan dünyanın karışıklığı bu kadar büyüktür!" (Chuang Tzu, Yivli Sandıklar)

Birçok çevresel kıyamet anlatısında yazarlar, insanların açgözlülük ve tüketim kültürleri nedeniyle doğadaki yaklaşan kıyamet hakkında uyarıda bulunmaya çalışmışlardır. Birçok yazar, hem yaratıcı hem de eleştirel söylemleri aracılığıyla, ekosistemlerimizin karşı karşıya olduğu tehlikeleri vurgulayarak insan ve insan dışı varlıklar ile ilgili müzakere yürütmektedirler.

Günümüzde ciddi edebiyat çalışmalarına ve hatta ciddi edebiyat okumalarına olan ilginin azalması çeşitli nedenlere bağlanabilir. Muhalifleri tarafından sıklıkla öne sürülen bir argüman 'fayda' sendromu olarak adlandırılabilir. Hangi 'amaca' hizmet ediyor? Bir ulusun ekonomik çıkarlarını ya da bir bireyin mali durumunu nasıl destekliyor? Gazellerin, imkansız aşkların, bülbülün, tarlakuşunun, nergislerin ya da masumiyet ve deneyimin dünyası olabilecek hayali ya da hayal edilemez bir üst-gerçekliğin dünyasına taşınmak kişinin değerli zamanını boşa harcaması değil midir? Böylece edebiyat ve onun incelenmesi estetik gerekçelerle değil, ekonomik nedenlerle küçümsenmektedir. Bu tür faydacıların çoğu artık edebi uğraşlar yerine okuryazarlık becerilerine (dil becerileri, bilgisayar becerileri gibi) odaklanmaktadır. Özellikle edebiyat ve kültür teorisi, edebiyatın maddi yönlerinin ve toplumsal ve maddi ilgisinin altını çizmekte etkili olmuştur.

Glen Love ve Carson gibi ekoeleştirmenler, "Günümüzde edebiyatın en önemli işlevinin, insan bilincini tehdit altındaki doğal dünyadaki yerini tam olarak düşünmeye yönlendirmek olduğuna" inanmaktadır. (Cohen, 2004, 11) Geleneksel edebiyat teorisi, yazar, metin ve "dünya" ya da toplum arasındaki ilişkinin izini sürer. Ekoeleştiri ise "dünya" kavramını tüm ekosferi kapsayacak şekilde genişletir. Filozofların ve bilim insanlarının "yeryüzündeki her şey, birbiriyle bağlantılıdır" şeklindeki mistik ve biyolojik düşüncesi, eğer kabul edilirse, edebiyatın maddi dünyanın üzerinde estetik bir eterde yüzmediği, aksine enerji, madde ve fikirlerin etkileşim içinde olduğu son derece karmaşık bir küresel sistemde rol oynadığı sonucuna varabilir. Edebiyat çalışmalarına ekoeleştirel bir yaklaşım, klasik edebiyatın bile yeni bir incelemesini davet eder. Her türden kirlilik sınırları aşıp denizlerde yüzdükçe, ekolojik kaygılar, ideolojiler ve kültürlerden bağımsız olarak dünya toplumlarına yeni bir düşman buldukça yazarların ve sanatçıların bilincini kavramaya başladı. Sorumsuz tüketim kültürü, insan varlığına karşı yeni bir meydan okumadır. Hem insan hem de doğal çevre benzeri görülmemiş bir baskı ve zorlanma altında olduğundan, sanat ve edebiyat artık sadece estetik bir deneyim meselesi değildir. Yeryüzüne, stratosfere ve ötesine zehirli nüfuza karşı bir uyandırma çağrısıdır.

Geleneksel ve (artık eski) Yeni Eleştirel ethos ve deyişte, edebiyat ve onun incelenmesi, insan varlığı, çevre, bitkisel ve hayvansal yaşam ve kozmik enerji ile hiçbir ilişkisi olmayan, insani/maddi dünyanın üzerinde estetik bir dış uzayda yüzüyormuş gibi ele alınmıştır. 19. yüzyıl İngiliz kültür eleştirmeni John Ruskin, romantik şairler arasındaki insani özellikleri doğanın nesneleriyle ilişkilendirme eğilimini kınamış ve bunu acınası yanılgı olarak adlandırmıştır. Ancak, ekopoetiğin yükselişinden bu yana, kültürel metinlerde doğa ve çevre, insan faaliyetlerine sadece doğal bir fon olarak kullanılmıyor; aksine, insan yaşamının kendisi de onlardan etkilendiği için, insan varlığı ve uygulamalarından etkilenen karakterler haline geldiler. Fritjof Capra bu türlerarasılığı vurgulayarak, bir türün atığının başka bir türün besini olduğunu ifade eder. (Capra, 2004)

Ekosofi, ekolojik uyum felsefesidir. İnsanoğlu ve onun dünya görüşleri evreni çoğunlukla varoluştaki bir ikilik, yani insani ya da kültürel olan ve doğal olan ikiliği açısından ele almıştır. Bu nedenle insanoğlunun kültürel üretimi de insan ve insan olmayan ya da doğal olanı ayrı varlıklar olarak tasvir etmiş, böylece kurgusal anlatılarda ve görsel sanatlarda insanlar arasındaki ilişkileri anlatmış ve çizmiştir. Doğu kültürlerinin ve sanat formlarının çoğunda bu ikilik net bir şekilde korunmamıştır. Aslında, çoğu doğu felsefi düşünce sisteminde, hem insan hem de insan olmayan tek bir homojen varlık olarak görülmüştür. Çevre ve çevrenin insan varlığı ve eylemleri nedeniyle karşı karşıya kaldığı tehlikeler konusunda artan bilinçle birlikte, Batıdaki yazarlar da kültürel anlatılarında endişelerini dile getirmeye başladılar. Fransız post-yapısalcı filozof ve psikanalist Félix Guattari ve Norveçli derin ekolojinin babası Arne Næss, 20. yüzyıl Batı siyasi düşüncesine siyasi praksis yoluyla toplumsal değişim için ekosofi fikrini getirmiştir. Guattari, “Sosyal ve maddi çevrede değişiklik yapılmadan zihniyetlerde de değişiklik yapılamaz. Burada, çevresel ekolojiyi toplumsal ekolojiye ve zihinsel ekolojiye bağlayacak bir “ekosofi” kurmanın gerekliliğini öne sürmeme yol açan bir döngünün içindeyiz” ifadesini kullanır. (Guattari, 1996, 264)

Seçilen metinleri ekoeleştirel olarak okumanın temel amacı, edebiyatın ve ekoeleştirel kuramların çevresel praksis için öneminin altını çizmektir. Lawrence Buell, edebiyatın ve edebiyattaki doğanın doğasının, tüm kültürel metinlerin ekoeleştirel olarak yeniden yorumlanmasını gerektirdiğini iddia eder. (Buell, 1995)

Çevre-insan ilişkileri görüldüğü gibi, insanoğlunun varolduğu günden beri var olurken, ekoloji kavramını ilk defa Ernst Haeckel kullanır. “Çevrecilik, toplumsal, siyasi ve felsefi bir hareket olarak nispeten yeni bir olgu olmasına rağmen şimdiden devrimci bir sentez ortaya koyabilecek güçte birbirlerine rakip ekofelsefeler ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımlardan her biri ya çözümü mümkün olan unsurları vurgulayarak ya da önem atfettikleri değerlere yönelen tehditleri ön plana çıkararak çevre krizini kavramaya çalışır ve dolayısıyla bir dizi siyasi imkan sunar. Ayrıca her biri belirli edebi veya kültürel yakınlıkları ve farklılıklarıyla birlikte belirgin bir ekoeleştirel yaklaşımın temelini oluşturabilir.” (Garrard, 2020, 35) Modern çevrecilik ise Rachel Carson’un Sessiz Bahar eseriyle başlar.

Çevrecilikten sonra ekoeleştiri kuramı gelişmeye başladı. Ekoeleştiri, edebi metinleri çevreci bir bakış açısıyla inceleyen, edebiyat-çevre-kültür ilişkilerini inceleyen bir alandır. Sadece doğayı değil, çevrenin kültürel, sosyal etkileriyle de ilgilenir. “Canlıların ve cansız olarak tanımlanan inorganik maddelerin birbirleriyle ve çevreleriyle ilişkilerinin edebi metinlerde nasıl betimlendikleri, edebiyatın söz konusu ilişkiler ağına yaklaşımı, edebi ve kültürel anlatılarda dil kullanımı, ifade biçimleri ve yöntemleri, ekoeleştirinin odaklandığı başlıca ilgi alanlarını oluşturmaktadır.” (Opperman, 2012, 9)

Ekoeleştiri kavramını Ecocriticism Reader’in giriş bölümünde Cheryll Glotfelty, “ekoeleştiri nedir? En basit tanımıyla, edebiyatla fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesidir. Tıpkı feminist eleştirinin dili ve edebiyatı cinsiyet bilincine sahip bir bakış açısıyla incelemesi veya Marksist eleştirinin metin okumalarına üretim tarzlarına ve ekonomik sınıflara dayalı bir bilinç katması gibi, ekoeleştiri de edebiyat çalışmalarına yeryüzü merkezli bir yaklaşım getirir” ifadesini kullanır. (Garrard, 2020, 15) Ekoeleştiri çalışmalarının belli bir disiplin altında yürütülmesi ise Amerika merkezli Kore, Yeni Zellanda, Japonya, Tayvan ve Avrupanın çeşitli bölgelerinde temsilcilikleri olan ASLE (Study of Literature and Environment) derneğinin kurulmasıyla olur. Dünyanın pek çok bölgesinden üyeleri olan ASLE’nin düzenlediği konferanslar, akademik çalışmalar ekoeleştiri alanına katkı sağlamaktadır. 1993 yılında ise resmi dergisi Interdisciplinary Studies in Literature and Environment yayımlanır.

Ekoeleştiri, insanın doğaya, doğadaki tüm unsurlara verdiği zararı ortaya koyarken insanoğlunun sömürüsünü, doğanın dengesini bozmasını ortaya koyarak dikkat çekmeye çalışır. Zaman içerisinde ekoeleştiri kuramına farklı yaklaşımlar ortaya çıkar. Bunlar, bolluk (cornucopia), çevrecilik, derin ekoloji, toplumsal ekoloji ve eko-Marksizim, Heideggerci ekofelsefedir.

1. Ütopik Adadan Distopik Adaya

Ütopya kelimesi Eski Yunanca’da “ou” yok, “topos” yer anlamında kullanılır ve gerçek hayatta var olmayan, hayali olma anlamını taşır. Ütopya toplumdaki problemler karşısında, var olan mevcut düzenin dışında bir dünyanın hayal edilmesiyle başlar. Ütopyalar belli bir felsefi ya da ideolojik düşünceye dayanarak ortaya çıkarlar. Thomas Moore’un Ütopyası Hıristiyan hümanizmasına ya da Karl Marx’ın ütopyası komünizme dayanır. Ütopyalar, toplumun tüm sistemlerini açıklayan bir düzen sunarken bazen bir adada bazen gelecekteki bir zamanda bazen de çok uzak bir bölgede yaşanır.

Ütopya kelimesinin kendisi de sıklıkla yeni kelimelerin oluşumu için kök olarak kullanılmıştır. Bunlar arasında ütopya, distopya, anti-ütopya, alotopya, ükronya, heterotopya, ekotopya ve hiperütopya gibi kelimeler yer almaktadır ki bunlar aslında türetilmiş neolojizmlerdir.” (Vieira, 2010, 3) Ütopya, sadece hayali durumlar anlamında değil zamanla bir anlatı türünün adı olarak da kullanılmıştır. Ütopya eserler arasında en tanınmışı olan Thomas More’un *Ütopya* eserinde bir adadaki mükemmel yönetimi, hayatı anlatır. En çok bilinen More’un *Ütopya* eseri olmakla beraber ondan önce de tarihte ütopik hayatın anlatıldığı eserler mevcuttu. Platon, *Devlet* eserinde hayali devlet yönetimini anlatır. “More'un ütopya fikri, aslında antik dünyanın (yani Yunanistan ve Roma'nın) insanlığın entelektüel başarısının zirvesi olarak görüldüğü ve Avrupalılar tarafından model alındığı bir dönem olan Rönesans'ın ürünüdür; ancak aynı zamanda insanın sadece kaderine razı olmak için değil, geleceği inşa etmek için aklı kullanmak üzere var olduğunun keşfine dayanan hümanist bir mantığın da sonucudur.” (Vieira, 2010, 4) Ayrıca, Aldous Huxley’nin *Brave New World* ve Edward Bellamy’nin *Looking Backward* eserleri de edebiyat dünyasındaki ütopik eserlerdir. Bu eserler, gerçek dünyadaki sorunlara, yönetimlere eleştirel bir gözle bakarak, tartışmaya açarlar. Bu ütopik hayatların uygulanması söz konusu olmazsa da reformlar, iyileştirmeler için ilham kaynağı teşkil eder.

Livaneli'nin Son Ada romanının başında insanoğlu ile doğa arasında henüz bir ayırım söz konusu değildir. İnsan ve doğa içiçe ve barış içerisinde birbirlerine üstünlük kurmaya çalışmadan huzur içerisinde yaşamaktadırlar. "Bütün anakaralardan uzak, geceleri baygın yasemin kokularına bürünerek, kış yaz aynı ılıman iklimle sarılıp sarmalanarak, ağaçların arasında yitip gitmiş kırk eviyle kendine yeterek sürüp giden başlı başına bir dünyaydı burası." (Livaneli, 2020, 13) Adayı yıllar öncesinde zengin bir iş adamı satın alır, bir malikane yaptırıp hizmetçileriyle birlikte adaya yerleşir. Sonrasında yalnızlıktan sıkılınca birkaç tanıdığına karşılıksız arsa verir ve birkaç kişi daha adaya yerleşir. Kırk kadar ev yapıldıktan sonra adanın sahibi, doğanın daha fazla zarar görmemesi için adaya gelişleri durdurur.

"Ekoeleştiri, doğayı romantik, idealize edilmiş veya insanın hizmetine sunulmuş bir nesne olmaktan çıkarıp bilimsel bir platforma taşımaktadır. Ekoekeleştiri, hümanist düşünce sistemlerinde, doğanın nesnelleştirilmesine karşı çıkarak, onu insanın emrine ve sonsuz kullanımına sunulmuş, hiçbir etkinliği bulunmayan, sadece insanla ilintili olarak varlığını sürdüren ikincil derecede öneme sahip yardımcı bir unsur olarak görmeyi reddederler." (Sarıkaya, 2012, 96) Ada sakinleri ilk zamanlarda, doğayı kendilerine hizmet için var olan bir nesne değil, arkadaşları günlük hayatlarının birer parçası gibi görürler. Doğayla uyumlu, minimal bir hayat tarzını benimserler.

Adadaki en eski varlıklar martılardır, insanoğlu adaya ilk yerleştiğinde martılar, bir güvensizlik içerisinde bu insanları izlemiş zaman içerisinde karşılıklı gizli bir anlaşma oluşur. Birbirlerinin yaşam alanlarına karışmadan yıllarca, huzur içerisinde birlikte yaşama kültürünü kazanırlar. Adadaki iş bölümü, karşılıksız ortak yaşam, her şeyin ücretsiz oluşu kapitalist dünyanın adadan çok uzak oluşu, insanların eşit şartlarda eşit haklarda yaşaması ada hayatını bir ütopya olarak görmemizi sağlar. "Hayatımızda ne trafik sıkışıklığı vardı, ne bürokrasi, ne vergi, ne form doldurma, ne banka... Sabah ayağımıza geçirdiğimiz eski bir şortla evden çıkıyor, arkadaşlarla sohbet ediyor, kahve içiyor, bazen denize giriyor, bazen balık tutuyor, ağır ağır akan bir su gibi acele etmeden yaşayıp gidiyorduk." (Livaneli, 2020, 21) Adanın sakin hayatı bir gün 24 numaralı evde yaşayan yaşlı ada sakinin ölmesi ve evin oğlu tarafından satılmasıyla beraber yavaş yavaş değişmeye başlar. İleride ütopyanın distopyaya dönüşeceğinin ilk habercisidir.

24 numaralı evi satın alan, yıllarca süren demir yumruk yönetiminden sonra görevine son verilen emekliye ayrılmış eski bir devlet başkanıdır. Adadakiler bu yeni ada sakininin emeklilik süresini huzur içerisinde geçirmek isteyen yaşlı bir kişi olarak düşünür ve yavaş yavaş gelen değişimin tehlikenin farkında değildirler. Adaya yerleşen eski başkanın ilk icraatı adanın ana yolundaki ormanlık yolundaki ağaçları budamaktır. Başkan, insan merkezli doğa anlayışına sahiptir, kendisini doğanın bir parçasını görmek yerine doğadan üstün görmektedir. Başkanın ağaçlık yolundaki ağaçları budayıp, onları kendisinin istediği şekillerde kestirmesi, insanoğlunun doğaya hakim olma, onu değiştirme isteğini gösterir ancak insanoğlunun doğaya verdiği tüm zararlar sonrasında insanoğluna geri döner. "Yolun çıplak haline bir türlü

alışamamıştık, her gelip geçtiğimizde -ki bu, günde en az üç kez oluyordu- kendimizi kafası yeni usturaya vurulmuş ve bu dazlaklığa alışamamış bir insan gibi hissediyorduk. Güneş olunca hışmıyla tepemizdeydi.” (Livaneli, 2002, 40) Ada, ütopyadan distopyaya dönüşür. Distopya Yunanca “dys” kötü, “topos” yer anlamında kullanılır. Distopya, ütopyanın karşıtı, karanlık tarafıdır. “Distopyanın kayıtlara geçen ilk kullanımı 1868 yılına dayanır ve John Stuart Mill'in ütopyanın tam tersi bir bakış açısına bir isim bulmaya çalıştığı bir parlamento konuşmasında bulunur: “Ütopya genellikle 'uygulanamayacak kadar iyi' olarak görülüyorsa, distopya 'uygulanamayacak kadar kötü'dür.” (Vieira, 2010,16) Özellikle, ütopya edebiyatı distopik edebi eserlerin oluşmasına yol açmıştır. Baskıcı yönetimler, eşitsizlik, adaletsizlik, çevresel felaketler distopik eserlerin konularını oluşturur. Distopik eserler de ütopik eserler gibi var olan sorunlara dikkat çekmek, felsefi tartışmaların doğmasını sağlamak, eleştirel yaklaşımı oluşturmak isterler. George Orwell’in *1984* romanı, totaliter rejimleri eleştirir, Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* romanında kitapların yasaklandığı bir dünyayı anlatır.

Adada daha önce doğa-insan uyumu bulunurken yavaş yavaş yerini çatışmaya bırakır. Yazar, “Eski günlerimizi düşünün, bu adada bütün canlılar gibi martılarla da iyi geçindiğimiz o mutlu dönemi hatırlayın. Her şeyi unutmuş olamazsınız, hani martıların gelin gibi süzülerek havada uçuşlarını seyrettiğimiz, huzur içinde sohbetler yaptığımız, müzisyen arkadaşlarımızın, sanki bu doğanın bir parçasıymış gibi yaydıkları flüt ve gitar seslerine kulak verdiğimiz o dönemi. Gölgeli ağaçlarımızın altında hiçbir korku duymadan huzurla yürüdüğümüz günleri...” (Livaneli, 2020, 132) Ada sakinleri, martılara karşı bir savaş başlatır, geçmişi çoktan unutarak, adayı kendi isteklerine göre şekillendirmek için mücadeleye başlarlar ancak her defasında doğadan daha sert darbe alırlar, çünkü Başkan ve ada sakinleri, doğanın her bir parçasını Dünya'nın büyük bütünü içinde bir alt-bütün olarak görme konusundaki sezgisel yeteneklerini kaybetmiş, sadece mekanik gözlerle bakmışlardır. Adadaki biyolojik çeşitliliği yok ederek çevresel felaketlerin doğmasına sebep olurlar.

2. İnsan/Doğa, Medeniyet/Vahşet

Doğa kelimesi Latin ve Grekçede doğurmak, ortaya koymak anlamlarına gelir. Doğaya yakıştırılan diğer sıfat ise vahşi kelimesidir. Vahşi, doğada kontrolsüz, kendiliğinden özerk unsurların barındırılması ya da insan dışı doğa olarak tanımlanabilir. İnsanoğlu, tarih boyunca doğayla mücadele ederek, ona hakim olmaya çalışmıştır. Kendisini medeni ve kainatın merkezi olarak gördüğü için doğaya şekil vererek, medeni bir hayat inşa ettiğini düşünür. “Doğa vahşet ve kontrol edilemez bir güçle anılırken, insan, kültürle ve medeniyetle anılmıştır. Bu bağlamda insan/doğa, kültür/yaban, medeniyet/vahşet ikilemlerinde ilk kavramlara pozitif özellikler yüklenirken, ikinci kavramların bunların zıttı, negatif karşılıkları olarak ortaya çıktığı görülmektedir.” (Sarıkaya, 2012, 108) Başkan, adaya geldikten sonra adalıların aksine çok intizamlı ve şık giyinir ve adalıları medeniyetsiz, kargaşa içerisinde yaşadıklarına dair suçlamalarda bulunarak adayı düzeltme, medeni bir seviyeye çıkarma misyonunu üstlenir. Ada, sistemin olmadığı medeniyetsiz, yaban bir yerdir. Öncelikle, adada yönetim kurulu kurarak işe başlar ve adanın doğal yaşamı değişmeye daha formal ancak adada gergin bir hayat başlar. Başkan, “İyi düşünün medeniyet diyorum. İnsanoğlunun medeniyet, insanı hayvandan ayıran ve onu şerefli kılan düşünceler, metotlar, yönetim biçimleri.” (Livaneli, 2020, 65) Ada sakinleri de Başkan’a uyum sağlamaya başlarlar.

İnsan merkezli ekoloji düşüncesinde doğa vahşi, tehlikelidir. Rolstona, “Genlerimiz ve doğuştan gelen özelliklerimiz vardır. Ancak insan yaşamı vahşi doğadakinden kökten farklıdır. Toy kuşları ya da yarasalardan farklı olarak, insanlar doğaları gereği oldukları gibi değildirler; doğamız gereği dünyaya oldukça tamamlanmamış olarak geliriz ve kültürümüz sayesinde olduğumuz şey haline geliriz. İnsanlar vahşi çevreyi kasıtlı olarak yeniden inşa etmektedir” ifadelerini kullanır. (Rolston, 2001, 267) İnsanlık, yarattığı yapay veya kökten değiştirilmiş yaşam alanları, gıda ürünleri patolojilere, korkunç hastalıklara, mutasyonlara, yaşam ve sağlık için diğer yıkıcı sonuçlara yol açmaktadır. Tarımın kimyasallaştırılması, genetik modifikasyon, sentetik yapı malzemeleri, insanoğlunu yavaş ve kesin bir şekilde öldürmekte, bozulmasına katkıda bulunmaktadır.

İlkçağlarda ise doğa süperüstü güçlerinin olduğu kutsallığın atfedildiği bir yerdir. Teknoloji geliştikçe kutsallık, süper güçlülük insanoğluna geçer. Teknolojinin gelişmesiyle oluşan kentleşme ile birlikte insanoğlunun doğaya olan yabancılaşması artar. Adada yıllarca doğayla iç içe barışçıl yaşayan ada halkı da yavaş yavaş doğaya yabancılaşır ve halk, doğadaki martıları kendi düşmanı olarak görmeye, onları yok etmenin ise bir hak olduğunu düşünmeye başlar. Adadaki martıların, başkanın torununa saldırmasından sonra Başkan, ada halkını toplayarak martıların yumurtalarını ortadan kaldırmak, martıların yuvalarını değiştirmek gerektiğini ifade eder. Bu düşünce yavaş yavaş ada halkı tarafından benimsenir. Yüzyıllarca adanın martıların yuvası olduğu fikrinden tamamen uzaklaşılır ve martılar düşman ilan edilir. “Adanın en güzel plajları bu vahşi yaratıklara teslim edilemezdi. Martılar, adadaki herkesin düşmanıydı. Bu yüzden bir martı seferberliği ilan edilmeli ve bu yaratıklar adadan sonsuza kadar kovulmalıydı. Medeniyet, insanın doğayı istediği gibi denetim altına alması demek değil miydi biraz da?” (Livaneli, 2020, 67) İnsanoğlunun doğayla olan ilişkisi efendi-köle ilişkisidir. İnsanoğlu doğayı kendi kölesi kendisini de efendi olarak görmektedir. İnsanoğlu hayvanlar ile Tanrı arasında bir yerdedir. Ancak postmodern düşünürlerden Deleuze ve Guattari ise Anti-Oedipus (1983) adlı kitabında, “Biz insan ve doğa arasında bir fark göremiyoruz. Doğanın insan özü ve insanın doğal özü, tıpkı bir tür olarak insan hayatı içinde birleşmeleri gibi çalışkanlık üretimi biçiminde doğa içinde birleşiyor... İnsan ve doğa sanki birbirine zıt iki terim gibi karşı karşıya gelmiş değildir... daha doğrusu onlar tek ve bir temel gerçekliktir, yani üreticinin ürünü.” (Opperman, 2012, 35) Deleuze ve Guattari’ye göre doğa ve insanoğlu karşıtlık içerisinde değildirler ve ortada efendi-köle ilişkisi yoktur.

İnsanoğlu, birtakım kurallar oluşturarak, bir toplumun parçası olan, aklını kullanarak refah seviyesini yükselten taraf olurken, doğa genellikle toplumsal yönetime karşıt olarak saflığı, özgürlüğü temsil eder. Ada halkı, özgür yaşarken sonrasında yönetim kurulları oluşturulur, giyim-davranış kuralları uygulanır. Küçük bir toplum, devlet modeli meydana getirilirken ada halkı, özgürlüğünü ve saflığını da kaybeder.

3. Kapitalizm-Ekoloji

3.1.Büyüme

Kalkınma yanlısı kapitalist makinenin alanı, doğal kaynakları hızlı tüketmek, yeni üretimler sağlamaktır. Kalabalık nüfus, kar elde etmek için büyük bir armağandır. Büyük pazarlar, sürekli yeni ürünlerini satın alacak milyarlarca tüketici demektir. Kapitalist makine, daha fazla üretmeye ve daha fazla tüketmeye devam etmek ister, bu yüzden sürekli suni istekler ve ihtiyaçlar oluşturur. Tüketimcilik ve seri üretim “atık” terimini yaratmıştır. Sanayileşmiş dünya bizi tüketici olmaya ve tüketirken de atık üretmeye itti. Kapitalizmin sistemi doğrusaldır; ürünler yapım ve satış sürecinden geçtikten sonra tüketilir ve çöpe atılır. Bu sistem, döngüsel olan doğal ya da ekolojik sistemle çelişir çünkü doğada atık yoktur.

Marx, sermayenin bileşenleri olarak meta, para, dolaşımdaki sermaye, üretimdeki sermaye, dolaşımdaki sermaye gibi unsurları sıralar. Meta ve üretimdeki sermaye ekolojiyle doğrudan alakalıdır çünkü üretimin olması için doğadaki metanın kullanılması gerekir. Dolaşımdaki sermayenin büyümesi, üretimdeki sermayenin büyümesine bağlıdır. Kapitalizmde büyüme, insan ihtiyaçlarıyla doğa arasında dengeli bir büyüme yerine, sermayenin niceliksel olarak büyüme problemidir. Marx, büyümeyi kullanılan teknoloji ve doğayla olan ilişkileri açısından ele alır, onu basit bir sermaye birikimi olarak görmez. Çünkü basit bir sermaye birikimi olarak görüldüğünde üretim, doğaya yabancılaşacak ve insanın niteliksel ihtiyaçları dikkate alınmadan bir büyüme gerçekleşecektir. Dolayısıyla ekolojik sosyalist bir yöntemde ekolojik unsurlar, mutlaka üretim sistemine dahil edilmelidir. “Marx, doğa toplum ilişkileri konusunda, inorganik beden teriminin anlamını içeren biçimde, *Kapital*’de toplumsal metabolizma kavramını kullanır. Toplumsal metabolizma kavramını, emek sürecinin bir boyutu olarak, toplumsal ağlarla birbirine bağlanmış insanlar arasında mal, ürün değişiminin ifadesi olarak açıklasa da yapıtının sonraki sayfalarında doğayla insan arasındaki ilişkilerin bir metabolizmanın işleyişini andırışını vurgulamak üzere kullanır. Emek süreci her şeyden önce insanla doğa arasındaki bir süreçtir. İnsanla doğa arasında metabolik bir ilişki vardır.” (Çoban, 2022,94) Marx, bu emek sürecinde insanoğlunun doğayla olan ilişkisini koparmaması, yabancılaşmaması gerektiğini savunur.

Kapitalizmde ise üretimin sürekli olarak arttırılıp büyümesi gerekir, aksi takdirde ölür, başka bir reform söz konusu değildir. Adayı satın alan kişi, adayı arkadaşlarıyla paylaşmış ve onlardan herhangi bir maddiyat talep etmemiştir. Yıllarca pre-kapitalist bir sistemin sürdüğü adada, mülkiyet duygusu yoktur. Ancak Başkan, adadaki insanlara mülkiyet, kazanma hırsını aşılamaya başlar. Mülkiyette sahip olmak medeniyetin bir parçasıdır. “Kapitalist toplum, yalnızca iktisadî çıkar kaygısıyla hareket eden, imkânları elverdiği ölçüde ‘çok kazanma hırsı’ taşıyan ve sürekli rasyonel düşünen bireylerden oluşmaktadır. ‘Sistem’i ayakta tutan, ‘özgürlük’ ortamında faaliyet yürüten ‘akılcı’ bireylerin ‘kazanma hırsı’dır. İktisadi faaliyetler ‘uzmanlaşma ve işbölümü’ temelinde cereyan etmektedir. ‘Sistem’, ‘kazanma hırsı’ ile yanıp tutuşan bireyin, kendi özgür iradesi ile seçtiği işi yaparken hem daha üretken, daha müreffeh ve daha mutlu olacağı, hem de ister istemez toplumsal çıkara hizmet edeceği varsayımı üzerine inşa edilmiştir.” (Aydın, 2012, 23) Başkan, adadaki insanların adanın kaynaklarını kullanmadan durağan, büyümeden, zenginleşmeden devam eden bir hayat sürmesini kabullenemez, Başkan'ın düşüncesi insanoğlunun doğayı sömürmesi, zenginleşmesi üzerine kuruludur.

3.2.Tüketim

Kapitalizmdeki tüketim kavramında, değişim-değerler sisteminin insan ihtiyaçları için kulanımından uzaklaşılması, metanın toplumsal koşullardan ayrılması ve insan ihtiyaçlarının, doğadan soyutlanmasını içerir. Gerçek insan ihtiyaçları ile kapitalizmin sunduuğu ihtiyaçlar birbirinden uzaktırlar. Heller, "Özel mülkiyet altında ... her insan bir başkasında yeni bir ihtiyaç yaratarak onu yeni bir fedakarlığa sürüklemek, yeni bir bağımlılığa sokmak ve yeni bir tatmin biçimine baştan çıkarmak için spekülasyon yapar. . . . Her biri diğerinin üzerinde yabancı bir güç kurmaya çalışır, böylece kendi bencil ihtiyacını tatmin eder." (Jones, 2011, 59) ifadesini kullanır. Bu var olan spekülasyonlar, sahte ihtiyaçları, aşırı tüketimi, bunun sonucunda sermayenin genişleme zorunluluğunu doğurur. Adada öncesinde minimal bir hayat ve doğada ihtiyaçtan fazlası alınmama üzerine kurulu bir hayat felsefesi hakimdir. Başkanın, spekülasyonları ada halkının bakış açısını değiştirir, doğayı tüketecek bir meta olarak görürler. Kapitalist sistemde kullanım değerleri yabancılaşır, yüksek üretim seviyelerini korumak için tüketim verimlilikleri engellenir, israf ve düzensizliklere izin verilir, teşvik edilir, üretim insan ihtiyaçlarını karşılamak için değildir. Çünkü ihtiyaç duyulmadan üretimin ve tüketimin olması gerekir. Adada çok az bir ürünle yaşanırken, adanın dışarıya açılması, turizmin başlatılması, ada halkının para kazanması amaçlanır. Bu da ada sakinlerinin adaya yabancılaşmasını doğurur. Halbuki bilinçli insan, doğayla insan metabolizmasını akılcı bir biçimde yönetir, onu kör bir güç olarak onun egemenliği altına almak yerine, en az enerji harcayarak ve insan doğasına en yakışır ve en uygun koşullarda gerçekleştirir.

Ada halkının doğaya yabancılaşması arttıkça daha önce adadaki canlılarla dost yaşadıklarını unutur. Önce Başkan'ın talimatıyla martıların katledilmesine karşı çıksa da doğanın insanoğlunun hizmetinde olması gerektiği ve doğadan yararlanarak çok zengin, refah düzeyi yüksek bir hayata sahip olma düşüncesi, onları ikna eder. Kapitalist düşüncede doğa, insanoğlunun menfaati için kullanılmalıdır. "Dünya turizmin altın çağını yaşıyor. Her yıl yüz milyonlarca turist, sıcak denizlerde, mavi çağını yaşıyor. Her yıl yüz milyonlarca turist, sıcak denizlere, mavi koylara sahip güzelim adalara akıyor. Biz adamız, dolayısıyla da siz, niye bu büyük endüstriden payınızı almıyorsunuz? Bu işe hiçbir engel yok. Hemen yarın ülkemizin ve dünyanın en büyük şirketleri gelip bu cennet koylara beş yıldızlı oteller, lüks kumarhaneler, diskolar, eğlence merkezleri yapmaya başlayabilir. Bu milyarlarca dolardan hepiniz nasibinizi alabilirsiniz. Bu cennet koyları martılara terk etmişsiniz." (Livaneli, 2020, 69) Doğayı bir sermaye kaynağı olarak görmek, doğaya yıkıcı bir etki yaratmakta, dönüşü, çözümü olmayan sorunlar yaratmaktadır. Ayrıca doğanın insanoğlunun hizmetinde görülmesi düşüncesi, derin ekolojinin karşı çıktığı bir durumdur. Derin ekoloji insanoğlunun bilincini ve aklını kullanarak doğayı yıkmak, tahrip etmek yerine, doğayla yeniden özel bir bağ kurabilmeyi öngörür. İnsan ve öteki algısıyla hareket eden düşünceden uzak doğadaki her varlığın kendisi için özel bir değerin var olduğunu savunur.

4.Gaia Teorisi

Evrim teorisini savunan Richard Dawkins, evrenin bir makinadan ibaret olduğunu ifade eder ve Kör Saatçi kitabında dile getirir. Bu teze karşılık evrenin bir makina olmadığı, canlı varlıkların makina tanımını yetersiz kaldığı görüşü de yaygınlık kazandı. Bu tartışmalardan sonra doğan Gaia hipotezi, canlı ve cansız parçalarının tek bir organizma olarak düşünülebilecek karmaşık bir etkileşimli sistem olarak görüldüğü Dünya modelidir. Gaia, mitolojide Zeus'un büyükannaesidir ve yeryüzünün de yaratıcısı olduğuna inanılır. "Lovelock (1979) tarafından öne sürülen Gaia teorisine göre yerküre holistik olarak değerlendirilmelidir. Yerkürenin, durağan durumu devam ettirerek metabolik kararlılığı sürdürmek yönündeki kendini düzenleme eğilimi homeostaz olarak adlandırılmaktadır. Yerküre, gezegenin biyolojik ve fiziksel süreçleri arasındaki maksatlı etkileşimlerden evrilerek yaşayan bir süper organizmadır (Stead & Stead, 1994). Bu süper organizma, yaşam için gerekli biyojeokimyasal koşulları korumak için dönüşen bütünleşik ve karmaşık bir sistemdir. Gaia teorisi çerçevesinde yaşamın devamı için gerekli olan ekolojik dengenin kökeni türlerin çeşitliliğinde yatmaktadır (Herrmann-Pillath, 2011)." (Seçilmiş, 2027, 23) Bu teorinin ardından bilim insanları, canlı dünyayı anlamak için yeni yollar geliştirmeye, sosyal, kültürel araştırmalar yaparak yeniden düşünmeye başladılar. Lovelock arkadaşı William Golding'e yeni fikrini paylaşır. Lovelock, "1968 veya 1969'da, bir yürüyüş sırasında, hipotezimi ona [Golding] denedim; o da anlayışlıydı çünkü çoğu edebi figürün aksine, Oxford'da lisans öğrencisiyken fizik dersi almıştı ve argümanımın bilimini tam olarak anlamıştı. Coşkulu bir şekilde, 'Böyle büyük bir fikirle ortaya çıkmayı planlıyorsanız, ona uygun bir isim vermenizi öneririm: 'Gaia'yı öneriyorum.' dedi. ... Elbette Ge, jeoloji, jeofizik ve jeokimya bilimlerinin ön ekidir. Golding'e göre, kaostan düzen çıkaran tanrıça Gaia, yaşanabilirliği sürdürmek için iklimini ve kimyasını düzenleyen bir Dünya sistemi hakkındaki bir hipotez için uygun bir başlıktı" (Mantion, https://epistemocritique.org/9-william-golding-gaia-and-the-crisis-ecology-of-lord-of-the-flies) ifadelerini kullanır. Daha sonra bu teoriyi Lovelock, evrimsel biyolog Lynn Margulis'in yardımıyla geliştirdi. Teori, canlı varlıkların birbirleriyle ve gezegensel sistemin cansız kısımlarıyla (kayalar, atmosfer ve okyanuslar) etkileşimlerinden Dünya düzeyinde yaşam benzeri bir niteliğin ortaya çıktığını öne sürer. Dünyadaki sıcaklık, okyanusların tuzluluğu, gazlar vs. hepsi yaşamı tolere etmek için uyumludurlar. Dünyadaki bu kendi kendine sağlanan düzenin imkansız olduğunu düşünen bazı bilm çevreleri bu teoriyi reddederler, Lovelock ve Andrew Watson Daisyworld modelini geliştirirler. Daisyworld modelinde tüm türleri, bu türlerle ilişkili olan değişkenleri birbiriyle olan ilişkilerinin anlatıldığı bir dünya simülasyonudur. Daisyworld modelinde dünya tarihinde bazı kitlesel yok oluşlar, yaşanmışsa da dünya kendi kendini dengelemektedir. Gaia teorisi, dünyadaki yaşamın statik olduğu görüşüne karşı çıkar. İnsanoğlunun dünyaya verdiği zarar karşısında, dünya da kendini savunur, zaman zaman karşılaşılan doğal felaketlerle insanoğluna uğradığı zararları, hatırlatmak ister.

Adada, doğa birbiriyle uyum ve denge içerisindedir. Martılar yüzyıllar boyunca aynı yere aynı zamanda yumurtalarını bırakırlar. Başkan, doğadaki bu doğal uyuma müdahele etmek ister, yüzyıllardır martıların yuvası olan adadan martıları uzaklaştırmak için onların adaya bıraktıkları yumurtaları yok eder. Adaya gelen milyonlarca martı, yumurtalarını göremeyince havada kalır, saatlerce uçuş yaptıktan sonra artık daha fazla gücü kalmayan martılar, denizin yüzeyine çarparak intihar ederler. “Adamız yok olmuştu. Denizin dibine batmıştı, bu yüzden göçmen kuşlar binlerce bir yer bulamadılar. Birer birer intihar ettiler, deniz hepsini yuttu.” (Livaneli, 2020, 75) Başkan, martıların yumurtalarına zarar verirken doğadaki dengeyi bozduğunun ve geri dönüşümünün daha trajik boyutta olacağını düşünemez, martıları yok etmeye çalışarak ekolojik dengedeki çeşitliliğe de savaş açmış olur. Martıların ölümü adadaki insanlar arasındaki huzur ve barışı da tehlikeye sokmaya başlar, çatışma meydana gelir. Martılar, adadaki tüm insanlara hücum etmeye, evlerinin camlarını kırmaya başlayınca Başkan martılardan kurtulmak için adaya tilkiler getirir. Tilkiler, martıların yumurtalarını yiyerek martıların sayısını azaltır. Ancak martıların azalmasıyla beraber ortaya yılanlar çıkar. Daha önce martılar, yılanları öldürdükleri için hiçbir zaman adada yılan saldırısına rastlanılmamıştı. İlk defa yılan tehlikesiyle ada sakinleri, karşı karşıya kalırlar. Ada sakinleri şaşkınlık içerisinde yılanların ortaya çıkış nedenlerini anlamamaktadırlar. Ancak 7 numaralı evde oturan yazar, “Anlamıyor musunuz, yılanlar, ekolojik dengeyi bozduğunuz için bu kadar arttı. Çünkü eskiden martılar yılanları avlıyordu. Bu yüzden adadaki yılan sayısı belli bir düzeyde kalıyordu. Hatta bu zehirli türden olanlara hiç rastlamıyorduk. Tilkiler martıları azaltınca, yılanlar çoğaldı ve işte böyle evlerimize girmeye başladılar.” (Livaneli, 2020,133) Yeryüzünün biyolojik olarak birbirinden etkileşerek yaşayan bir organizma olduğu fikrini umursamayan ada sakinleri, türler arasındaki zinciri kırarak, silahı kendilerine çevirmiş olurlar.

Gaian yaklaşımda, doğal dünyadaki her şey, karşılıklı bağımlılığa dayanan senfonik bir nitelik vardır. Örneğin, buluttaki su, yağmurdan nehre, denizden kokolitoforlara ve tekrar bulutlara kadar su döngüsü boyunca dönüp duran dinamik bir sistem bulunur. Adadaki martılar, tilkiler ve yılanlar dinamik bir zincir sistemi içerisinde yaşamı desteklerler. İnsanların müdahelesi bu dinamik döngüyü bozar.

Sonuç

Ekoeleştiri, edebiyatçıların çevresel tahripten kaygı duydukları için edebiyatın doğa konularını eserlerinde işlenmesi, çevresel sorunlara eserlerinde dikkat çekmek istenmesi sonucu ortaya çıkan bir kuramdır. Tarih boyunca çevre edebi eserlerde işlenmekle beraber sistematik olarak adı konularak ele alınması yenidir. Ekoeleştiri kelimesi William Ruekert’in yazdığı ‘Edebiyat ve Ekoloji: Eko-eleştiri’de Bir Deneme’ makalesinde 1978 yılında kullanılır. Zamanla tiyatro, sinema, mimari, resim gibi pek çok alanda kendini göstermiştir. Ekoleştirmenler, doğanın insanoğlunun yaşamı için bir kaynak olarak görülmesine karşı çıkarlar ve insanoğlunun doğanın hakimi değil sadece birer parçası olduğu yönünde düşünceler ortaya koyarlar. Ekoeleştirmenler, çevre sorunlarına farklı bakış açıları geliştirdikleri için farklı ekoeleştiri kuramları ortaya çıkar. Özellikle sanayi devriminin olması, kurulan fabrikaların çevreye verdiği tahribatın artması ekoeleştiri kuramının önemini artırdı. Modern insan, doğayla olan ilişkisinde daha bencil, pragmatist bir yol izledi. Bununla beraber insanoğlu bilimde ne kadar gelişirse gelişsin doğaya hakim olamaz. Doğaya verdiği zarar ona geri dönmektedir. Doğada bir denge zinciri bulunur ve her organizmanın bir rolü ve birbirine ihtiyacı vardır. Bazen bu görmezden gelinir ve zincir halkalarından biri yok edilir. Bu yüzden insan dışı dünyaya ve ekosistemlere karşı etik bir bakış açısı geliştirilmelidir.

Zülfü Livaneli, Son Ada romanı sadece bir distopya yada toplumsal, siyasi, eleştiri sunan bir eser değil, insan ve doğa arasındaki hassas bağın yok olmasını da anlatan ekoeleştirel bir romandır. Bir ütopya olan adaya insanoğlunun müdahale etmesini ve bunun sonucunda hem ekolojik hem de toplumsal bozgunun meydana gelmesini anlatır. Livaneli, martıların öldürülmesiyle başlayan süreçte insanoğlunun antroposentrik bir bakış açısıyla doğaya hakim olmak isteyişini eleştirir. Eserde, doğanın insanoğlunun hizmetine sunulan değil, insanoğlundan bağımsız bir ekosistem olduğu vurgulanır.

Yazar, ekoeleştirel bir gözle bakarak, adadaki halkın zamanla değişime uğramasını, doğayla yabancılaşmasını, doğaya tahakküm kurmaya çalışmasını, doğayı tahrip etmesini anlatır. Ada halkı, doğa hırslandıkça, doğa onlardan intikamını daha fazla alır. Başlangıçta doğadaki tüm unsurlarla beraber yaşayan ada sakinleri, Başkan'ın adaya gelmesiyle beraber, değişime uğrar ve doğayı kendi menfaatleri doğrultusunda kullanabilecekleri bir meta olarak görürler. Martılarla olan savaşı kaybederler ve eserin sonunda adada çıkan yangında her şey kül olur. Ancak doğa zamanla kendini tamir eder, yeniden yeşerir. Yazar, adanın tekrar yeşermesinde hem umudu hem de doğanın gücünü ortaya koyar.

Kaynakça

Aydın, M. Kemal. "Kapitalizm Neden Vazgeçilmezdir?" Sakarya İktisat Dergisi 1 (2012), 21-38.

Buell, Lawrence. The Environmental Imagination. The United States of America: Harward University Press, (1995)

Bulut Sarıkaya, Dilek. "Gılgamış Destanı'na Ekoeleştirel Bir Bakış". Ekoeleştiri Çevre ve Edebiyat. ed.Serpil Opperman. 59-93. Ankara:Phoenix Yayınevi, 2012.

Capra Fritjof. The Hidden Connections: A Science for Sustainable Living. New York: Knopf Doubleday Group, 2004.

Chuang Tzu. Basic Writings. Translated by Burton Watson. New York: Columbia University Press, 1964.

Cohen, P. Michael. "Blues in the green: Ecocriticism". Environmental History 9 (2004), 9-36.

Çoban, A. "Ekolojik Tartışmalar Bakımından Marx'ın Düşüncesinin Değeri" Kurtuluş (2) 2012, 93-104.

Garrad Greg. Ekoeleştiri, Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar. İstanbul:Kolektif Kitap, 2012.

Guattari Felix. Remaking Social Practices, The Guattari Reader. ed. Gary Genosko. Oxford:OBlackwell Publishers, 1996.

Jones, W. Andrew. "Solving the Ecological Problems of Capitalism: Capitalist and Socialist Possibilities" Organization& Environment 24(1) 2011, 54-73.

Livaneli, Zülfü. Son Ada. İstanbul:İnkılap Yayınevi, 2020.

Mantion, William. Golding. “Gaia, and the Crisis Ecology of Lord of the Flies”.Epistemocritique,21.15.10.2024. https://epistemocritique.org/9-william-golding-gaia-and-the-crisis-ecology-of-lord-of- the-flies/

Oppermann Serpil. “Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat Çalışmalarının Dünü ve Bugünü”. Ekoeleştiri, Çevre ve Edebiyat. ed. Serpil Oppermann. 9-59. Ankara:Phoenix Yayınevi, 2012.

Rolston, Holmes. “Natural and Unnatural: Wild and Cultural”. Western North American Naturalist 61/3 (2001), 267-276.

Seçilmiş, Erdem. “Gaia: İktisat ve Ekoloji”. İktisat ve Toplum (2017), 23-28.

Vieira, Fatima. The Concept of Utopia. Cambridge:Cambridge University Press. 2020.

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

SPİRİTÜALİST UNSURLARIN KORKU TEMASI İLE BİRLEŞME NOKTASI: CANVERMEZLER TEKKESİ ROMANININ BU ÇERÇEVEDE İNCELENMESİ

The Combination of Spiritualist Elements With Horror Theme: Analysis on the Novel Canvermezler Tekkesi

Bahtı Gül KARTAL
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Lisansütü Eğitim Enstitüsü
Yüksek Lisans Öğrencisi
bahtigul.kartal@gmail.com
Samsun/TÜRKİYE
ORCID

Doç. Dr. İlknur TATAR KIRILMIŞ
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
ilknurtatarkirilmis@gmail.com
Samsun/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 11.01.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 18.04.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Kartal, Bahtı Gül – Kırılmış, İlknur Tatar. “Spiritüalist Unsurların Korku Teması ile Birleşme Noktası: Canvermezler Tekkesi Romanının Bu Çerçevede İncelenmesi”. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 258-285.

10.28981/hikmet.1618039

Hakem Değerlendirmesi: İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması: Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan: Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Lisans: CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)’un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

Yazar Katkı Oranı:
1. Yazar %70, 2. Yazar %30 oranında katkı sunmuştur.

ÖZ

Bu çalışmada, spiritüalist korku temasının Canvermezler Tekkesi romanındaki etkisi Bahtin’in kronotop kavramı üzerinden incelenmiştir. Korku duygusunun geniş perspektifine istinaden çeşitli disiplinlerdeki etkilerinin edebî eserlerde ne şekilde yansıtıldığında dikkat çekilmiştir. Spiritüalist öğeler doğaüstü varlıkları, hipnozu ve telkin gibi konuları içerirken korku teması karanlık atmosferleri, dehşet verici olayları ve alımlayıcıda gerilim yaratmayı hedefler. Çalışma, bu iki kavramın birleşme noktalarını analiz ederken aynı zamanda gotik edebiyat ile korku edebiyatının farklılıklarını vurgulamaktadır. Spiritüalist korku temalı eserlerde yoğunluğu ve gerçekliği sağlamak amacıyla mekân ve zaman birleşimlerine önem verildiği görülmektedir. Bu sebeple söz konusu amaç doğrultusunda Bahtin’in kronotop kavramının eserde spiritüalist korku temasının oluşturduğu derinliği anlamak için elverişli bir yöntemdir. Bu tema üzerinde yapılan araştırmalarda gotik ve korku çoğu zaman birlikte düşünülmüş ve bazı çalışmalarda birbirini tamamlayan iki unsur gibi görülmüştür. Bu araştırma söz konusu kavramların farklılıklarının benzerliğinden fazla olduğunu iddia etmektedir. Korku ve gotik edebiyatlarının aynı bağlam ya da kavram içinde yer almamasının sebepleri verilerek yapılan çalışmaların bazılarında gotik olarak nitelendirilen eserin korku romanı olduğuna dair argümanlar sunulmuştur. Selim Nüzhet’in Canvermezler Tekkesi, araştırmanın ileri sürdüğü görüşü ortaya çıkarmak yönünden uygun bir materyaldir. Eserin spiritüalist korku unsurlarını kurgu içinde harmanladığı görülmektedir. Bu çalışma, spiritüalist unsurlarla korku temasının birleşme noktalarını ve eserin gotik roman gibi değerlendirilmesine sebep olan anlayışı kronotop kavramı aracılığıyla aydınlatmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: *Yeni Türk Edebiyatı, Spiritüalizm, Korku, Gotik, Kronotop, Canvermezler Tekkesi.*

ABSTRACT

In this study, the effect of the spiritualist theme of fear in the novel Canvermezler Tekkesi is analyzed through Bakhtin’s concept of chronotope. It highlights how the effects of fear across various disciplines are reflected in literary works. Spiritualist elements include supernatural beings, hypnosis, and suggestion, while the horror theme aims to create dark atmospheres, terrifying events, and tension in the audience. The study examines the convergence of these two concepts and their differences from gothic literature. In spiritualist horror-themed works, the combinations of space and time are crucial for providing intensity and a sense of reality, making Bakhtin’s concept of chronotope a suitable method for understanding the depth created by the spiritualist horror theme. In research on this theme, gothic and horror are often considered together, and in some cases, they are seen as two complementary elements. This study argues that the differences between these concepts outweigh their similarities. Reasons why horror and gothic literatures should not be treated as the same category are discussed, and in some studies, arguments are presented suggesting that works characterized as gothic are, in fact, horror novels. Selim Nüzhet’s Canvermezler Tekkesi is a suitable material to reveal the view put forward in this research. It is observed that the work blends spiritualist horror elements into its narrative structure. This study aims to illuminate the junction points of spiritualist elements and the theme of horror, and to understand the reasoning behind classifying the work as a gothic novel, using the concept of chronotope.

Keywords*: New Turkish Literature, Spiritualism, Horror, Gothic, Chronotope, Canvermezler Tekkesi.*

Giriş

Korku türündeki eserler, alımlayıcıda korku uyandırmak amacıyla anlatıların kullanılması ve çeşitli imgelerin oluşturulmasıyla yapılabilir. Bu bağlamda roman; yapısı gereği kurulan uzun tasvirler, karakterler ve zaman-mekân kullanımındaki ayrıntılarla korku türünün alımlanmasında önemli bir rol oynar. Farklı yöntemler aracılığıyla psikolojik, sosyolojik, dini ya da doğaüstü birçok öğeden yararlanılarak kurmaca oluşturulur. Bu sahaya yönelik araştırmalarda korku romanlarıyla gotik eserlerin sık sık birbirinin yerine kullanılması dikkat çekicidir. Söz konusu iki tür arasında geçirgen sınırların olduğu kabul edilse de belirli ayrımlar bulunur.

Gotik romanın sınırlı özelliklerine nazaran korku romanının daha geniş bir yelpazesi vardır. Korku, insana özgü bir duygu olduğundan ancak alımlayanın korktuğu unsurlarla sınırlandırılabilir. Gotik eserler ise romantizmin aşırı duygularını gerilim atmosferiyle yansıtır. Olay örgüsü aileler, miras ve aşk ile ilgilidir. Söz konusu tür, Orta Çağ ortamları, kötü huylu aristokratlar ve şatolarla ilişkilendirilir (Alba, 2014, 1). Lovecraft gotik türe ilişkin sınırları şu şekilde dile getirir: “Bu roman; şahane tarihselliği, geniş arka planı, baş döndürücü hareketi, terk edilmiş veya harap olmuş kanatları, nemli koridorları, hastalıklı gizli yeraltı mezarları, hayaletleri, korkunç hayaletli galaksileriyle gerilimin ve eskide kalmış bir efsanenin özünde yer alan Gotik kalesi olmak üzere dramatik araçlara sahiptir” (2023, 23). Gotik roman, korku romanının dayandığı temel ve başlangıç noktasıdır. Bu bağlamda korku edebiyatı, atmosferi yaratmak için gotik unsurlar kullanılır ancak gotik kurgudan farklı olarak korkunun asıl amacı alımlayıcıyı korkutmaktır. Korku, gotik türünün daha şiddetli ve ayrıntılı bir versiyonudur (Alba, 2014, 27).

Benzer gereçleri kullanan korku ve gotik edebiyatında spiritüalizm, her iki türün de beslendiği ortak kaynaktır. Spiritüalizmin kendine özgü kavramları hem korku edebiyatında hem de gotik edebiyatta görülebilir. Fakat korkunun birçok disiplini içeriğinde barındırabilme özelliği, spiritüalizmin kurgu içinde eritilmesini kolaylaştırır. Bu nedenle ruhçuluk ve öte dünya ile ilgili kavramların insanların gerçek hayatlarında da yer almasıyla spiritüalizme ait unsurlar korku edebiyatında kullanılabilir hâle gelmektedir.

Spiritüalizm, ruhların varlığına inanan, bu varlıklarla iletişim kurmayı amaçlayan, evrendeki her şeyin özünün ruh olduğunu savunan bir doktrin ve inanç sistemidir (Timuçin, 2004, 415). Spiritüalizmin kendi fenomenleri mevcuttur. Söz konusu fenomenlerle korku kurmacasının kesiştiği noktalar bulunur. Spiritüalizme göre ruhlar, fiziki varlıklarla iletişim kurabilir ya da çeşitli nesneler, işaretler aracılığıyla mevcudiyetlerini gösterebilirler. Bu noktada insanın bilinmezden gelen bir ses veya duruma karşı verdiği tepki, çoğu kez korkudan kaynaklanan reflekstir. Spiritüalizm ve korkunun somut olarak belirginleştiği ilk nokta budur. İnsanın bilinmeyene karşı olan korkusu merakını da uyandırır. Bu merak doğrultusunda insanın bilmediği varlıklarla iletişime geçme ya da çeşitli sebeplerle deneyimleme hissi, onu ruhçuluğu kullanarak korku duygusuna yaklaşmaya iter. Korkan insan aynı zamanda merak duygusunu gidererek var olan korkudan eş zamanlı olarak haz alır. Bu durumda spiritüalizmle birleşen korkunun paradoksu ortaya çıkar. Spiritüalizmle oluşturulan korku paradoksu, ruhani varlıklarla iletişim kurmanın yanı sıra beden ve ruhun ayrışmasının kullanıldığı yöntemlerle de var olabilir. İnsanın hissettiği fakat göremediği ruhuna karşılık içinde olanın silüetini fark etmesi de yine korku paradoksunu oluşturur.

Korku teması, genel olarak insan zihninde paradoksal bir durum oluşturur. Burada karşımıza çıkan kurmaca paradoksudur. Bu bağlamda tartışmalı bir tür olarak nitelendirilen korku, teorisyenler tarafından farklı şekillerde açıklanır. Bazıları tarafından insanın doğası gereği başkalarının -karakterlerin- duygusal durumlarından veya yaşadıkları olaylardan etkilenmesiyle tanımlanırken bazı teorisyenler tarafından inanca, bilinçli okuma/izlemeye yahut yanılsamaya dayanır.

Edebiyat özelinde bu anlatımı yoğun tasvirlerle ortaya koyan roman türüdür. Romanda gerçekleşen olay örgüleri, karakterler ve bilhassa zaman-mekân betimlemeleri eserin temasını derinleştiren unsurlardır. Zaman ve mekânın edebî anlatılarda oluşturduğu atmosferle alımlayıcının zihninde kurgu şemasını oluşturması korku türündeki önemli etkenlerden biridir. Bununla birlikte zaman-mekân birlikteliği karakterin gelişimini ve değişimini belli etmek amacıyla da kullanılır. Spiritüalist temalı korku eserlerinde kullanılan ruhçulukla ilişkilendirilen kavramlar, metafiziksel veya inanç unsurları, okuru ruhsal boyutu düşünmeye ve keşfetmeye sevk eder. Bu noktada bahsedilen boyut ya da boyutlar zaman ve mekân aracılığıyla oluşturulur. Zaman ve mekân birleşiminin karakterlerle oluşturulduğu ve Selim Nüzhet Gerçek'in Claude Farrére'nin *La Maison des Hommes Vivants* isimli eserinden uyarladığı *Canvermezler Tekkesi* romanı, bahsedilen özelliklerden mütevellit incelememizin materyalini oluşturacaktır. Bununla birlikte spiritüalist unsurlar kullanılarak korku türünde yazılmış olan eserin niçin gotik olarak adlandırılmaması gerektiğine değinilecektir. Bunun yanı sıra konumuz özelinde spiritüalist korku temasının ne şekilde oluşturulduğu incelenecektir. Bu çerçevede Bahtin'in kronotop kavramı, romandaki kronotopik öğelerle spiritüalist korku temasının belirlenmesi için elverişli bir yöntemdir. Zaman ve mekân birlikteliğinin korku duygusunu ortaya çıkarmadaki işlevi işaret edilen metodolojinin birikimiyle değerlendirilecektir.

Canvermezler Tekkesi'ni Korku Romanı Yapan Unsurlar: Neden Gotik Değil?

Canvermezler Tekkesi romanına dair yapılan incelemelerde eserin gotik olarak nitelendirildiği ve bu bağlamda incelendiği görülmüştür. Gürova'nın "Türkçe Gotikte Bir Öncü: Canvermezler Tekkesi (2021)" ve Dağ'ın "Canvermezler Tekkesi Romanında Gotik Unsurlar (2022)" gibi çalışmaların yanı sıra eserin 2021 çeviri baskısının kapağında da gotik roman ibaresinin bulunduğu görülür. Eserin ayrıntılı okuması yapıldığında ise gotik değil korku temasını içerdiği görülmüştür. Bu sebeple *Canvermezler Tekkesi*'nin spiritüalist korku temasına sahip olduğunun ispatı, eserin neden gotik türe ait olmadığının nedenlerine değinilerek yapılacaktır.

Korku ve gotik edebiyatı, birbirleriyle ortak noktaları bulunan iki farklı edebî türdür. Her ikisi de karanlık, tekinsiz veya doğaüstü unsurlar içerebilir. Fakat söz konusu iki tür arasındaki ayrım tematik vurgular, karakterler, atmosfer veya olay öğelerindeki farklılıklara dayanır. Bu bağlamda mimari ile ortaya çıkan gotik edebiyatta önemli tasvirleri mekânsal yapılar; şatolar, mahzenler ya da manastırlar gibi strüktürler oluşturur. Korku edebiyatında ise mekânlara bağlılık söz konusu değildir. İnsanı dehşete düşürecek ıssız yollardan karanlık odalara hatta hayal dünyasında oluşturulmuş ütopik yerlere dek korku eserlerinde yer verilir.

Gotik romanda yer alan karakterler çoğu zaman tarihi, ailevi veya bireysel bir sırra ya da karanlık geçmişe sahiptir. Dikkat edilmesi gereken asıl nokta bu türdeki sırların çoğu zaman karakterin başına gelenlerle ilgili olmasıdır. Öyle ki karakterin sakladığı sır, kendine ya da etrafına zarar veren olaylara sebep olmaktadır. Korku edebiyatında ise ana karakterin psikolojik, sosyolojik, dini sorunları, toplumsal tabuları ya da *Canvermezler Tekkesi*'nde olduğu gibi olaylar sonrasında ortaya çıkan bir sırrı olabilir. Bununla birlikte karakterlerin spesifik özellikleri yoktur. Genel manada alımlayıcıya korkuyu yansıtmak için çeşitli fiziki ya da ruhani özelliklere sahiptirler. Bu noktada özellikle korku türünde karşımıza çıkan kurmacanın paradoksu söz konusudur. Olmadığına inanılan karakterlerden korkmak veya gerçek duygularla tepki vermek korku romanlarının başlıca niteliklerinden biri olarak gösterilir (Carroll, 2020, 120). Gotik romanlarda ise alımlayıcıyı inandırma gibi bir gaye söz konusu değildir. Genellikle karakterin olay örgüsü boyunca izleyeceği yol okur tarafından tahmin edilir ve şaşırtmaz. Karakterin sırrının er ya da geç bir şekilde ortaya çıkacağı çoğunlukla bellidir.

Gotik romanın Orta Çağ'da doğmasından mütevellit asıl amacı dönemin alegorik korkularını yansıtmaktır. Bu bağlamda türün belirli bir amacı ve şekillenmiş bir yolu bulunur. Korku romanlarında ise asıl amaç alımlayıcıyı korkutmaktır. Bunu sağlamak için cinayetler, psikolojik rahatsızlıklar, rüyalar, merak uyandırıcı olay örgüleri gibi birçok bireysel veya toplumsal unsurlar kullanılır.

Canvermezler Tekkesi'nde korku, ana karakterin karşısına çıkan doğaüstü varlıklarla ve spiritüalist unsurların kullanımıyla sağlanır. Bununla birlikte kurmacadaki olayların adım adım okura yansıtılması, gelecekten geçmişe gidilerek olayların anlatılması ve alımlayıcıyı gerçekliğin içine almak amacıyla ayrıntılı tasvirlerin yapılması korku romanının birincil özelliklerine dikkat çeker.

Korku romanlarının sınırlandırılmayan zaman ve mekânları ile olayların çekiciliği birbiri içinde eritilir. Bu durumun *Canvermezler Tekkesi*'nde spiritüalist unsurlarla oluşturulduğu görülür. Spiritüalist unsuların kullanımı korku temalarında genellikle daha belirgin olaylarla verilir. Gotik temalı romanlarda ise aile sırları, karanlık geçmişler gibi öğelerle daha pasif olarak kullanılır. Bu bağlamda spiritüalizmin korku ve gotik temaları üzerindeki etkileri şu şekilde açıklanabilir:

Tablo 1. *Spiritüalizmin Korku ve Gotik Temaları Üzerinde Etkisi.*

Spiritüalist Etki	Korku Teması	Gotik Teması
Ruh Çağırma, Doğaüstü İletişim	Sıkça görülür. Karakterler doğaüstü varlıklarla doğrudan ya da dolaylı iletişime geçer.	Karakterler, doğaüstü varlıklarla karşılaşır ancak genellikle pasif bir şekilde ruhani varlıkların etkisi altında kalır.
Ruhani Saldırılar ve Lanetler	Karakterler, anlık olarak ruhani saldırılara uğrar veya lanetlenir.	Aile lanetleri veya geçmişten gelen gizli sırlar aracılığıyla görülür. Karakterler aile sırlarından gelen lanetlerle mücadele eder.
Hayaletler ve Gizemli Varlıklar	Karakterler doğrudan doğaüstü varlıklarla karşılaşır.	Doğaüstü varlıklar, karakterlerin karşılaşmaları için ortamı oluşturur ancak genellikle pasif bir şekilde varlıklarını gösterirler.
Spiritüalist Ritüeller (Hipnoz, Medyumluk)	Karakterler hipnotize edilir ve kontrol dışı eylemler gerçekleştirir. Ruh çağırma ya da spiritüalist iletişim için medyumlarla iş birliği yapılır.	Karakterler, hipnoz yoluyla geçmişe dönük hatıraları keşfeder veya hipnotize edilmiş kişinin davranışlarında gizemli güçlerle karşılaşır. Medyumlar aracılığıyla geçmişle iletişim kurar ya da ruhani varlıkların mesajını alır.
Mekânsal Ayrım	Genellikle mekânın içinde sıkışık veya karanlık alanlarda gerçekleşir. Eski veya terkedilmiş bir ev, karanlık ormanlar, tekinsiz yerler gibi.	Geniş, büyük ve tarihi yapılarda genellikle karakterin geçmişiyle bağlantılı ortamlarda gerçekleşir.
Zamansal Ayrım	Anlık veya kısa süreli olaylar olarak gerçekleşebilir. Karakterler, herhangi bir ruhani varlıkla karşılaşma ya da lanetlenme gibi durumlarla beklenmedik zamanlarda karşılaşır.	Uzun vadede veya karakterin geçmişiyle bağlantılı olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda geçmişe yolculuk yapılabilir.
Psikolojik Etki	Korkular daha etkileyici ve gerçekçi hâle gelir. İçsel çatışmalar derinleşir.	Melankolik ve nostaljik duygular ön plana çıkar, geçmişe yönelim artar.

Canvermezler Tekkesi, ana karakter Ali Nail Bey'in sırrını anlatacağını dile getirdiği bir mektup ile başlar. Söz konusu yazının son cümlesi "Okuyun, anlayın ve inanın!" (Gerçek, 2021, 17) ile biter. Bu yapı, alımlayıcıya bir kurguyu değil, gerçeği okuyacaklarına inandırmak amacıyla girişte verilmiştir.

Korku romanlarında okuru kurgunun içine alma gayesi, genellikle eserin en başından hissettirilir. Ardından karakterin başına gelen vakanın girizgâhına yer verilir. İşiyle ilgili gelen bir mektubu okuyan Ali Nail Bey'in konu üzerindeki endişesi kendi ağzından tasvirlerle anlatılır. Söz konusu endişe, vakanın başlangıcıdır. İlerleyen bölümlerde endişenin yerini korkuya bıraktığı görülür.

Olayların anlatımında zamansal olarak geriye dönüşlerin ya da ileriye gidişlerin dikkat çektiği görülür. Ana karakter, işini halletmek için bindiği vapurda âşık olduğu kadını ve onunla olan anıları hatırlar. Bu kısımda önemsiz gibi görünen detay, vakanın asıl karakterlerinden birine dikkat çeker: Meliha. Olay örgüsünü takip eden bölümlerden oluşan romanda karakterin tasvirleri ve çevreye olan dikkati daha da artar. Vapurdan sonra atına binerek Kilyos'a gitmek isteyen karakter yol boyunca ürkütücü mekânların betimlemelerinden bahseder:

> "Sağımda Yerli Köy'ün ufak evleri, alçak damları, solumda bir mezarlığın tenha ve rüzgarla sallanan servileri görünüyordu (…). O zaman karşımda garip ve harap bir eski kule göründü (…). Birdenbire soğuk bir toprak ve çürümüş yaprak kokusu gibi bir koku duydum (…). O kuleden bütün etrafa çürümüş şeylerin kokusu, bir ölüm kokusu dağılıyordu tedirginliğine kapılıyordum. Hoş olmayan bir his omuzlarımdan aşağı bütün vücudumu titreyişle sarstı" (Gerçek, 2021, 26).

Yapılan betimlemelerle karakterin korkusu ve dehşeti hissedilir. Karakter, kendi dehşetini okura da yansıtarak gerçekliğe adım adım yaklaşır. Çürüme ve mezarlık gibi olgular, bilinmezliği çağrıştıran korku kurmacası unsurları olarak nitelendirilir: "Tema düzeyindeki muğlaklığın bir örneği olarak, korku öyküsündeki çürüme imgeleri, bilinenin artık tanımlanamaz olana yeniden şekillendirilmiş alanlarını sunar" (Stewart, 1982, 42). Korku temalarında çürüme imgesi, bilinen herhangi bir varlık ya da nesnenin tanımlanamaz duruma geldiği fakat yeni özelliklere ya da şekillere büründüğü çeşitli görünümleri ortaya çıkarır.

Korku eserlerinde 'özdeşleşme' veya 'yansıtma' teorileri söz konusudur. Özdeşleşme etkisi, odaklanma yoluyla okuyucuda benzer bir tepkiyi davet eden veya ortaya çıkaran bir korku tepkisinin masal içinde anlatılmasıdır" (Ahmad, 2010, 302). Bu bağlamda söz konusu etki, ana karakterin bulunduğu mekân ya da durum içerisindeki dehşeti yansıtmak amacıyla kullanılır. Alımlayıcı, karakter ile özdeşleşerek onun iç dünyasını anlamaya ve deneyimlerini yaşamaya çalışırken karakterle duygusal bir bağ kurabilir. Özdeşleşme etkisiyle karakter ve okur deneyimleri örtüştürülerek anlam derinleştirilir, eserin etkisi arttırılır. *Canvermezler Tekkesi*'nde bu etki, karakterin pişmanlığıyla da sağlanır: "Eğer sağa giden yola sapmış olsaydım, şüphe yok ki 'vaka' başıma gelmiş olmayacaktı" (Gerçek, 2021, 27). Bahsedilen pişmanlık hissi dehşet verici olayların doğmasına sebep olur. Böylece okur ve karakter arasındaki özdeşleşme eser boyunca alt satırlarda görülür.

Göründüğü hâlde bilinmeyeni yansıtan ve özellikle doğaüstü korku temalarında sıkça kullanılan perspektiflerden biri gölgedir. "Edebiyatta bakış, bir şeyin ne olmadığına dair tedirgin edici betimlemelerle dilde ön plana çıkarılan, yarı gizli, ima edilen, yalnızca eşdeğerlikler ve imalarla tanımlanan böyle bir gerilim üretir" (Ahmad, 2010, 307). Korku anlatısındaki metonimi, meçhul bir sınıra işaret eder. Gölgenin belirsizliği, okurun hayal gücüne ve merakına hizmet eder. Söz konusu bilinmezlik, somutlaştırılana dek alımlayıcının kurgu içinde gerçekliği hissetmesi amacıyla kullanılır: “Birdenbire önümde gözlerimin hayal meyal seçtiği taşlar arasından bir karaltının yürüdüğünü fark ettim. Bu bir insan gölgesiydi. Bu gölge bana doğru yürüyordu, anladım ki bu bir kadındı!” (Gerçek, 2021, 34). Gölge aracılığıyla oluşturulan perspektif, özdeşleşme ile birleşir. Burada okur, kurgudaki gölgenin karaktere yansıdığını bilir fakat kitabın üzerine düşen gölge okurundur. Dolayısıyla okur hikâyenin kurbanıyla özdeşleşir ve kendi de artık kurbandır.

“Çoğu korku hikâyesindeki kilit anlatı öğesi endişedir. Anlatı belirsizliğe önceki bölümde tartışmaya açılan olay örgüsü kısımlarının hepsi olmasa bile çoğunda bulunabilir. Açılış kısmındaki bir kaza, örneğin masum bir kurbanın endişe uyandırıcı şekilde takip edilmesinden başlayabilir.” (Carroll, 2020, 238) *Canvermezler Tekkesi*’nde söz konusu kaza, ana karakterin Meliha’yı takip ederkenki pes düşmesiyle ortaya çıkar. Ali Nail Bey’in sevdiği kadını takip ederken yaptığı tasvirleri sırrı öğrenmeye karşı duyduğu merak, karanlık atmosferin yarattığı endişe ve hâlsizliğinin yarattığı korku üzerinedir. Karakter, içsel çatışmalarındaki korkuyu şu cümlelerle dile getirir: “O zaman bilmediğim bir noktada yerde ölü gibi kaldım. Birdenbire insanın kendi sınırlarını aşmış olduğu zamanlarda olduğu gibi üstüme bir uyku çöktü. Gözlerimi çektiğim acılar mı, korku mu kapladı? Üstüme bir yıldırım çökmüş gibi rüyasız, sınırsız çok keskin bir uyku çöktü” (Gerçek, 2021, 55). Bahsedilen alıntıda Ali Nail Bey, ölüm gibi bir uykuya daldığından bahseder. Bu uyku, bilinmezliklerin içindedir. Hissedilen duyguların veya gözlerini ağırlaştıran sebeplerin farkında değildir.

Temalar her dönemde farklılaşsa da korku hikâyelerinde yer alan ölüm, bilinmezlik, çaresizlik ve doğaüstü unsurlar değişmeyen öğelerdir. Romanın sadece bu paragrafında dahi korkunun ölüm, çaresizlik ve bilinmezlik unsurlarının yer aldığı görülür. Karakterin gözlerini kapatan derin uyku, ölüm çaresizliği ile bağlantılıdır. Küçük ya da kısa ölüm olarak nitelendirilen uykunun hissettirdiği korku, karakterin zihinsel çatışmaları ekseninde anlatılmaktadır.

Ölüm korkusu, insanlık tarihi boyunca hissedilen en büyük korku türüdür. Bireyin nasıl ve ne zaman öleceğine dair bilinmezliği, kurgu içindeki korkuyla hissettirilerek gerçekle bağdaştırılmıştır. Böylece korku kurmacasının okuru gerçeklik içine alma unsuru da kullanılmıştır. Konumuz özelinde ölüm, spiritüalizm çerçevesinde beden ve ruhun tamamen ayrılması değil, evreler arasında yer değiştirme olarak nitelendirilir (Arıkdal, 1989, 116-117). Bu bağlamda karakterin vakadaki yeri, ölmüş gibi hissettiği durum üzerinden okura aktarılır. Söz konusu geçiş, karakterin gözlerini açtığında gördüğü aksakallı ihtiyarla gerçekleşir.

Romanın olay örgüsünün bu uyanıştan sonra daha korkunç bir duruma evrileceğinin mesajı, karakterin endişesi ve zihnindeki sorularla yansıtılır: “Karşımda çok ihtiyar bir adam ayakta duruyordu. Bu çok çok ihtiyar bir adamdı. Çünkü karanlık içinde kalmış gözlerimi kamaştıran fenerin ışıklarına rağmen ilk bakışta göğsü üstünde uzanan geniş ve uzun bembeyaz bir sakalı olduğunu gördüm. Fakat bana hitap eden sesi bir ihtiyarın sesine benzemiyordu" (2021, 57). Karakterin burada gördüğü ve onu düştüğü yerden kaldıran figür, İslam Hızır olarak nitelendirilen aksakallı arketipine benzetilebilir. Bireyin bunaldığı ya da yardıma ihtiyacı olduğu anlarda aniden beliren Hızır, uzun aksakallı ve çok yaşlı olması sebebiyle bu ruhani figür ile eşleştirilebilir. Bu bağlamda spiritüalist bir durum söz konusudur.

Bir ihtiyaç sonucu halk anlatılarında ortaya çıkan Hızır, Jung'un görüşü kapsamında nitelendirilebilir: "Çoğunlukla bir ruh figürünü simgeleyen yaşlı adamdır. Zaman zaman gerçek bir ruh, yani ölmüş bir kişinin hayaleti, nadiren de grotesk, cücemsi figürler ya da konuşan hayvanlar bu roldedir." (Duman, 2012, 197) Bununla birlikte söz konusu tipin yaşı belirtilmese de oldukça yaşlı olduğu vurgulanır. Ali Nail Bey, karşısına çıkan bu yaşlı adamın yardımına muhtaçtır fakat ihtiyarın nereden ve nasıl geldiğini anlamamıştır. Bu sebeple alt metinde yer alan ilk ruh arketipi, aksakallı veya Hızır olarak nitelendirilen figürle okur karşına çıkar. İlerleyen bölümlerde bu durum Hızır'ın ölmezliği, zaman ve mekâna hükmetmesi, olağanüstü, yaşlı ve güçlü olmasıyla da bağdaştırılır (Duman, 2012, 200). Hızır, aksakallı ya da derviş tiplerinin halk anlatılarında yer almasının asıl sebebinin psikolojik temelli olduğu düşünülür. İyi niyetli de olsa belirsizlik içinde ortaya çıkan varlıkların korkuya yol açtığı ve eserin de bu sebeple psikolojik alt yapıya sahip olduğu görülür:

> "Çünkü yaygın kanaate göre, tarihin en eski devirlerinden bugüne kadar toplumsal yönü olan hemen her insan, çaresizlikten bunaldığı, umutsuzluğa düştüğü zamanlarda, ihtiyaç olarak insanüstü uhrevi bir varlığın, ilahi bir gücün zuhur edip olumsuzlukları bertaraf edeceğine inanma temayülü göstermiştir. İnsanın, ihtiyaçlar doğrultusunda bu yönde beliren eğilimi, İslam milletlerinde ak sakallı ihtiyar, Hızır, derviş gibi muhtelif adlarla anılan tipte ifade bulmuştur" (Küçükoğlu, 2015, 42).

İhtiyarın yardımı, karakteri evine götürmesiyle devam eder. Fakat Ali Nail Bey, yol boyunca endişeli ve korku içindedir: "Elimde olmayarak duyduğum korku adeta gözlerimi büyüttü. Bu bakışlar benim gözüme yöneltilmiş hâldeydi fakat bu bakışların ne düşündüğünü anlamam imkânsızdı. O zaman zihnimde garip bir endişe belirdi." (Gerçek, 2021,63) Karanlığın içinde ihtiyarı takip ederek eve ulaşan Ali Nail Bey'in dehşeti evi tasvir ederken okur tarafından hissedilir:

> "Gecenin karanlığı içinde önümde daha siyah bir karanlık belirdi. Büyük ağaçların yanında ne pek alçak ne çok yüksek ne pek büyük ne çok küçük, iki katlı sade bir evin karşısında olduğumuzu gördüm. Evin yanından yola devam eden alçak bahçe duvarında demir parmaklıklı bir kapı vardı. Beyaz sakallı adam bu parmaklığın iki demiri arasına elini sokarak gizli bir sürgüyü çekti. Sonra ittiğinde ise demir kapı hazin bir sesle inleyerek açıldı. (…) Bir adımda evin bu harap bahçeye açılan kapısının önüne vardık. (…) Bir de çatının sol tarafına doğru belirsiz bir şey daha, pek yüksek bir gölge vardı. Belki evin köşesinde bulunan bir kat veya bir kule…" (Gerçek, 2021, 66).

Karanlık atmosfere sahip olan ev, ürkütücü karakterin ilgisini çeker. Evin demir parmaklıklı kapısının çatının gölgesi ve kule gibi çıkıntısıyla farklı bir yapıya sahip olduğu görülür. Bununla birlikte kapının açılma sesi dahi karakterin korkusunu ve evin ürpertici havasını gösterir. Evin içerisine giren karakter, uyması gereken kurallar karşısında daha da endişe duyar. Evde bir hasta ve yaşlı olduğu, bu sebeple gürültü yapmaması gerektiği söylenir. Bu uyarılar karakter üzerinde baskı oluşmasına ve ürkütücü çatışmalar yaşamasına sebep olur. İçsel ikilemler, metnin psikolojik alt yapısını destekler niteliktedir: “O sırada çok uçuk bir his bana titreme verdi. Tamamen gerçeği söylemek için anlatmalıyım ki bu titremeyi duyan doğrudan doğruya ben değildim. Fakat içimizde yaşayan ve biz uyuduğumuz zaman kendi hâlinde uyanık duran, kendine mahsus bir hafızası olan meçhul ve bilinçsiz benliğimdi.” (Gerçek, 2021, 71)

Karakterin bahsettiği ve elinde olmayan meçhul benliği, bilinçaltıdır. Bu bağlamda karakterin bilinçdışı korkusu, Freud’un tekinsizlik kavramı ile ilişkilendirilebilir: “Tekinsiz olan karanlık, sessizlik, yabancılık, yalnızlık, korku ve bilinmezlik, gibi kavramlar üzerine kurulmuştur. Bu kavramlar, korkunun temel kaynağı olarak kabul edilir. İnsanın bunlar karşısında yaşadığı korkuya neden olan şeyse tanıdık olanın bastırılmasının bir sonucu olarak yabancı bir tezahürle [daha önce görülmeyen bir varlık veya hissedilmemiş bir duygu şeklinde, yabancı olarak algılanan herhangi bir sıra dışılığın] ortaya çıkmasıdır.” (Kara, 2021, 1146)

Ali Nail Bey, yerleştiği odada bulunan “üçüzlü şamdandaki mumlar”dan bahseder. Spiritüalist korku kurmacalarında nesneler önemlidir. Alt metinde şamdanın neden üçlü olduğu okurda çeşitli sorulara sebep olabilir. Bazı mistik inançlarda ya da dinlerde şamdanın yükselen ışığı, ruhun yükselişini veya gelişimini ifade eder. Bununla birlikte şamdan ya da mum dini ayin veya ritüellerde ruhu simgelemek amacıyla kullanılır. Ayrıca Şamanizm’de ruhlar alemi de “gök, yer ve yeraltı” olarak üç kademeli düşünülür. Söz konusu kademeler yaşamın temsilidir (Bozdemir, 2019, 9). Aynı zamanda üçlü olarak verilen şamdan, eserdeki üç ihtiyarın da sembolü olarak görülebilir. Farklı disiplinlerden bakıldığında birçok perspektife sahip olan üç rakamı ve mum-şamdan sembolleri, ruhla ilgili kavramlar içinde yer alır.

Karakterin yaşadığı endişe ve korku zamanla yerini dingin bir ruh hâline bırakır. Kapısında gelen ihtiyarın teklifiyle sofaya giden Ali Nail Bey, sessizlik içinde etrafı incelerken duvarda asılı olan “Hüvelbakî” yazılı levhayı görür. Söz konusu kavram; “varlığın sonu ermesi düşünülmeyen, ebediyen var olan ve ölümsüz ve ebedî olan sadece O’dur” (İslam Ansiklopedisi, 1999) anlamına gelmektedir. Aynı zamanda bu kelimenin ölümden kimsenin kaçamayacağını belirtmek amacıyla mezar taşlarına yazılmaktadır. Kelimenin ifade ettiği anlamın yanı sıra aynı kavram, üç ihtiyarın ölümsüzlüklerini de ifade etmek amacıyla kullanılmış olabilir.

İhtiyarlardan Hasan Bâki Efendi, evine gelen yabancının nasıl yolunu kaybettiğine dair çıkarımlarda bulunmakta ve bunları spiritüalist unsurlarla dile getirmektedir: “Bu civarda mezarlıklar da vardır şüphesiz önlerinden geçmiş olmalısınız. Acaba rivayet olunduğu gibi gözlerinize birtakım nurlar görünerek doğru yoldan bu kadar uzaklaşmanıza mı sebep mi oldu? Acaba zat-ı âlinizde böyle bir ışık huzmesine kapılarak fakirhanemizin civarına kadar sürüklendiniz mi yoksa?” (Gerçek, 2021, 86) Bahsedilen kavramlar spiritüalizmdeki hami varlık ve ilham gibi psişik terimlerle bağdaştırılabilir. İhtiyarın sözleri karşısında öfkelenen Ali Nail Bey, sonunda Meliha’nın bu evde olduğunu ve uyuduğunu öğrenir. Korkarak kadının bulunduğu odaya gider. Onu gördüğünde hayattan çok ölüme yakın bir uykuda olduğunu dile getirir (Gerçek, 2021, 90). Gördüklerinden dolayı öfkelenen karakter, elindeki tabancasını ihtiyarlara doğrultur fakat tetiği çekmekte başarılı olamaz:

> “Beni yendi. Bu bakışlar karşısında gözlerim kamaşmış gibi kalbim delinmiş gibi mağlup oldum. Öfkemin yerine birdenbire büyük bir korku geçti. Elimdeki avın kaçtığını hissettim. Ben de uykuya yatan son kuvvetimle tabancamı kullanmak istedim. Fakat tetiği oynatamadım. Çünkü karşımdaki ihtiyarın gözleri yavaş yavaş ağır ağır gözlerimden kalkmış ellerime konmuştu. Bu sanki parmaklarımı ezen kıran bir tazyikti. Tabanca elimden kaydı, yere düştü” (Gerçek, 2021, 91).

Ali Nail Bey’in öncelikle ihtiyarın bakışlarından etkilenerek korkması ve kuvvetini kaybetmesi psişik bir tesirin veya manipülasyonun sonucudur. Bu anlamda bedenli ruha karşı yapılan baskı, karakterin gücünü kaybetmesine ve zihninde planladığı olayı gerçekleştirememesine sebep olur. Ardından tabancaya bakan ihtiyarın yarattığı olay spiritüalizmdeki telepatidir. Telepati, düşünceler arasında doğrudan doğruya kurulan bağlantıdır (Arıkdal, 1989, 164). Telepati yoluyla karşıdaki kişinin düşünceleri kontrol edilebilir ve arzu edilen şekilde yönlendirilebilir. Karakterin gücünü yitirmiş ve bağlıymış gibi hissetme sebebi zihnine ve ruhuna karşı ihtiyarın yetenekleriyle verilen hükümdür.

Hasan Bâki Efendi, konuğunu sakinleştirdikten sonra eserin başlangıcında da bahsedilen sırrı anlatmaya başlar. Bu sır, ihtiyarın otobiyografisini içermesi sebebiyle gerçekçidir. Okuru inandırmak ve gerçekliği yansıtmak için kullanılan bu anlatım türü, korku temalarında açıkça ya da alt metinlerde verilebilir. Hayatını anlatmaya başlarken yüz yetmiş beş yaşında olduğunu dile getiren ihtiyarın olağanüstülüğe sahip olduğu vurgulanır. Hasan Bâki Efendi, hayatında ve sırrında önemli bir yere sahip olan Frenk masonlarından Kont de Saint Germain’den bahseder. Bahsedilen kont, gerçek kişidir (Franco, 1950). Ölümsüzlüğüne dair olan rivayetlerle eserdeki ihtiyarlar ve sır arasında bağlantılar bulunur.

Sırrının arka planını anlatan Hasan Bâki, ardından Meliha ile sır arasındaki bağlantılarını ve olağandışı yaşta olmasının sebeplerini anlatmaya başlar. Kont’un bıraktığı sırdan ve bunun Meliha ile ilgisinden bahseden ihtiyar, asıl meseleden şöyle bahseder: “Siz, ben ve tüm canlılar tüm hayat sahipleri kendisinden evvelkiler tarafından doğrulan, doğan yaşayan, ölen ve öldüğünde ise yerine başkaları geçen unsurlardan oluşuyoruz.” (Gerçek, 2021, 101) İhtiyarın anlattıkları alımlayıcı tarafından iki şekilde nitelendirilebilir. Bunlardan ilki doğum ve ölüm arasındaki bağdır. Her insanı doğurtan ve yaşamını sonlandıran tek güç Tanrı’dır. İnanca göre değişmekle birlikte aynı doğum ve ölüm bir insan ya da insanlar tarafından gerçekleştirilmiş olma ihtimali de mevcuttur. İkinci anlam, spiritüalizmde yer alan reenkarnasyon kavramıdır. Spiritüalist inanca göre reenkarnasyon, ölüm olayı ile bedeni terk etmiş ruhun, maddi dünyada sürekli olarak tekrar bedenlenmesi olarak açıklanır (Salt ve Yılmaz, 2011, 79).

Romanı oluşturan sır, Hasan Bâki Efendi tarafından açıklığa kavuşturulur. Hayat unsurlarının kendilerini devam ettirecek niteliğe sahip olmadığını bu sebeple yaşlanan bedenlerinin genç bir vücuda ihtiyaç duyduğunu dile getirir: “Öyle ise bizim yıpranmış vücutlarımıza gerçekleştirmesi güç gelen görevleri niçin dinç, genç yeni bir vücuttan iletmeyelim? (…) Meliha Hanım, buraya kendi isteğiyle, ya da hemen hemen böyle, bağımsız bir şekilde bizim olumsuz, onarılması mümkün olmayan hayat unsurlarımızı iyileştirmeye, arttırmaya gelmiştir.” (Gerçek, 2021, 102-103) Bu açıklama neticesinde alımlayıcının aklına gelen ilk korku unsurlarından biri vampirdir. Vampirlerin yaşamsal faaliyetlerine devam edebilmek amacıyla kan emerek beslenmeleri, besin ihtiyaçlarını karşıladıkları kişinin yorgun, bitkin ve ölü gibi bir görünüme sahip oldukları bilinir. Kanı emilen kişi güçsüzleşirken vampirler canlanırlar ve güçlenirler. Varlıklarını bu şekilde idame ettirirler (Aytekin, 2006, 154). Vampirlerin, normal insanlar gibi sağlıklı ve dinç göründükleri, saç ve tırnaklarının sağlıklı şekilde uzamaya devam etmesi gibi özellikleri bulunur (Kardalevska, 2020, 104-105). Bu bağlamda Ali Nail Bey’in önceki bölümlerde ihtiyarlar için yaptığı tasvirlerle bu varlıkların özellikleri karşılaştırıldığında bu üç adamın vampir olduğuna dair sağlam kanıtlar görülür.

Karakterin anlatılar ve ihtiyarlar karşısındaki durumu gözlemsel bir çatışma içindedir. Öncesinde baskı içinde olduğunu ve bunu hissettiğini dile getiren Ali Nail Bey, sırrın anlatılmasından sonra serbest kalmış gibi olduğunu söyler. Fakat bu özgürlüğün sadece görünüşte olduğunun farkındadır. İçten içe hissettiği baskı ve korku, karakterin vücuduna yansır. “Korku, somut ve bedensel biçimde kişinin bir başka varlık tarafından zarar göreceği veya yok edileceği duygusundan kaynaklanır” (Çoker, 2014, 7).

Korkunun dışsal faktörlerden oluşmasının yanı sıra bedeni etkilemesinde içsel etkenler de söz konusu olabilir. Ali Nail, bu içinde bulunduğu durumun korkutucu yansımasını şu şekilde ifade eder: “Fakat gerçekte dengesiz bir kuvvet, ezici bir yük bütün organlarımın her biri üstüne konmuştu. Ben sanki felçli gibiydim. Kelimenin bütün tam, gerçek ve feci manasıyla vücudumu, hayatımı, ruhumu kurtarmak ve hatta sevdiğim kadını kurtarmak için bile bir küçük parmağımı, bir göz kapağımı kaldıracak durumda değildim.” (Gerçek, 2021, 104) Hasan Bâki Efendi, üstadı olarak nitelendirdiği Kont de Saint Germain hakkındaki anlatılarına devam eder. Kontun doğaüstü olarak eğlenmek için yaptıklarını dile getirir:

> “Bazen eğlenmek üzere bir maddeye mevcut olan bir unsuru diğer maddeye geçirmek veya ona kalp koyup onu canlandırmakla gönlünü eğlendirirdi. (…) Bir gün onun yeni koparılmış bir gül fidanını, bir odadan diğer odaya kalın duvarlara ve kapalı kapılara rağmen geçirttiğini gözlerimler gördüm. Bu fidanın üstünde iki açılmamış gonca gül birçok da yaprak vardı. Bunların hepsi biz odada iken gözden kayboldu ve içerideki odaya hiç bozulmamış bir şekilde yerleşti” (Gerçek, 2021, 107).

İhtiyarın bahsettiği tecrübe, spiritüalizmde “teleportasyon” ile açıklanır. Söz konusu kavram, zaman ve mekân bakımından üçüncü boyutun dışına çıkılarak eşyayı oradan nakletmek olarak da açıklanır (Arıkdal, 1989, 165). Modern anlamda ışınlanmanın boyutunu aşan paranormal veya metafiziksel inançlara dayanan bir kavramdır. Doğaüstü olayların betimlemelerinden sonra ihtiyarların vampir olduklarına dair geliştirilen düşünce, eser içinde vampirizm ile eşleşen net bir cümle ila fark edilir: “Genç bir insandan bizim almış olduğumuz, kan, kemik ve etin miktarı önemsizdir.”

(Gerçek, 2021, 113) Vampirlerin kan emmesi haricinde kemik ve et yediğine dair kesin bir bilgi bulunmamasına karşılık eserin kurgu olduğu ve romanda beslenilen kaynaklara dair spesifik özelliklerin belirtilmediği göz önünde bulundurulmalıdır.

Korku kurgusunda yaratılan gerilimin belirli bir sonuca bağlanmak istendiği de görülebilir: “Korku anlatılarının yapılarının bir düzen durumundan yola çıktığı, dehşet verici veya canavarca güçlerin patlak vermesinin neden olduğu bir düzensizlik döneminden geçtiği ve nihayet yıkıcı, canavarsa unsurların kontrol altına alındığı veya yok edildiği ve orijinal düzenin yeniden kurulduğu bir kapanış ve tamamlama noktasına ulaştığı söylenir.” (Alba, 2014, 2)

Söz konusu romandaki olay örgüsünün yüzyıllardır var olan düzenin tekrar sağlanması amacıyla kurulduğu görülür. Bu bağlamda üç ihtiyar kurduğu yaşamsal düzeni tekrar edinebilmek için Hasan Bâki Efendi, Ali Nail Bey’den bir istisna ister: “Fakat tahmin edersiniz ki hakkımızdakileri öğrendikten sonra bu evden dışarı çıkmanız artık sizin için yasaktır. Size karşı bizden istediğini hiçbir şeyi reddetmeyeceğiz. Yalnız bir istisna olmak üzere şu yegâne şeyi reddedeceğiz: Hürriyetiniz!” (Gerçek, 2021, 115) Karakterin, özgürlüğünü isteyen ihtiyar, evinde olmasının ve bu kararı vermesinin sebeplerini açıklar. Kimsenin görmemesi gereken bir şeyi yani Meliha Hanım’ın bu eve gelişini görerek Ali Nail Bey’in merakının yahut vazifesinin, onu öldürecek derecede kendi civarlarına çekildiğini dile getirir. Bununla birlikte sırlarının ifşa olmasına karşı oluşan korkuyu, geçmişlerinin ve anlatılanların muhakkak bir sır olarak kalması gerektiğini ifade eder: “Bu sır Canvermezler’in sırrı olarak kalmalı ve bütün faniler için de kesinlikle meçhul olmalıdır.” (Gerçek, 2021, 116) Bu tehdit söylemiyle birlikte esere adını veren Canvermezler’in de anlamı ortaya çıkar. Genel manada bulundukları ev içinde yaşamlarını seçtikleri kurbanların et, kemik ve kanlarıyla idame ettiren ve büyük bir sırra sahip ölümsüz üç ihtiyarı ifade eder. Kendilerine özel ritüeller ve öğretilerle birlikte üstat olarak gördükleri Kont Saint de Germain’in izinde olduklarının manasının ‘Tekke’ ile tamamlandığı bir adlandırmayı kapsar. Tekkenin lideri olarak görülen Germain’in izinden giderek inançlarını ve yaşamlarını sürdürdükleri ev, ölümsüz olmaya çalışan Canvermezler’in aynı zamanda ibadethanesi, yani Tekke’sidir.

Romanın son kısımlarına doğru spiritüalist korku unsurlarının daha da arttığı görülür. Hasan Bâki Efendi, beslendikleri insanların zor bir süreçten geçtiklerini Ali Nail Bey’e anlatır. Onların bu zorlukları unutmaları içinse spiritüalizmin ritüellerinden faydalandığını dile getirir: “Eğer bu misafirlerimizi hipnotizmalı bir telkin ile uyutmazsak zavallıların yolun zahmetinden şikâyet hakları olurdu.” (Gerçek, 2021, 121). Meliha Hanım ve aşığı Ali Nail Bey’in eş zamanlarda aynı yerlerde kaybolabileceğinin düşünülmesi ihtiyarların sırrının ortaya çıkması için bir tehdit olarak görülür. Bu sebeple baba, oğul ve torundan oluşan bu üç doğaüstü güçlere sahip ihtiyar, olayı örtbas etmek için Hasan Bâki Efendi’ye çeşitli fikirler sunar. Torun Mahmut Şerif Efendi, spritüal bir tedavinin çare olabileceğini söyler: “Efendim, acaba aradığımız çare hepimizin özellikle sizin bizimkilere kat kat üstün olan manyetizma7 kuvvetiyle elde edilemez mi? (…) Fakat sizin sayenizde zihni üzerine öyle bir etki yaparsınız ki artık ağzından çıkan sözlerin her biri bizim istediğimiz şekilde var olur.” (Gerçek, 2021, 127-128)

Babası Mehmet Şerif’in sözlerine katılmaz. İhtiyarlar bu duruma çare düşünmeye devam ederler. Bu sırada Ali Nail Bey, mektubunu okuyacaklarına seslenerek yaşadığı olayların ne kadar korkutucu olduğuna vurgu yapar: “İnanız ki anlattığım bu olaylar çok korkunç, insanlığın ve hayatın en üst derecesine varan bir korkuydu. Korkunç bir şeydi! Bütün gece yani benim en son gecem tıpkı bir kâbusun karanlıkları içindedir.” (Gerçek, 2021, 131)

İhtiyarlar neticede bölgeye yakın bir yerde ceset bulunmasının inandırıcı olacağına ve bakışları kendi etraflarından uzaklaştıracağına kanat getirirler. Burada asıl sorun bir ceset bulmaktır. Mehmet Şerif Efendi de bu soruna dikkat çekerek cesedi mezarlıktan mı çıkaracaklarını sorar. Bunun karşılığında dedesinden alaycı ve korku kurmacasının gerçeklik unsurunu yansıtan bir cevap alır: “Şerif! Roman meraklıları gibi olur olmaz şeylere ihtimal veriyorsun. Acayip! Amerikan romanlarında olduğu gibi şimdi de mehtapta üçümüz mezarlık içinde gece yarısı ceset aramaya mı kalkışacağız? Olur şey değil! Hem olsa bile işe yaramaz.” (Gerçek, 2021, 136) Cesedin burada -yani evin içinde- bulunacağını söyleyen Hasan Bâki Efendi’nin sözleri karşısında Ali Nail Bey, içindeki korkuyu zihninde ve bedeninde hisseder: “Bu sözleri takip eden sessizlik içinde kalbimin dehşetle çarptığını ve şakaklarımın terlemeye başladığını duydum. Korkuyor fakat belirli bir şeyden değil; karanlıktan, hayaletlerden, gecelerden korkulduğu gibi korkuyordum.” (Gerçek, 2021, 137)

Hasan Bâki Efendi’nin planı, Ali Nail Bey adındaki kişiyi öldürmek fakat yine aynı kişiyi farklı isimle Canvermezler Tekkesi içinde yaşatmaktır. Bu durumun karakterin ikinci hayatı olacağını dile getirirken Ali Nail Bey, korkunun derinliğini kalbinin titremesinde hisseder. Ali Nail Bey’i sözde ölümüne razı etmeye çalışan ihtiyar, Meliha Hanım’ında artık hayat ameleleri arasından çıkartacağını dile getirir. Sonunun gelmesini köşede sessizce oturup bekleyen Ali Nail Bey, ihtiyarların bu olayı birçok kez yaptıklarına inandığı düşüncelerini ortamın tasvirleriyle ifade eder. Mehmet Şerif Efendi, yavaş ilerleyen bu hazırlıkların “hipnoz” hazırlığı olduğunu ve Hasan Bâki Efendi’nin söz konusu uygulamayı üstadı Saint de Germain’den öğrendiğini, en zor hipnotize işlerinden birini yapmaya cesaret ettiklerini açıklar. Olanların karşılığında Hasan Bâki Efendi’nin oğlu söze girerek insanın en büyük korkusundan bahseder: “Dakika dakika yaklaşan bir ölüm fikri sizi kâinatın güzelliğiyle mest olmaktan, hayatı yudum yudum tatmaktan alıkoyar.” (Gerçek, 2021, 145)

Son bölümlere dek süregelen belirli belirsiz spiritüalist unsurlar bilhassa burada açıkça okura ve karaktere gösterilir. Karakterin zihninden geçenler, onu bu noktaya getiren korkutucu olay örgüsü alımlayıcı tarafından da bu kısma dek farklı şekillerde yorumlanır. “Korku hikayesinin unsurları bize karanlık bir göstergeler tiyatrosunda görünür; göndergeleri anlatının olumsal adımları tarafından gizlenir. Anlamları ancak zaman içinde ortaya çıkar. Dinleyici (alımlayıcı), kapanış tarafından kurtarılıncaya kadar, eklemlenmiş bir dizi yanlış olasılığa yakalanır.” (Stewart, 1982, 47)

Okurun zihni kurmacanın ilerlemesiyle yavaş yavaş aydınlanmaya başlar. Fakat hâlâ olaylar net değildir. Bu belirsizlik, korku kurmacasında okurun merakını diri tutmak ve alımlayıcıyı eserin içine alabilmek için kullanılan tekniklerdendir. Alımlayıcı karakterle git gide daha da özdeşleşir. Ali Nail Bey'in ihtiyarlar hakkındaki düşünceleri, okurun mide bulandırıcı bulacağı düzeydedir: "Başkasının eti, başkasının kanı ile beslenen, katil ve yamyam olan bu adamları dinliyordum (…) Üç vahşi canavarın gökyüzünün güzel manzaralarından zevk alması için kaç zavallının hayatlarını ziyan ettiklerini düşündükçe dehşet ve hayret içinde kalıyordum." (Gerçek, 2021, 147)

Ali Nail Bey, kendi düşünceleri içinde savaşırken ihtiyarlar işlerini bitirmiş ve Hasan Bâki Efendi'den gelecek olan komutu beklerler. Ali Vasfi Efendi ise bir idam mahkumuna son isteğini sorarmışçasına Ali Nail Bey'e bir arzusu olup olmadığını sorar. Bir süre düşündükten sonra Meliha Hanım ile odasında bir saat geçirmek istediğini ihtiyarlara söyler. Ali Vasfi Bey, hipnoz etkisi altındaki Meliha Hanım'ın gözlerinin sihirli bir bağla kapalı olacağını ve kendisinin nerede olduğunu anlamayacağı gibi aşığının burada olmasına da şaşırmayacağını dile getirerek onu uyandırmak için Ali Nail Bey'in herhangi bir şey yapamayacağını ifade eder. Tüm şartları kabul eden Ali Nail Bey ile Meliha Hanım'ın bir saatlik görüşmesi ihtiyarların odayı terk etmesiyle başlar.

Karakterin ilk dikkatini çeken şey âşık olduğu kadının görünüşündeki farklılıklardır: "Meliha hâlâ uyuyor, hayattan çok ölüme yakın bir uykuyla uyuyordu. Kenarları çökmüş gözlerinin siyahlaşmış kapaklarında, solgun dudaklarında, soğumuş vücudunun görünen kısımlarında damarlarında akan kanın azıcık da olsa bir kırmızılığını görmek istiyor, göremiyordum." (Gerçek, 2021, 152) Kadındaki farklılıkların sebebi, ihtiyarların onun kanını emerek gücünü almış olmalarıdır. Aşıklar arasındaki sohbet devam ederken sürenin dolmasıyla kadının sözü yarıda kesilir ve tekrar derin bir uykuya dalar. Hipnoz sırası Ali Nail Bey'dedir.

İhtiyarların tabiriyle ameliyata alınacak olan Ali Nail Bey, odadaki değişiklikleri tasvir ederken hazırlıklar tamamlanır: "Bulunduğum koltuğun sırasında, demin boş olan diğer koltuğun üstünde şimdi bir şey, bir gölge vardı. Oturmuş bir adamın ışıktan yansıyan gölgesi, benim gölgem vardı. Bunu hemen anladım. Çünkü bir kolumu biraz kaldırır kaldırmaz gölge de kolunu oynattı." (Gerçek, 2021, 159) Hasan Bâki Efendi, bu sırada hastasını rahatlatmaya çalışırken bir yandan da ilk defa uygulayacağı bu ameliyatın riskli olduğunu ifade eder. Ardından hayatının bittiğine dair kanıt niteliğinde olacak kağıtları vermesini ister. Ali Nail Bey'den gözlerini kapatarak uyuyor gibi yapmasını ister. Ritüel başladığında Ali Nail Bey'in bilinmezliklere karşı olan korkusu daha da artar. Ardından gözleri kapalı olduğu hâlde hissettiği bakışların ve atmosferin değişim şiddeti büyür:

> "Başımı iyice koltuğa dayamama rağmen bile bastığım yer, başımdaki tavan yıkıldı sandım. Ellerimle koltuğun kenarlarına tutundum. Çünkü koltuğumun sonu gelmez uçurumlara sürüklendiğini, buharlaştığını, sonra yetişilmesi imkânsız yüksekliklere çıktığını, oradan korkunç bir şekilde sarktığını sanıyordum (…) Aman aman! Bu korkunç, çok dehşetli şekilde korkunç fakat şükürler olsun ki çok sürmeyen kısa bir felaket oldu" (Gerçek, 2021, 162-163).

Yaşanılan dehşet dolu korku, yerini yorgunluğa bırakır. Vücudundaki tüm gücün yitip gittiğini hisseden karakter, bedenindeki karıncalanmanın ve üşümenin, hislerindeki belirsizliğin ayrımını yapamamaya başlar. Organlarının gövdesinden ve birbirlerinden ayrılarak giderek hafifleştiğini, sulu bir mayada yüzdüğünü ifade eder. Yaşadığı durum onu öleceğine inandırır.

Korku hikayelerinde gerçek ve kurgu arasındaki sınır, alımlayıcı ve karakterler tarafından deneyimlenen karşılıklı etkileşimler, sürekli olarak silinir ve yeniden yapılandırılır. Hem hikâye hem de hikâyenin anlatıldığı bağlam, sınırlar içinde erir (Stewart, 1982, 35). *Canvermezler Tekkesi*'nde bu durum ana karakterin yazdığı mektupta okura ara ara seslenmesiyle oluşturulur. Ali Nail Bey, olayları anlattığı sırada araya girerek bu korkunç olaya kimsenin inanmayacağını fakat ne olursa olsun gerçek olduğunu kanıtlamaya çalışır.

Spiritüalizmin ortaya çıkışından itibaren ilgilendiği konulara inananlar ve inanmayanlar olmuştur. Bununla birlikte eserde korku unsurlarıyla verilen spiritüalist öğelerin yoğunluğu mektubu okuyacaklar için şüphe uyandırabilir niteliktedir. Genel manada bu romanın inandırıcılığı çerçeve anlatı içinde sağlanmıştır: "Fakat gerçek, bunlardan daha acı olan gerçek ortada duruyor ve gözlerime batıyor. Gerçek ortada! (…) Ey bu vasiyeti, benim vasiyetimi okuyacak olan insanlar! Aman Allah aşkına sakın bana inanmazlık etmeyin. Okuyun, düşünün anlayın inanın!" (Gerçek, 2021, 164)

Öleceğine dair inancı devam eden Ali Nail Bey'in hislerindeki odağı daha da artar. Gittikçe gücünün azalarak iradesini kaybettiğini ifade eder. Birdenbire olağanüstü bir olay meydana gelir. Nail Bey, gözlerini açar gördüklerini anlatır: "Biraz önce kendi gölgemin oturduğunu gördüğüm koltukta şimdi bir başkasının oturduğunu hayal meyal seçiyor gibiydim. Bu, gölge içinde biraz daha koyulaşan bir gölge gibi, hayalet gibi bir şeydi. Ve kımıldıyor, yürüyor gibiydi." (Gerçek, 2021, 165-166) Şeffaf görünen bu silüetin aslında kendisi olduğunu idrak eden Ali Nail Bey, Ali Vasfi Bey'in çabasıyla uyanmaya başladığında kendisine benzeyen bir hayalet gördüğünü ve gücünün neredeyse tamamen yok olduğunu söyler. Ardından bu hayaletin koltuğundan kalkarak kapıya doğru yürüdüğünü ve onun yaptığı her hareketi kendi bedeninde de hissettiğini dile getirir. Hasan Bâki Efendi ise içinde bulundukları durumu açıklar: "Sizden çıkıp giden bu hayaleti görüyorsunuz ya, o bir insan değil bir hayalettir. Göze görünür fakat bir varlığı yoktur. Aramızdan çekilip gitti. Bu nedenle onu yok etmek de hakkımızdır. Siz şahidimizsiniz ki bu yaptığımız cinayet değil." (Gerçek, 2021, 171)

Ali Nail Bey, hayaleti ve onun geçtiği yolları görmeye devam eder. Öyle ki hayaletin yolda bacağına sürtünen çalıları, batan dikenleri hatta koşmaktan yorulan bacaklarındaki ağrıyı bile kendinde hisseder. Planlanan ölüm sonunda tamamlanmıştır. Ali Nail Bey, hayaletinin öldüğünü görür ve korkunç olay karşısında uyuduğu koltuktan fırlayarak bayılır. Bu bayılma aslında hayaletin ölümüdür: "… uyuduğum koltuktan üç adım öteye düştüm. Başım ve ellerim önüme doğru düşüp bayıldım. Fakat hayaletin başının önde, uçuruma yuvarlandığından ezildiğini ve çakıl taşları üstünde olduğunu gördükten sonra…" (Gerçek, 2021, 173) Başlanılan döngü tamamlanarak ihtiyarların düzeni yeniden sağlanır. Bir kişi iki farklı ortamda bulunuyormuş gibi gösterilir. Spiritüalizmde "dedublüman", yaşanan bu olayın karşılığıdır. Dedublüman; Süjenin kendi fantomunu görmesi anlamına gelir. Bedene bağlı bir ruhun özel şartlar altında demateryalize edilerek farklı yerlerde ve bedene ait bazı seyyal maddeleri de beraberinde götürebildiği doğa olayıdır. Manyetizör aracılığıyla yapılan bu çalışma, uzun ve yorucu olarak nitelendirilir (Arıkdal, 1989, 35).

Spiritüalist ritüel ya da deney olarak tanımlanan olayla birlikte karakter, ölümün hissizliği ve hayaletinin bulunduğu yerin tasvirleriyle yaşadığı korkuyu okurla özdeşleştirir: "Akan bir su… Yeşil yosunlar… yüksek yalçın bir kaya, bir uçurum… Akan sularla yıkanmış yarı beyaz çakıl taşları ve onların sivri uçları üstünde bir ceset… Benim cesedim, hayaletin cesedi! (…) Hayaletin cesedine bakıyorum. O şimdiden eskimiş, çürüyüp dağılmış bir ceset gibi. Üstüne bir sürü sinek konuyor" (Gerçek, 2021, 174-175). Büyük bir hâlsizlik ve hastalık hâliyle başa çıkmaya çalışan Ali Nail Bey, hayaletin cesedini bulduklarında belirsiz sesler duymaya ve ışıklar görmeye başlar. Cesedi bulanlar da onun kısa sürede çürümesine şaşırmış hâlde aralarında konuşurlar. Daha önce bahsedildiği gibi çürüme, korku temalı eserlerdeki muğlaklığı ifade eder. Söz konusu bilinmezlik hem Ali Nail Bey hem cesedi bulanlar hem de alımlayıcı tarafından fark edilir. Hayaletin cesediyle birlikte Ali Nail Bey, ölümün diğer türlüsü olarak adlandırdığı uykuya dalar. İnsanlığın en büyük korkularından biri olarak nitelendirilen ölümü Ali Nail Bey, kendi fantomunda görmüş ve hissetmiştir. Eserin olağanüstülüğü, dünyevi bir varlığın uyku ve gerçek ölüm arasındaki ilişkiyi korkutucu spiritüalist yollarla deneyimlemesi ile oluşturulmuştur.

Uykudan uyanan karakter, daha önce betimlediği üçüzlü şamdanın mumlarından bahseder. Spiritüalist korku kurmacalarında objelerin ve onların ifade ettiklerinin önemli bir yerinin olduğunu ifade etmiştik. Söz konusu şamdana ilk kez Ali Nail Bey Canvermezler Tekkesi'ne geldiğinde dikkat çekilmiştir. Üçüzlü şamdanın anlamlarından biri "yer, gök ve yeraltı" olarak açıklanan yaşamın temsilidir. Karakterin bu seferki şamdan tasviri, fitilleri erimiş son mum damlalarını içerir. Bu bağlamda şamdanın yaşam temsili; karakterin hayaletinin ölümüyle yeryüzünde yaşayan bedeni, ölümüyle göğe çıkan ruhu ve kalan son mum damlalarının bitmesiyle toprak altına girecek olan gerçek Ali Nail Bey'in yeraltında olacağı manası ile açıklanabilir. Bu açıklamanın kanıtı ise eserin son cümlesinde yer alır: "Göğün ve dünyanın üstüne muhteşem, güzel bir huzur ve sakinlik var. Bu sakinlik ve huzur bana da yansıyor. Elveda…" (Gerçek, 2021, 192) Hayaletinin ölümünü ve toprağa gömülüşünü izleyen Ali Nail Bey, kalan gücüyle yazdığı satırları elveda diyerek sonlandırır. Muğlak bırakılan romanın sonunda karakterin intihar ettiği alımlayıcı tarafından anlaşılacak sözlerle ifade edilmiştir.

Canvermezler Tekkesi'nde sırrın oluşturduğu gerginlik, eserin başından sonuna dek spiritüalist korku unsurlarıyla sağlanmıştır. Korku temalı eserlerde bilinmezliğin endişesi, okurun merakını diri içindir. Kurgunun yanı sıra verilen gerçekçi unsurlar, iğrenç ya da mide bulandırıcı görünen öğeler, ölüm ve doğaüstü yapıların oluşturulmasıyla korku temasının yansıtıldığı görülür. Bu bağlamda genellikle gotik edebiyatın sınırları içinde yer alan gizli aile geçmişi, mahzenler, aşırı kurgusallığın yansıtımı, romantize edilmiş olaylar veya ana karakterin herhangi bir gizemliliği bulunmamaktadır.

Gotik romanda sınırlı özellikleri olan karakterlere nazaran *Canvermezler Tekkesi*'ndeki ihtiyarlar, gelişmiş, ayrıntılı niteliklere sahip ve okuru şaşırtan kişilerdir. Bununla birlikte gotik romanda tahmin edilebilir stereotiplerin, korku temalarında ve söz konusu roman özelinde yıkıldığı görülür. Alımlayıcı, tahminlerini sürekli yenilemek ve zihnini kullanmak zorundadır. Genelde iki türde de kullanılan doğaüstü vakalar, incelenen romanda kötücül olarak gösterilmez. Fakat spiritüalizmin de etkisiyle karakteri intihara sürükleyen bir durum söz konusudur. Gotik romanda ise doğaüstü durumlar genellikle eser atmosferini karartmak amacıyla oluşturulur. Spiritüalist unsurların kullanılarak oluşturulduğu bu eser tam manasıyla gotik değil, bir korku romanıdır. Yapılan tespitler bu kullanımı kanıtlar niteliktedir. Spiritüalist korku temalarında zaman ve mekânın hususi önemi bulunur. Bu sebeple kavram ve olaylar aracılığıyla eser üzerinden açıklanan tema, Bahtin'in kronotopları ile güçlendirilecektir.

Karanlık Mekân Kronotopları: Spiritüalist Korku Temasının Yaratımı

Korku temalarının gerçekliği ile spiritüalizmin zaman üzerindeki ayrıştırıcılığı ve *Canvermezler Tekkesi* özelinde spiritüalist korku temasının işlenişinde zaman ve mekânın birlikteliğinden doğan unsurların kurguyu oluşturduğu görülür. Anlatının korkutuculuğunu sağlamak amacıyla kullanılan spiritüalist öğelerin zaman ve mekân birlikteliğiyle yarattığı derinlik, alımlayıcının eserdeki olay örgüsünü zihninde canlandırabilmesi ve gerçekliğini kanıksaması için önemli bir husustur. Zaman ve mekânın eser üzerindeki biçimsel birlikteliği, birbirinden ayrılamaz duygu ve değerlerin izlerini taşır. Bir duygu olarak korkunun ve bilimin yanı sıra inanış anlamındaki spiritüalizmin yarattığı tema da zaman ve mekân bütünlüğü üzerinden ortaya konur.

Bu bağlamda Bahtin'in zaman-mekân birlikteliği üzerine oluşturduğu kronotop kavramı, *Canvermezler Tekkesi*'ndeki temanın tespiti için uygun yöntem olarak görülmüştür. Selim Nüzhet romanında okura korkuyu hissettirmek amacıyla ürkütücü atmosferlerin tasvirlerine yer vermiştir. Yapılan betimlemelerle alımlayıcının zihninde belirli bir zaman-uzam şemasının canlanması sağlanmıştır. Farklı dereceler ve kapsamlar çerçevesinde oluşturulan değerleri Bahtin'in sınıflandırarak ortaya koyduğu ve çeşitlendirdiği görülür. Bu sebeple öncelikle kronotop kavramı üzerinde durmak ardından söz konusu eserde tespit edilen zaman-uzam birlikteliklerine göre kronotop türlerini açıklayarak temanın yaratımına etkisini incelemek yerinde olacaktır.

Mihail Bahtin'in zaman ve mekânın ayrılmazlığını ifade etmek amacıyla ortaya koyduğu Yunanca kökenli kronotop kavramı, kronos 'zaman' ve topos 'mekân' olarak iki kelimenin birleşiminden oluşur. Sözcüklerin birleşerek oluşturduğu bu kavram sadece kelime bazında dahi kronotopun anlamına dair ipuçları barındırır. Kelimelerin ayrılmazlığı kronotop özelinde zaman ve uzamında eserlerde ayrı olarak ele alınamayacağını ifade eder. Sadece kavramın kendisinden yola çıkarak yapılan çıkarımların edebî eserler üzerindeki manası da benzerlik gösterir. İki unsurun bütünlüğüyle oluşan kronotop, duygu ve değerlerin tezahürüdür:

> "Edebî bir yapıtın fiili bir gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğü, zaman-uzamıyla tanımlanır. Bu nedenle, bir yapıttaki zaman-uzam sanatsal zaman-uzamın bütününde yalnızca soyut analiz düzeyinde yalıtılabilecek bir değerlendirme boyutu içerir. Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılamaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır. Elbette, soyut düşünce, zaman ve uzamı ayrı kendilikler olarak kavrayıp onlara iliştirilen duygular ve değerlerden ayrı şeyler olarak algılayabilir. Ama (elbette düşünce içeren ama soyut düşünce içermeyen) canlı sanatsal algılama böylesi ayrımlar yapmaz ve bu tür bir parçalamaya müsamaha göstermez. Zaman-uzamı eksiksiz bütünlüğünde ve tamlığında kavrar. Sanat ve edebiyat, çeşitli derece ve kapsamlarda zaman-uzamsal değerlerle doludur. Sanatsal yapıtın her motifi, ayrı ayrı her yönü değer taşır" (Bahtin, 2020, 296).

Bahtin'in bahsettiği değerler ve motifler, spiritüalist korku kurmacasında önemi bir yer tutmaktadır. Öyle ki eserdeki aynı zaman farklı mekânlar üzerinde kurulan ve korku atmosferini sağlayan spiritüalist unsurlar bunu kanıtlar niteliktedir. Duyguları uyandırmak amacı taşıyan herhangi bir sanat yapıtında, alımlayıcının zihninde belirli bir zaman-uzam şeması oluşur. Söz konusu şemanın herhangi bir gerçekliğe değil tasvirlerin somutlaştırılmasına ihtiyacı vardır. Alımlayıcının betimlemeler aracılığıyla gerçekliğini hissettiği unsurların tamlığı da kronotoplar ile sağlanabilir. Kronotoplar, anlatı türünün tespitinde belirleyici bir unsurdur. Bilinmezliklerin ortaya çıkarttığı korkunun soyutluğu kronotoplar vasıtasıyla somutlaştırılabilir ve spiritüalist korku kurmacalarının mücerretliği algılanabilir. Okuyucunun eseri algılaması ve yorumlamasında kronotoplar büyük bir önem taşır. Bahtin, romanlardaki ortak tespitleriyle geçerliliğini çoğu zaman koruyacak kronotop çeşitleri tespit etmiştir. Kronotoplar üzerine yapılan birçok çalışma ve tahlil vardır. Bu sebeple, çalışma özelinde kronotop türlerinin açıklamalarının tek tek verilmesi yerine *Canvermezler Tekkesi*'nde bulunan unsurlarla özdeş olarak verilmesi uygun görülmüştür.

Canvermezler Tekkesi, bir sırrın açıklanacağının bildirilmesiyle başlar. Ana karakter, anlatacağı sırra vâkıf olması ile hayatının değiştiğini ve yaşamla ölüm arasındaki kırılmanın başladığını dile getirir. Alımlayıcı tarafından sırra dair oluşturulan merakın kapıları aralanır. Bu yolla eserin girişinde eşik kronotopu okura sezdirilir. Eşik kronotopu, yaşamdaki bir dönüm noktası ya da kopuşla ilişkilendirilebilir:

> "Eşik sözcüğünün kendisi de gündelik kullanımda zaten eğretilemeli bir anlam barındırır ve yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararla (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşiğin ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılıdır. Edebiyatta eşik kronotopu bazen açıkça ama genellikle örtük bir biçimde hep eğretilemeli ve simgeseldir. (…) Bu kronotopta zaman temelde ansaldır; sanki hiç süresi yokmuş ve biyografik zamanın normal seyrinin dışına çıkmış gibidir" (Bahtin, 2020, 302).

Romanda ana karakterin yaşadığı kırılma, anlık olarak zaman-mekân tutulması içinde aktarılır. Başlangıçta öleceğini hissettiğini ve bu sebeple sırrı açıklamanın bir zararı olmayacağını dile getiren karakter, yaşamından kopmak üzere olduğunun sinyallerini verir. Söz konusu vaka onun için bir kopuş, hikâyeyi okuyanlar için bir dönüm noktasıdır. En azından miras olarak bıraktığı satırların diğerleri için dönüm noktası olmasını istemektedir.

Kronolojik olarak okur karşısına çıkan ilk kronotop eşiktir. Eşik kronotopunun asıl simgeselliği ise eserin spiritüalizm ile birleştiği vakanın sonlarında vuku bulur. Fakat bununla birlikte zaman zaman karakterin verdiği kararlar ya da tercihler, dönüm noktasına giden yolun eşikleridir. Karakter, sırrı açıklamaya en baştan başlar ve olayların gelişmeye başladığı kısımlarda yol-karşılaşma kronotopu görülür: “Karşılaşma kronotopunda, zamansallık öğesi ağır basar ve ayırt edici özelliği duygu ve değerlerin yüksek yoğunluğudur.” (Bahtin, 2020, 296)

Aldığı haber neticesinde aceleyle yola çıkan karakter, gideceği yolu takip ederken sisli ve karanlık havada yolun izini kaybederek yanlış yöne sapar. Bu sapma, vakanın başlangıcını temsil eder. “Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir” (Bahtin, 2020, 297). Yol kronotopunun ortaya çıkışı yanlış yolun tercih edilmesi yani eşik kronotopunun oluşturulmasıyla görülür. Duygu ve değerlendirme yoğunluğuyla karakterize edilen yol kronotopu, karakterin atının yaralanması üzerine onu öldürmek zorunda kalmasıyla yola yaya devam etmesini gerektirir. Okurun zihninde karakterin bulunduğu yer ve zamanın şeması yazar tarafından ayrıntılı tasvirlerle verilir:

> “Şimdi yaya, yolumu kaybetmiş, boş bir arazi üstünde karanlık içinde yorgun ve şaşkın bir hâlde kalmıştım. Bu civarda tahmin edebildiğim yerleşim yerlerinin hepsinden uzakta bulunduğumu hissediyordum. Az evvel çalılar içinde yürümüştüm. Bacaklarım sızlıyor, tekrar karanlıkta bu çalılar arasından geçme zahmetini çekemeyeceğimi hesap ediyordum. Artık ortalık büsbütün kararmış ve iyiden iyiye gece olmuştu.” (Gerçek, 2021, 33)

Karakterin aciz durumu, bulunduğu atmosfer ve duygu yoğunluğu ile yansıtılır. Yolda karşılaştığı zorlukların asıl vakanın başlangıcına dair ilk adımlar olduğunun hissettirilmesiyle okurun merakı arttırılır. Bilinmezliklerin içinde kaybolan karakter, karanlık yolda gördüğü silüetin Meliha olduğunu düşünmesiyle onun peşinden gider, kadını takip edişindeki kararı da eşiğin temsilidir. Meliha’nın karanlık ve tenha bir yolda görülmesi, yol/karşılaşma kronotopundaki unsurlara işaret eder: “Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir; herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp içe içe geçebilir.” (Bahtin, 2020, 297)

Meliha’yı gördükten sonra karakter zihnindeki farklı zamanlara dönüş yaparak anılarını anlatır. Hatıraları içinde zamansal ve mekânsal ayrılıkların zıtlıkları sanki Meliha’nın yanındaymışçasına somutlaştırılır. Sevdiği kadının bedenindeki değişimler ve hafızasındaki silinmeler, Ali Nail Bey’in zaman ve mekân arasında git-gel yaşamasına sebep olur. Vakanın seyri, yanlış yola sapılarak tesadüfen görülen Meliha’nın takibi ile devam eder. Tesadüfi karşılaşmalar yol kronotopunun resmedilmesine uygun görülür (Bahtin, 2020, 297). Rastlantılar yolda devam ederken Ali Nail Bey, kendini bilinmezliğin içinde bulur: “O zaman bilmediğim bir noktada yerde ölü gibi kaldım. Birdenbire insanın kendi sınırlarını aşmış olduğu zamanlarda olduğu gibi üstüme bir uyku çöktü. Gözlerimi çektiğim acılar mı, korku mu kapadı? Üstüme bir yıldırım gibi rüyasız, sınırsız çok keskin bir uyku çöktü." (Gerçek, 2021, 55)

Yol kronotopunun yaşamsal/tarihsel seyir değiştirme özelliği karakterin uykuya dalmasıyla ortaya çıkar. Bulunduğu mekân içinde zamansal ayrımın farkında olmadan uyuyan Ali Nail Bey, karşılaşacağı kişi ile hayatının akışının değişeceğini bilmeden gözlerini açar. Kronotopların zaman-mekân ve karakter birleşimleriyle oluşturulan yapısı, *Canvermezler Tekkesi*'nde korku duygusunun vurgulanması için kullanılır. Söz konusu bağdaşıklık, korku türünde yer alan özdeşleşmeyi de açığa çıkarır. Karakterin zaman ve mekânla birleşmesi, alımlayıcının korkunç olaylar ve karakter ile özdeşleşmesini sağlar. Olayların kilit noktasını oluşturan bu karşılaşmada Ali Nail Bey, çok ihtiyar bir adamı karşısında görür. İhtiyara karşı düşünceleri, yol kronotopundaki sınıfsal, toplumsal veya dinsel farklılıkların zamansal ve mekânsal kesişmesini kanıtlar niteliktedir: "Bu katmerli soru bana o kadar dokundu ki bir köylünün ağzından duyduğum bu sözün muntazam ve kitabî ifadesine hayret etmeye bile imkân bulamadım." (Gerçek, 2021, 58)

İhtiyarın görünüşüne ve bir şehirli olarak köylünün konuşmasına karşı olan şaşkınlığı, aynı zamanda Ali Nail Bey'in merakını ve korkusunu tetikler. Zaman ve mekânda birleşen iki karakterin bu tesadüfi karşılaşması zamansızlık içinde belirlenmiş zamanı ifade eder. Yolun zaman ve mekân kapsamında olduğunu gösteren bu durum, korkunun gücü ve sınıfsal ayrımın farkı ile Ali Nail Bey'in silahına el atmasına sebep olur. Fakat hemen ardından silahı kullanmadan ihtiyarın tavsiyelerine kulak verir. Olay örgüsünün dönüşümü karakterin ihtiyarı takip ederek davetine icabet etmesiyle başlar.

Ali Nail Bey'in yola çıkışından itibaren yansıtılan korku atmosferi, yol-karşılaşma kronotopu ile ihtiyarın evine gidene dek devam eder. Bu bağlamda yapılan tasvirlerde karakterin endişesi, yolun karanlık ve ürkütücü atmosferini yansıtır: "Devrilmiş kayalar, birbirine karışan çalılar, ayaklarımızın altından kayıp yuvarlanan taşlar arasından beyaz sakallı adam seri adımlarla ilerliyordu. (…) Değneğinin ucuyla sağımızda benim göremediğim bir şeyi, mana veya bir tehlikeyi işaret ediyordu. Temkinli bir şekilde yürüyerek durduğu yerde ona yaklaştım. Sallanan fenerin ışığıyla gösterdiği şeyi görerek garip bir titreme ile sarsıldım." (Gerçek, 2020, 64)

İhtiyarla birlikte harabe eve varan Ali Nail, yapının dış görünüşüne dair düşüncelerini aktarırken korktuğunu ifade eder. Bahtin'in gotik veya kara romanlarda olayların pekiştirilmesi ve atmosferin ürkütücülüğünü sağlamak amacıyla "şatonun" kullanıldığını ifade eder. Bu kullanım tür özelinde şato kronotopu ortaya çıkar (Gerçek, 2021, 299). Fakat Türk edebiyatındaki eserlerde şato kullanımının çok fazla olmaması elbette kültürel farklılıklardan kaynaklanır. Bu sebeple Türk edebiyatındaki eserlerde şato ile özdeşleşen ve benzer atmosferi yaratmayı amaçlayan yapıların kullanıldığı görülür: "Türk romanında özellikle yalı, köşk, konak, apartman, yazlık gibi kapalı mekânlar, genellikle sosyal değişimlerin, kültür farklılıklarının, ekonomik durumların simgesi olarak kullanılmış ve işlevsel unsurlar olarak işlenmiştir." (Çetin, 2012, 106)

Bununla birlikte dinî mekânlar da bu bağlamda kullanılabilir. Kültürel tarihin bağlantısıyla atmosferi yansıtan kapalı mekânların kullanımındaki işlevler, kurgunun amacına göre değişir. Canvermezler Tekkesi'nde ihtiyarların evi bir şato ya da köşk değildir, buna rağmen korku atmosferini destekleyen unsurlar barındırır. Bunun yanı sıra eserin adından da anlaşılacağı üzere söz konusu evin bir tekke olduğuna dair izlenimler alımlayıcıya hissettirilir. Lakin olayın başlangıç kısımlarında tekke olduğu açıkça söylenmez. Ali Nail Bey tarafından bu sözde evin ürkütücü betimlemesi ayrıntılı olarak dile getirilir:

> "Gecenin karanlığı içinde önümde siyah bir karanlık belirdi. Büyük ağaların yanında ne pek alçak ne pek yüksek ne pek büyük ne pek küçük, iki katlı sade bir evin karşısında olduğumuzu gördüm. Evin yanından yola devam eden alçak bahçe duvarında demir parmaklıklı bir kapı vardı. Beyaz sakallı adam bu parmaklığın iki demiri arasına elini sokarak gizli sürgüyü çekti. Sonra ittiğinde ise demir kapı hazin bir sesle inleyerek açıldı. (…) Bir adımda evin bu harap bahçeye açılan kapısının önüne vardık. (…) Bir de çatının sol tarafında doğru belirsiz bir şey daha, pek yüksek bir gölge vardı. Belki evin sadece o köşesinde bulunan bir kat veya bir kule…" (Gerçek, 2020, 66).

Bulunulan mekânlara dair ilk izlenimler bireylerde farklı duyguların açığa çıkmasına ve istemsiz bir yargı oluşmasına sebep olur. Mekâna karşı oluşan perspektifin zamanla birleşimi alımlayıcıyı olumlu ya da olumsuz etkileyebilir. Ali Nail Bey'in gecenin karanlığında gördüğü ev, onun ürkmesine ve etrafındakileri de karanlık görmesine sebep olur. Zaman-uzamın birlikteliğiyle oluşturulan bu algının okuru da kurmacanın gerçekliğine almak amacıyla kasten seçildiği söylenebilir.

Hem karakteri hem de alımlayıcıyı meraklandıran evin dış görünümünün ardından Ali Nail Bey, genişçe bir sofaya adım atar. Atılan adımla birlikte karakterin hayatının dönüm noktası başlar ve eşik kronotopu tekrarlanır. Sırrın öğrenileceği, hayattan kopuşun ve olağanüstülüklerin yaşanacağı yere ulaşmak için iki basamak daha çıkılır. Karakterin ihtiyarın davetini kabul ederek eve girmesi hayatını değiştirecek kararı verdiği noktadır. Sofa geçildikten sonra varılan odada ihtiyarlar ile karşılaşıldığında salon-misafir odası kronotopu ortaya çıkar: "Salonlar ve misafir odalarında, entrika ağları örülür, sonuçlar bağlanır; diyalogların gerçekleştiği yerdir bu, kahramanların karakterini, "fikirlerini" ve "tutkularını" ifşa ederek, romanda olağanüstü bir önem kazanan bir şey olan diyalogların (yeridir)." (Bahtin, 2021, 300)

Solan-misafir kronotopu, *Canvermezler Tekkesi*'nde spiritüalist korku unsurlarının asıl ortaya çıktığı zaman-uzam bağlamının önemli temsilini oluşturur. Ali Nail Bey, rehberi haricinde tanıştığı iki ihtiyarın da isteği üzerine odaya götürülür. Sofa ile oda arasında iki kez sessiz olmasına dair yapılan ikazlar ve rastladığı kilitli odanın gizemiyle karakterin bilinçaltındaki korkular yavaş yavaş açığa çıkar: "O sırada çok uçuk bir his bana titreme verdi. Tamamen gerçeği söylemek için anlatmalıyım ki bu titremeyi duyan doğrudan doğruya ben değildim. Fakat içimizde yaşayan ve biz uyuduğumuz zaman kendi hâlinde uyanık duran, kendine mahsus bir hafızası olan meçhul ve bilinçsiz benliğimdi." (Gerçek, 2021, 71) Ali Nail Bey, hissettiği titremenin asıl benliğinden kaynaklanmadığını ifade ederken soyut mekânın yani zihnin sınırsızlığı ortaya çıkar. Vakanın, sırrı öğrendikten sonra kaleme aldığı cümleler olduğu üzerinde de durulursa, hissedilen duygunun zamanda kayması söz konusudur. Karakter, anda yaşadığı titremenin sebebini, bulunduğu zaman-mekânın birlikteliğiyle geçmişin zaman-uzam çarpışmasıyla açıklar. Bu durum, kronotopların kullanımındaki simgeselliği ve metni derinleştiren anlamların görünümüdür.

Ali Nail Bey, yerleştirildiği odaya girmeden önce yanındaki kilitli odanın altından gelen kokuyla bilinçdışında rayihanın tanıdıklığını hisseder. “Fiziksel mekânlar imgelerle görülür, dokusu, kokusu, tadıyla hissedilir, sesiyle duyulur ancak zaman süzgecinden geçirilen duygu ve deneyimlerimizle kavranır” (Gezer, 2012). Bu bağlamda mekândaki kokuyla hissedilen tanıdık his, zaman içinde geriye gider. Anıların canlanması olarak nitelendirilen bu durum edebî eserlerde kronotop aracılığıyla oluşturulur. Mekândaki kokunun yanı sıra üçlü şamdan eserce birkaç kez tekrar edilir. Başlangıçta anlamsız gibi görünen bu tekrarlar, mekânın simgeselliğini ima eder. Öyle ki vakanın başında karakterin dikkatini çeken şamdan, olayın sonunda tekrar ortaya çıkacaktır.

Salon-oturma odası kronotopunda ehemmiyet gösteren diyaloglar, Ali Nail Bey’in ihtiyarların bulunduğu odaya davet edilmesiyle vuku bulur. Bahsedilen sır, çoğunlukla en büyük ihtiyar olan Hasan Bâki tarafından ara ara Ali Nail Bey’in konuşmaya katılmasıyla açıklanır. Sırrın açıklanmasındaki asıl etken, Meliha’nın kilitli odada tutulduğuna dair şüphesi ve öfkesidir. Zamansal ve mekânsal sahneler, ihtiyarın anlatımıyla gözle görünmekle kalmaz aynı zamanda anlatısal olarak da görünür. Meliha’yı bulmak için ihtiyarlara silahıyla gözdağı verme kararı, alımlayıcının karşısına bir diğer eşik kronotopunu çıkartır. Zaman ve mekân bakımından sınırlandırılamayan telepati ile ihtiyar, Ali Nail Bey’in elindeki tabancayı düşürür. Spiritüalist güçle aynı zaman ve mekân içinde karakter, zamanın sınırsızlığı içinde korkuyla kaldığını hisseder. Bu durum, alımlayıcının spiritüalist korku unsurlarının zaman-mekân bağlantısıyla birleşiminin tezahürlerini fark etmesini sağlar.

Salon-oturma odası kronotopu kapsamında sırrın açıklanması, ihtiyarın otobiyografisini anlatmasıyla başlar. Hasan Bâki Efendi, yüz yetmiş beş yaşında olduğunu dile getirirken olağanüstü bir varlık olmasıyla zamanın sınırsızlığı bir kez daha vurgulanır. Sırrı detaylıca anlatmak amacıyla geriye dönüş söz konusudur. İhtiyarın anlatıları ile zaman, dokunulur ve görülür hâle gelir; zaman-uzam anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir onlara yaşam kazandırır. “Bir olay iletilebilir hâle gelir, bilgiye dönüşür, kişi olayın geçtiği yer ve zamana dair kesin bilgi verebilir.” (Bahtin, 2021, 304) Bu bağlamda ayrıntılı betimlemelerle somutlaştırılan düşünceler, ihtiyarın Saint Germain gibi gerçek tarihi olayları ve kişileri kullanması ile pekiştirilir. Bu şekilde somutlaştırılan düşüncelerle olayların gerçekliği ve inandırıcılığı arttırılır. Aralarda verilen kesin tarihler ve gerçek isimler, vakaların gösterimindeki zemini zaman-uzam aracılığıyla hazırlar.

İhtiyarın hayatındaki eşik noktası [başkalaşımı oluşturun olay] bir yer değil bir kişi olarak okur karşısına çıkar. Kont de Saint Germain’in ölümsüzlüğünün ve spiritüalist güçlerinin kaynağı, ihtiyarın şahit olduğu olaylarla anlatılır. Diyaloglarla verilen olay örgüsü, ihtiyarın Meliha’yı neden evde tuttuklarının sebebini açıklamasıyla kısa süreliğine son bulur: “Öyle ise bizim yıpranmış vücutlarımıza gerçekleştirilmesi güç gelen görevleri niçin dinç, genç yeni bir vücuttan iletmeyelim?" (Gerçek, 2020, 102) Verilen sırların ardından Ali Nail Bey, yine bir karar vermek durumundadır. Karakterin kararları eserin bütününe yön veren kapsayıcı kronotopları oluşturur. Verilen kararlar, anlıktır ve eşik kronotopunu ortaya çıkarır. Çünkü eser boyunca yapılan tüm tercihler, karakterin yaşamsal faaliyetlerine ve ruhsal durumlarına dair açıklıkları kapsar. Bu açıklıklarla olay örgüsü oluşturulur.

Canvermezler'in sırrı olarak nitelendirilen ihtiyarın anlatıları, oda içinde yankılanmaya devam eder. Sırrını açıklarken kötü niyeti olmadığına dair Ali Nail Bey'i ikna etmeye çabalar. Söylemlerinin arasında hayat amelelerinin sağlanması için eve gelen kişilerin herhangi bir ziyana uğramadığını ifade eder: "Eğer bu misafirlerimizi hipnotizmalı bir telkin ile uyutmazsak zavallıların yolun zahmetinden şikâyet hakları olurdu" (Bahtin, 2020, 121). Hipnotizmalı telkin yoluyla gelenlerin herhangi bir şey hatırlamadan evlerine geri döndüklerini vurgulayan ihtiyarın sözleri zaman-mekân sıkışmasının gösterimidir.

Spiritüalizmin kullanılmasıyla gerçekleştirilen unutma hâli, zaman-uzamın kırılmasıyla aktarılır: "Zaman-uzamlar karşılıklı olarak kapsayıcıdır; bir arada var olur, iç içe geçebilir, birbirleriyle çelişir, çatışır veya kendilerini daha da karmaşık etkileşimler içinde bulabilirler." (Gerçek, 2021, 306) Farklı yollar veya şekillerde görülen kronotop çeşitleri, spiritüalizm ile bilhassa zaman-uzamın iç içe geçmesiyle verilir. Bu durum en çok ihtiyarların planladığı Ali Nail Bey'in sözde ölümüne dair ameliyatını gerçekleştirirken görülür. Yapılacak olan ameliyatta hipnoz kullanılacaktır. Bunun için gerekli hazırlıkların yapılmasının ardından Ali Nail Bey, yavaş yavaş hipnoz etkisi altına girer:

> "Başımı iyice koltuğa dayamama rağmen bile bastığım yer, başımdaki tavan yıkıldı sandım. Ellerimle koltuğun kenarlarına tutundum. Çünkü koltuğumun sonu gelmez uçurumlara sürüklendiğini, buharlaştığını, sonra yetişilmesi imkânsız yüksekliklere çıktığını, oradan korkunç bir şekilde sarktığını sanıyordum. Tersine çevrilen bir sepet gibi düşüyordum. Bulunduğum yerin altında dev bir boşluk görüyor, nasıl olup da bu boşluğa düşmediğime hayret ediyordum" (Gerçek, 2021, 162-163).

Ali Nail Bey, başına gelen anlamadığı bu durumun hayretini ve korkusunu yaşarken ardından gelen olaylar silsilesi daha büyük ve dehşetli bir korkuya yol açar. Vücudundaki gücün ve hareket kabiliyetinin azaldığını hisseden karakter, kendi gölgesinin oturduğunu gördüğü koltukta bir başkasının oturduğunu, bu silüetin gölge ya da hayalet benzeri hareketli bir varlık olduğunu ifade eder (Gerçek, 2021, 165-166). Gözlerini tam olarak açtığında karşısındaki gölge ya da hayaletin kendisinin aynısı olduğunu idrak ederek büyük korkuya kapılır. Ali Nail Bey'in yaşadıkları, hipnozun etkileriyle gerçekleşen dedublüman olayıdır. Süjenin şuurlu olarak kendi fantomunu görmesi ve bedendeki zihni, fiziki kabiliyetlerin dubleye geçmesi olarak nitelendirilen dedublüman olayı (Arıkdal, 1989, 22) ilk olarak Ali Nail Bey'in şu ifadeleri ile anlaşılır: "Hayalet üstünde oturduğu koltuktan kalkarak kapıya doğru yürüdü. Kalkarken yaptığı hareketi ben bacaklarımda hissettim. Sanki kalkmak için hareket etmeye çalışan, bu zahmeti çeken bendim. Sonra adımlarının hepsini bacaklarımla ayaklarımla hisseder gibi oldum." (Gerçek, 2021, 170) Hayaletin kapıdan çıkışının ardından karakter, onun hareketlerini hissetmeye ve onunlaymışçasına yaptığı her şeyi görmeye devam eder. Kendi fantomunu aradaki mesafe fark etmeksizin görmeye devam eden karakter, teleoptik görüş içindedir. Görüş alanının tamamen dışında cereyan eden olayların psişik bir kuvvetle görülmesi (Arıkdal, 1989, 164) olan teleoptik olayın yansıması, eser içinde ve kronotop bağlamında zaman-mekânın soyut tasvirinin aslında fantoma ait olanın karakter tarafından somutlaştırılmasıdır.

Yol kronotopunun somutlaştırılması ile aktarılan gölgenin yolculuğu, uçuruma düşüp ölmesiyle son bulur. Vakanın başlangıcı olan yol, sözde Ali Nail Bey'in ölümü ile sonuca bağlanır. Silüetin görülmeye başlandığı ilk anlatımdan itibaren mekânsal bir soyutluk söz konusudur. Muammalı bir süreci aydınlatmak amacıyla kronotopun işlevlerinden faydalanarak aynı zaman üzerinde farklı mekânların ve karakterin bedeni üzerinden hissedilen fantomun betimlemeleri verilir. Dedublümanın karakterde bıraktığı izler, fantomun cesedini hatta kefenlenmesini görmesiyle devam eder. Uzun bir süreçmiş gibi aktarılan tasvirlerde zaman kırılması görülür. Aynı zaman içinde olduğu hâlde farklı mekânlarda bulunan ve tek kişiymiş gibi görünen Ali Nüzhet Bey, kendi cenazesinde giderek kırılan zamanın içinde bulunur. Çerçeve anlatı tekniği kullanılarak yazılan Canvermezler Tekkesi'nde mektubu yazan ve vakayı yaşayan iki Ali Nüzhet Bey vardır. Karakterin yaşadıkları, kendi anlatımıyla şimdiyle başlayıp yakın ve uzak geçmiş arasında devam ederek yine şimdiye gelir. Zamansal-uzamsal bağlamda bu durum, hikâyenin bütünlüğünü ve ayrılmazlığını sağlar:

> "Her yapıtın bir başı ve bir sonu vardır, yapıtta temsil edilen olay da benzer biçimde bir başlangıca ve sona sahiptir ama bu başlangıçlar ve sonlar farklı dünyalarda, birbirleriyle asla kaynaşmayacak, birbirleriyle asla özdeş olmayacak ama aynı zamanda etkileşim içinde olan ve kopmaz bir şekilde birbirlerine bağlı olan farklı zaman-uzamlarda yatmaktadır. Bunu şöyle de ortaya koyabiliriz: Önümüzde iki olay bulunmaktadır -yapıtta anlatılan olay ve bizzat anlatılma olayı; bu olaylar farklı zamanlarda ve farklı yerlerde geçer ama yanı sıra bu iki olay, yapıtın ve metnin ve metinde temsil edilen dünyanın ve yazar-yaratıcının ve dinleyicilerin/okurların dışsal maddi verililiği de dahil olmak üzere içerdiği tüm olayların toplamında yapıt olarak adlandırabileceğimiz tek ama karmaşık bir olayda bölünmez bir şekilde birleşmiştir; böylece, yapıtın eksiksizliğini tüm bütünlüğü ve bölünmezliğiyle algılarız ama aynı zamanda yapıtı oluşturan öğelerin çeşitliliğini de kavrarız" (Bahtin, 2020, 309).

Anlatıcı olarak karakterin farklı zaman ve mekânda yazmaya başladığı olaylar, yine farklı zamanlar ve mekânlar içinde tezahür eder. Geçmişe dönüşler ya da ileriye gidişlerle değiştirilen zaman-uzamlar, birbirleriyle birleşmeyecek gibi ilerlerken eser sonunda aynı zaman ve mekân içinde bütünleşir. Bir vaka içerisinde karmaşık olarak verilen anlatımların algılanması kronotop kapsamında gerçekleşir. Zaman-mekân karmaşasının ve bütünlüğünün eserin neredeyse tamamına hâkim olmasının yanı sıra fantom ve bedenin bir araya gelmesiyle daha da belirgin hâle gelir. *Canvermezler Tekkesi*'nde zaman ve mekânın boyutları farklı kronotop çeşitleri üzerinden verilir. Bununla birlikte spiritüalizm gibi soyut bir disiplinin korku unsurlarıyla kullanımında, kronotop kavramının somutlaştırıcı niteliği ehemmiyet taşır. Alımlayıcı, anlatı üzerindeki simgeleri ve mekânlardaki objeleri, zaman-mekân boyutlarıyla takip ederek daha iyi anlayabilir.

Anlatıcının geriye dönüşleri, anlatı içine tekrar tekrar girişleri ve farklı karakterler tarafından anlatılan olayların bulunmasıyla alımlayıcının vakanın nasıl geliştiğine dair fikirlerinin ve sırra yönelik korkutuculuğun anlaşılması sağlanır.

Sonuç

Korku ve gotik edebiyatı arasında geçirgen sınırları bulunması iki türün sıkça aynı başlık altında ele alınmasına sebep olmuştur. *Canvermezler Tekkesi*'nin gotik roman ibaresi ile yayınlanması ve eserin bir sır ile başlaması gotik roman olarak nitelendirilmesindeki ana etkenler olarak görülebilir. Bununla birlikte gotik ve korku arasındaki ayrımların yeterince netleştirilememesi ve bunların iki ayrı tür olarak sınıflandırılmaması, ürkütücü atmosferin hissedildiği birçok eserin gotik olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Gotik türden doğan korku edebiyatı, konuları ve eserlerde işlenişiyle söz konusu türden daha geniş bir yelpazeye sahiptir. Korkunun psikolojik eserlerden dini kitaplara kadar varoluşu, türün gotik edebiyattan ayrılarak kendi zeminini hazırlamasına vesile olmuştur. Bilhassa romanlarda büyük bir yer tutan mekân, karakter ve zaman tasvirleri korku türünün okur ile özdeşleşmesine olanak sağlamıştır. Bu bağlamda her iki türün de faydalandığı bir disiplin olarak spiritüalizm, romanların ana unsurlarının kullanımında kendini gösterir. Zaman ve mekânın birleşimiyle kahraman üzerinde oluşan etki, Bahtin'in kronotopları ile daha iyi özümsenerek anlaşılır hâle gelir. Spiritüalist korku temalarında muhtevanın oluşturulmasındaki ana etkenler zaman, mekân, kişiler ve onların tasvirleridir.

Bilinmezliklerden doğan korku duygusunun çeşitliliği, edebî tür olarak korkunun da geniş bir alana sahip olmasını sağlamıştır. Korku edebiyatı, gotik edebiyatın aile sırları, gizemli geçmişe sahip kahramanları, şatoları veya katedralleri gibi sınırlı unsurlarının ilerisine geçmiştir. Kurgu oluşturmada önemli bir yere sahip olan bu öğelerin daimiliği korku edebiyatındaki eserlerin amacını ve temasını belirlemeye yardımcı olmuştur. Bu bağlamda korku eserlerinde yer alan kurgunun okuru korkutma amacı çeşitlenmiş, gotik edebiyatın sınırlarını aşmıştır. Korku eserlerinde okurun genel zaafları üzerinden inşa edilen temaların, bilinmezliği kullanarak okuru korkuttuğu durumlarda spiritüalizmden faydalandığı görülür. Spiritüalist düşüncenin bilinmeyene karşı olan merakı ve öğrenme çabası ile bireyin bu durumlara karşı verdiği tepkinin çoğu kez korku olması, iki alanın kesiştiği noktadır. Ortak noktada beliren spiritüalist korku teması, ruhçu unsurların korku kavramı içinde eritilmesiyle oluşturulabilir. Bununla birlikte kurgunun asıl amacı okurun eserin gerçekliği içinde kaybolmasını sağlayarak okuru korkutmaktır.

Canvermezler Tekkesi romanında sır ile başlayan ürkütücü atmosfer, sırrın açığa çıkacağı gizemli yolculukla devam eder. Eserin başından sonuna dek yazar olarak okur karşısına çıkan ana kahraman, sık sık onu inandırmak amacında olduğuna dikkat çeker. Bu durum korku kurmacalarının gerçeklik özelliğini yansıtır. Bununla birlikte romanın başından sonuna dek yapılan ayrıntılı tasvirler, zamanla yerini korkutucu detay ve sembollere bırakır. *Canvermezler Tekkesi*'nde spiritüalist unsurlar sembole dönüşerek korku temasının oluşturulmasında önemli bir rol oynamıştır. Zaman ve mekân birleşimiyle sağlanan bu durum, Bahtin'in eşik, yol/karşılaşma ve salon/misafir odası kronotopları etrafında incelendiğinde asıl olayların başlangıcının olduğu yerler olarak görülür.

Gerçek'in *Canvermezler Tekkesi*'nde gotik türün sınırları içinde kalmayarak hem doğaüstü hem psikolojik hem de sosyolojik korku unsurlarını kullanarak spiritüalist korku temasını oluşturduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda söz konusu romanın, gotik bir eser değil spiritüalist öğeleri içinde barındıran bir korku teması olduğuna kanaat getirilmiştir. Romanın derinliğini ve karakterini oluşturan kronotopların olayların başlangıçlarına dair temsilleri, spiritüalist korku temasının alımlanmasına katkı sağlamıştır.

Kaynakça

Alba, M. G. From the gothic novel to horror fiction: an analysis of the Castle of Otranto and Dracula. https://uvadoc.uva.es/handle/10324/8339 2014.

Ahmad, A. Bordering on Fear: A Comparative Literary Study of Horror Fiction. Doctor of Philosophy. Carleton University Insitute of Comparative Studies in Literature, Art and Culture: Cultural Mediation, 2010.

Akyüz, Ç. Balıkçı, Ş. Solmaz, E. Abalı, İ. *Türkiye'de Kurmancan Datka: Prof. Dr. Nerin Yayın Armağanı.* Abalı İ. (Ed.), "Leyla ile Mecnun Dizisinde "Aksakallı" Motifinin Güncellenmesi". (188-194). Sage Yayınları, 2017.

Arıkdal, E. *Ansiklopedik Metapsişik Terimler Sözlüğü*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 1989.

Aytekin, M. *Korku Sinemasında Vampir Filmleri ve Korku Sinemasının Tarihsel Sürecinde Değişen Vampir İmgesi.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2006.

Bahtin, M. *Karnavaldan Romana.* çev. C. Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020.

Bozdemir, O. *Orta Asya Şaman Ritüelleri Sembol ve Objelerin Seramik Formlarda Yorumu.* [Sanatta yeterlik sanat çalışması raporu] Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.

Carroll, N. *Korkunun Felsefesi veya Kalbin Paradoksları.* çev. Suzan Sarı. Ankara: Hece Yayınları, 2020.

Çetin, N. *Roman Çözümleme Yöntemi.* Ankara: Öncü Kitap, 2012.

Çeven, A. E. ve Belkayalı, N. *Mekân, Bellek ve Koku*. 7. Uluslararası Peyzaj Mimarlığı Kongresi, Kastamonu Üniversitesi, 2019, Kasım.

Çoker, Ç. *Gündelik Hayatta Korku Kavramının Söylemsel Psikolojik Düzeyde İncelenmesi.* [Doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.

Dağ, N. Canvermezler Tekkesi Romanında Gotik Unsurlar. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi.* 10 (31), (2022), 41-57.

Duman, M. Bozkurt'tan Hızır'a Türk Halk Anlatmalarında Kılavuz. *Milli Folklor.* 24 (96), (2012), 190-201.

Franco, J. The Count of St. Germain. The Musical Quarterly. 36 (4), (1950), 540-550. https://www.jstor.org/stable/739641

Freud: *Psikanaliz.* Ankara: Gece Kitaplığı, 2016.

Gerçek: N. *Canvermezler Tekkesi.* çev. Merve Köken. İstanbul: Karakarga Yayınları, 2021.

Gezer, H. Mekânı kavrama sürecinde algılama bileşenleri*. İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 11 (21), (2012), 1-10.

Gürova, E. Türkçe gotikte bir öncü: Canvermezler Tekkesi. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 4 (2), (2021), 365-368.

Hawthorn, J. *Roman analizi*. çev. U. Köse, Ö. Gümüş ve Ö. Bayrak. İstanbul: Kesit Yayınları, 2014.

Hocaoğlu, D. Korku Edebiyatı Üzerine. *Yağmur.* 3 (10-11), (2001), 8-11.

İslam Ansiklopedisi, *Hüvelbakî.* https://islamansiklopedisi.org.tr/huvelbaki (18.03.2024).

İslam Ansiklopedisi, *Tekke.* https://islamansiklopedisi.org.tr/tekke (07.04.2024).

Jung, C. G. *Dört Arketip*. çev. Z. Aksu Yılmazer. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Kara, A. "Tekinsizin geri dönüşü". *Motif Akademi Halkbilim Dergisi.* 14 (35), (2021), 1144-1160.

Kardalevska, A. *Göçebe Vampir: Sözlü Kültürdeki Oluşumundan Çağdaş Sinemadaki Sunumuna Vampir İmgesi.* [Doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020.

Kartal, B. G. "Gotik Ve Korku Edebiyatının Karıştırılması Sorunu: Karşılaştırılması ve Farklılıkları". *İstanbul Kültür Üniversitesi VII. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi*. ed. M. F. Köksal, E. B. Yeni ve H. Coşkun. 665-676. İstanbul: 2024.

Kazmirci, Y. Masonluğun Ezoterizmi. *Mimar Sinan Dergisi.* Özel Sayı, 143, (2007), 51-58.

King: King: *Ölüm Dansı: Edebiyat Ve Sinemada Korku İncelemesi*. İstanbul: Sayfa6 Yayınları, 2016.

Küçükoğlu, A. *Türk Halk Hikâyelerinde Ak Sakallı İhtiyar, Derviş ve Hızır Tipi.* [Yüksek lisans tezi]. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

Landais, C. Challanges and Strategeies for Snalysing the Translation of Fear in Horror Fiction. *Literary Imagination.* 18 (3), (2016), 242-254.

Lovecraft, H. P. *Edebiyatta Doğaüstü Korku*. çev. A. Dursun. İstanbul: Laputa Yayınları, 2023.

Salt, A. ve Yılmaz, Ö. E. *300 Soruda Deneysel Ruhçuluk.* İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 2011.

Savan, Z. *Peyami Safa'nın Romanlarında Spiritüalizm.* [Yüksek lisans tezi]. İstanbul Medeniyet Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2019.

Scognamillo, G. *Korkunun ve Dehşetin Kapıları*. İstanbul: Bilge Karınca Yayınları, 2014.

Scognamillo, G. *Korkunun Sanatları*. Ankara: İnkılap Yayınları, 1996.

Stewart S. The epistomology of the horror story. *The Journal Of American Folklore.* 95 (375), (1982), 33-50.

Timuçin, A. *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Bulut Yayınları, 2004.

Toku, N. Türkiye'de *Anti-Materyalist Felsefe (Spiritüalizm): İlk Temsilciler.* İstanbul: Beyan Yayınları, 1996.

Uğurlu, M. *Samiha Ayverdi Ve Peyami Safa'nın Romanlarında Spiritüalizm.* [Doktora tezi]. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020.

Vahapoğlu, B., Şahbenderoğlu, İ. ve Şahin, Ö. haz. Türk Edebiyatında Korku. *Hürriyet Gösteri.* 292, (2017-2018) 97-156.

Yüce, R. *Çağdaş Arap Edebiyatında Korku*. [Yüksek lisans tezi] İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020.

Zıraman, Z. *1990 Sonrası Japon Korku Sinemasında İntikamcı Ruh Öğesi.* [Yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007.

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

YABAN'IN HALKA YABANCILIĞI: BİR İDEOLOJİ ELEŞTİRİSİ

Yaban's Unfamiliarity With the Public: A Critique of Ideology

Doç. Dr. Tamer YILDIRIM
Sakarya Üniversitesi
tyildirim@sakarya.edu.tr
Sakarya/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 08.01.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 03.01.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Yıldırım, Taner. "Yaban'ın Halka Yabancılığı: Bir İdeoloji Eleştirisi". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 286-296.

10.28981/hikmet.1416661

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Lisans:
CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ÖZ

Edebiyat alanında oluşturulan eserlerin siyasi yönelimlere bağlı, ideolojik bir niteliğe sahip olacak şekilde oluşturulmaya çalışılması eserin edebî ve realist yönüne, yazarın da entelektüel güvenilirliğine zarar veren bir durumdur. Yakup Kadri'nin Yaban adlı romanı ideolojik bir düşünce yapısına bağlı olarak kaleme alınmıştır. Yaban'da kurtarılması gereken bir vatanın ve bir halkın durumu anlatılmaktadır. Bunun gerçekleşmesi için entelektüellerin görevi üstlenmesi, insanları aydınlatması, eğitmesi, uyarması gerekirken işin gereğini yerine getirmekten uzaklaşıp halkı küçümseyen kişiler durumuna gelmesi ve bunun övülmesi söz konusudur. Bu yönüyle roman, köylü aleyhtarı bir niteliğe sahiptir. Köylü, hem maddi hem de manevi bir sefaletin içinde gösterilmektedir. Olguların bu şekilde değerlendirilmesi bir entelektüel tarafından yapılmaktadır. Bunun kökeninde Yakup Kadri'nin büyük ölçüde içinde yetiştiği aile ve kültürel olarak beslendiği kaynaklar bulunmaktadır. Buna bağlı olarak romanda, köylü halkın oldukça ileri boyutlara varacak şekilde aşağılanması yazarın sahip olduğu düşünce yapısının bir gereği gibi durmaktadır. Bu ideolojik niteliğinden dolayı Yaban romanı günümüz önemli edebiyat eleştirmenlerinden biri olan Terry Eaglenton'un İdeoloji adlı kitabında oluşturduğu kuram üzerinden değerlendirilecektir. Çünkü ideolojik analiz indirgemeci olmaktan uzak, biçimsel yapıyla ilgili mülahazaların ayrılmaz bir parçası olduğunu ve edebiyat ile kültür arasındaki ilişkilerin anlaşılması için önemli bir araç olduğunu gösterir. Buradaki en önemli problem şudur: Yakup Kadri, ideolojik bir anlayış mı ortaya koymaya çalışmıştır yoksa estetik bir saikle mi hareket etmiştir? Ya da her ikisi de dikkate alınmış mıdır? Eserin edebî yönü yakın arkadaşları (Halide Edip, Reşat Nuri) ve edebiyat eleştirmenleri (Orhan Okay, Berna Moran) tarafından olumsuz anlamda eleştirilmiştir. Dolayısıyla eserin ideolojik yönü daha ön planda durmaktadır. Bu makalede ideolojik sebeplerin ön plana çıkarılması durumunda hangi sonuçlara sebep olabileceği tartışılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Roman, İdeoloji, Entelektüel, Yakup Kadri, Yaban.*

ABSTRACT

If literature is constructed in such a way that it has an ideological character based on political orientations, it damages the literary and realist aspect of the work and the intellectual reliability of the author. Yakup Kadri's novel Yaban was written in accordance with an ideological mindset. In the novel Yaban, the condition of a homeland and a nation that needs to be saved is described. For this to happen, intellectuals should take on the task of enlightening, educating, and warning people, but they move away from performing the necessary work and become people who despise the public. From this perspective, the novel has an anti-peasant qualification, and the peasants are depicted as being in both financial and moral misery. Such an assessment of the situation is made by an intellectual. The origins of this are largely rooted in the family in which Yakup Kadri was raised and the sources from which he was culturally nourished. The denigration of the peasant people in quite an extreme way in the novel appears to be a requirement of Yakup Kadri's ideology. Because of its ideological nature, this article will analyze Yakup Kadri's novel Yaban through the theory of Terry Eagleton, one of the most important literary critics of our time, in his book Ideology. This is because ideological analysis, far from being reductionist, shows that considerations of the formal structure are an integral part of the novel and are important for understanding the relationships between literature and culture. Here, the most important problem is whether Yakup Kadri tried to put forward an ideological understanding or whether he acted with an aesthetic motivation. Or were both taken into consideration? The literary aspect of the work has been disapprovingly critiqued by his close friends (such as Halide Edip, Reşat Nuri) and literary critics of the present day (such as Orhan Okay, Berna Moran). Therefore, it can be argued that the ideological side of the work is more at the forefront. In our article, we attempted to discuss what kind of consequences this has caused or will cause by emphasizing the ideological aspect of the work.

Keywords*: Novel, Ideology, Intellectual, Yakup Kadri, Yaban.*

Giriş

Sınıfın Sosyal Gerçekliği

Toplumların farklı sınıflardan oluşması ve buna bağlı olarak değerlendirilmesi tarihin farklı dönemlerinde değişik sebeplerle ilişkili bir şekilde yapılmıştır. Köle-efendi, proletarya-burjuva, bedevi-medeni, köylü-kentli gibi ayrımlar süreç içerisinde farklı isimlendirmelerle devam etmiştir. Genelde üç temel sebebe bağlı olarak bu sınıflar ortaya çıkmıştır; bunların ekonomik (gelir ve servetteki eşitsizlikler), sosyal (insani ilişkiler ve yapılar) ve kültürel (boş zaman ve kültürel tercihlerin farklılıkları) unsurlar olduğu kabul edilmektedir.[1] Ekonomik sermaye paranın dağılımı, sosyal sermaye, ilişki kurulan yani tanışılan insanlar, kültürel sermaye, ilgi alanlarını ve eğlence anlayışını kapsamaktadır. Bu üç alan bir dereceye kadar birbirine bağlıdır. Günümüzde insanlar genel olarak alt, orta ve üst olmak üzere üç sınıfa ayrılarak değerlendirilir. Fakat üst sınıfa layık görülen yüksek kültür olarak nitelendirilen unsurların artık parayla değil daha farklı unsurlarla ilgili olması bunu büyük ölçüde değiştirme noktasına getirmiştir. Ayrıca günümüzde halkın köylerden ziyade kentlerde yaşaması, insanların kendinden sonra gelecek olan nesli yetiştirme tarzı, kültürel ve sosyal ağlar elbette birtakım farklılıkların devam etmesini beraberinde getirmektedir. Biraz kaderci bir yaklaşım da olsa insanın içine doğduğu yer, hayatının izleyeceği yolu büyük ölçüde belirlemektedir. Dolayısıyla günümüzde sınıfsız topluma doğru gidildiği söylense de bunu tam anlamıyla doğru olarak kabul etmek mümkün gibi gözükmemektedir.

Yaşadığımız coğrafyada sınıfsal durum farklı şekillerde kendisini göstermiştir. Kırsal bölgede ağa, şeyh, köylü; geniş ölçekte İstanbul-Anadolu veya entelektüel-köylü ayrımı her zaman olmuştur. Sosyolojik bir olgu olan bu durum edebiyatımızda da farklı isimler tarafından ele alınan ve değerlendirilen bir konudur. Entelektüel-köylü karşıtlığı denince en fazla dikkat çeken eserlerden biri, Yakup Kadri'nin 1932 yılında yayımlanan *Yaban* adlı romanıdır (Şahin, 2019, 124). Roman, Yakup Kadri'nin yazarı olduğu Kadro dergisinin çıkmaya başladığı yıl yayımlanmıştır ve dergide ifade ettiği fikirlerle romanının kurgusu arasında bazı paralellikler bulunmaktadır (Özkırımlı, 1997, 13-21). Yakup Kadri, romanının içeriğinin 1921 yılında görev aldığı Tetkik-i Mezalim Heyeti'ndeki Anadolu gözlemlerine dayandığını belirtmiştir. Romanda anlatılanlar Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda başlar, Eskişehir Muharebesi'ne kadar üç yıllık bir dönemi kapsar. Romanda, yazarın savaşın yarattığı vahşeti gözler önüne seren olayları sunması beklenirken daha ziyade köylülerin iptidai yaşam ve düşünce şekilleri anlatılmıştır. İstanbul-Anadolu çatışması, entelektüel-köylü çatışması şeklinde verilmiştir. Köylüye bakış tek yanlı ve acımasız bir niteliğe sahiptir (Karaosmanoğlu, 2015, 35, 68, 70, 72, 110).

Osmanlı dönemindeki devlet kurumlarında görülen bozulmalar, romanın yazıldığı ve yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti döneminde de kendini göstermiştir. Toplumdan uzaklaşmış, Batı'ya hayranlık duyan, Avrupa'yı kendi ülkesinden daha iyi tanıyan, masa başından toplumu şekillendirmeye çalışan entelektüel bir grup ortaya çıkmıştır. Topluma yabancılaşmış bu entelektüel grubu kendilerinin dışındakiler için bir 'yaban' durumunda olmuştur. Aslında bu, özellikle Tanzimat'tan sonraki Osmanlı döneminde başlayan ve kültürel olarak Batılı dolayısıyla bize yabancı unsurlarla beslenerek ortaya çıkan entelektüel sınıfın içinde bulunduğu halin ifadesi gibidir. Yani entelektüellerin topluma yabancılaşması Cumhuriyet döneminden önce Osmanlı Devleti'nde de mevcuttur. Buna göre entelektüel sınıfı kendi yurdu hakkında kötümser ve yıkıcı tenkitlere sahiptir. Yapılması gereken herhangi bir şeyde yanlış ve eksiklik görüldüğünde bunun giderilmesi, düzeltilip korunmasıyken vatandaki herhangi bir şeyi ıslah ve düzeltmelerle kurtarılamayacak kadar bozuk gören bu entelektüel sınıf, kendi yurtlarında ruh ve fikirlerini hoşnut edecek bir şey bulamazlar. Said Halim Paşa, entelektüellerin bu durumunu şöyle ifade etmiştir: "Edindikleri bilginin onlara, vatanlarını bir elem ve ıstırap kaynağı hâlinde göstermekten başka bir faydası olmuyor. Neticede, bu vatana sadece irsi fakat idrak dışı bir his ile bağlı kalabiliyorlar" (Said Halim Paşa, 2017, 93-137). *Yaban* romanının başkahramanı Ahmet Celal'in halka yabancılığı bunun genel bir örneğini oluşturur (Sevim, 1989, 133, 138).

---

[1] Sınıfların oluşumu ve yapıları hakkında genel bir değerlendirme için (bk. Atkinson, 2023).

Entelektüeller, halkı ve özellikle kırsal kesimde yaşayan insanları ilerlemeye, modernleşmeye ve inkılaplara karşı olarak görürler. İktidarı demokratik bir iradeye teslim etmektense Silahlı Kuvvetlerin koruması altında bir entelektüel diktatörlüğü kurulmasını savunurlar.[2] Mustafa Kemal Atatürk zamanında da meclis entelektüel ve askerlerden oluşmaktaydı. Çünkü ekonomik büyüme, kültürel ilerleme ve sosyal adalet ancak başında entelektüellerin bulunduğu güçlü bir hükûmet tarafından sağlanabilir görüşü hâkimdi. Bu anlayışın hâkim olduğu bir dönemde yazılan eserin, ideolojik arka planını anlamak için önce edebiyat eleştirmenliğiyle tanınan Terry Eaglaton'un ideolojiyle ilgili düşüncelerine değineceğiz.

1. Roman-İdeoloji İlişkisinin Niteliği

İdeoloji; belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi veya egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler, söylem ve iktidar konjonktürü olarak tanımlanabilir (Eagleton, 2015, 18). İnsanların birbirlerini bazen Tanrı seviyesine çıkarması veya hayvan seviyesine indirmesine yol açan şey sahip oldukları ideolojidir. İdeoloji bir akıl meselesi olmadığından onu akla dayandırma zorunluluğu yoktur. Bu yönüyle ideoloji yanlış bir bilinçtir (Eagleton, 2015, 49-50). Kimse kendi düşünce biçiminin ideolojik olduğunu söylemeyecektir. Bu anlamda ideoloji sadece bireyin dışındaki başka kişilerde bulunan bir şeydir (Eagleton, 2015, 19).

İdeolojik düşünceye sahip olanlar, iktidarı ele geçirdikten sonra tipik olarak kendi özel çıkarlarını pekiştirmeye başlar ve toplumsallık statüsünden bireysellik statüsüne geçebilir. Kendi çıkarları ile toplumun çıkarları arasındaki çelişkileri gizleme ihtiyacı duyar (Eagleton, 2015, 86). Bunun için hâkim unsurların gücü onun en büyük yardımcısı durumundadır. Zaten bir dünya görüşünün kendisine doğru veya yanlış denip denmeyeceği sorusunu cevaplamak kolay olmadığı gibi bir sanat yapıtının sahip olduğu dünya görüşünü doğrulama veya yanlışlama olanağı yüksek bir ihtimal değildir (Eagleton, 2015, 45).

---

[2] Osmanlı Devleti'nin son döneminde başlayıp Cumhuriyet Dönemi'nde devam eden bu entelektüel tip halen varlığını sürdürmektedir ve dolayısıyla entelektüellerin halka bakışındaki olumsuz veya aşağılayıcı tavır değişmemiştir. Kendisi gibi düşünmeyen insanların ötelenmesi ve tahkir edilmesi günlük olaylarda, değerlendirmelerde bolca gözlenebilecek bir durumdur. "Entelektüeller cahillerden veya şehirliler köylülerden daha üstündür" şeklindeki bir iddianın en önemli özelliklerinden biri hangi iktidarın çıkarlarını destekliyor olursa olsun gerçekte yanlış olmasıdır. Böyle düşünen entelektüellerin bu anlamda demokrat olması oldukça güçtür ve Türkiye Cumhuriyeti'nin özelikle ilk dönemlerinde bu durumu gözlemlememiz mümkündür. Konunun bir değerlendirmesi için bkz. (Karpat, 2011, 132-136).

Genel görüşe göre egemen sınıfın ideolojik özgür ruhsal oluşumunun bir uzantısı olarak sanat ve edebiyat ortaya çıkar (Eagleton, 2015, 116).[3] Bu alanda ideoloji; umutların, korkuların, sevinçlerin, nefretlerin ifade aracı olduğu gibi inançların ve anlayışların da ifade aracıdır. Gerçeklikle ilişkisi konusunda sanatın mutlak anlamda gerçek olduğunu ileri sürmek ideolojik bir saplantı içerisinde olmak olarak değerlendirilebilir. Edebiyat eserleri insanların tecrübe edecekleri deneysel önermelerle doludur. Fakat bu eserlere kurmaca denmesinin nedeni, cümlelerin, metinde genellikle kendileri için değil, metnin tamamına yayılan dünya görüşüne dayanak oluşturmak için yer alıyor olmalarıdır. Cümlelerin seçilme ve yerleştirilme biçimi genellikle bu ihtiyaca göre belirlenir. Başka bir deyişle saptayıcı dil, fiili amaçların hizmetine koşulmuştur; deneysel hakikatler, bütün bir retoriğin kurucu ögeleri olarak düzenlenir. Eğer söz konusu retorik gerekli kılarsa, belirli bir deneysel gerçek de çarpıtılabilir (Eagleton, 2015, 45).

2. Entelektüel Tarafgirliği

Genel olarak tarafsız olması istense de bunun her entelektüelde aynı şekilde gerçekleşmesi mümkün değildir. Aslında entelektüel tarafsızlık kavramının kendisi, taraf olmanın gizlenmiş bir biçimidir. Çünkü insan kendi bilincinde zaten bir takım önyargıları, bağlılıkları ve ilgileri olan bir varlık olarak vardır ki, entelektüeller de içinde yaşadıkları toplumun egemen olan güçlerinden ve düşüncelerinden tam anlamıyla uzaklaşmış bir durumda değildir (Eagleton, 2015, 218). Egemen sınıfın fikirleri, tarihin her döneminde geçerli olarak kabul edilen fikirler olmuştur. Yani toplumdaki maddi anlamda gücü elinde bulunduran sınıf, toplumun egemen entelektüel gücünü oluşturmuştur (Marx, Engels, 1974, 64). Toplumu entelektüellerin idare edeceği düşünülse de eğer entelektüel toplumun içinden çıkmış, onunla ilgisini kesmemiş, onu ortaya koyan kitleye bağlı kalmış, onun görüşlerini toplayıp objektif bir şekilde diğer grupların görüşleriyle bağdaştırıp ifade etmişse bu böyledir. Bu şekilde olmadığı zaman entelektüel toplumdan ayrılmıştır, kendisine manen ve maddeten üstün bir yer ayırmışsa onun topluma yol göstermesi mümkün değildir. Entelektüeller halkın temel çıkarlarını yanlış bir şekilde dile getiren veya bu çıkarların gözetilmesine katkı sağlayan bilinç biçimlerini övmeye yatkın olsalar da toplum ancak kendini anlayan, maddi ve kültürel yönlerden gelişmesini temin eden, insanların serbest gelişmesi için yol açan entelektüele inanır (Eagleton, 2015, 49). Toplumsal tarihimize baktığımızda entelektüelle halkın birbirinden ayrıldığını, birbirine kuşkulu bakan insanlar haline dönüştüğünü, birbirine güvensiz bir duruma geldiğini görmekteyiz (Karpat, 2011, 140-141).[4]

---

[3] Sabanur Yılmaz'ın *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında İdeoloji* adlı 2019 yılında tamamladığı doktora tezinde, Yakup Kadri'nin Cumhuriyet ideolojisinin romanlarına nasıl yansıdığı ve romanlarının bireysel anlatılar olmanın ötesinde Türk modernleşme sürecine dair bir bakış açısı sunan ideolojik eserler olduğu gösterilmeye çalışılmıştır.

Yeni bir devlet yapılanmasında entelektüellerin yapacağı çalışma oluşmakta olan toplumsal sınıfın ürünleridir ve rolleri, söz konusu sınıfa kültürel, siyasi ve ekonomik alanlarda homojen bir şuur kazandırmaktır. Burada entelektüelin görevi sömürüye açık olan özellikle köylülerin aydınlatılmasıdır.[5] Entelektüel kavramı yalnızca ideologları değil bunun yanında felsefeci, siyasal eylemci, edebiyatçı, sanatçı gibi diğerini de kapsar. Bu tür bir figür eski idealist tarza sahip entelektüeller gibi derin felsefi düşüncelere dalan bir kimse olmaktan çok toplumsal hayata etkin bir biçimde katılan ve bu hayatta zaten içerilmekte olan olumlu siyasi akımların teorik ifade kazanmasına yardım ve inşa edendir. Edebî etkinlik her şeyden önce halkın zihniyetini değiştirmek ve tarihsel açıdan doğru olma anlamında yani tarihsel ve toplumsal olarak evrensel felsefi yenilikler yaymak için verilen bir kültür savaşı olarak görülmesi gerekir. Amaç kültürel-toplumsal bir birlik yaratmaktır (Eagleton, 2015, 157-165).

Genel olarak kitlelerin özelde de köylülerin entelektüeller gibi düşünen, yaşayan insanlar haline getirilmesinin yolu Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarında entelektüel diktatörlüğüne bağlı olarak görülmüştür. Bu anlayış özellikle ideolojik bir niteliğe sahip Marksist gelenekteki insanların savunduğu proletarya diktatörlüğü düşüncesine benzer. İdeoloji, genetik olarak kusurlu fikirler anlamına gelir ve bu yönüyle ideoloji bir yanılsama değildir, düş veya gerçekliğin dışındadır. Çünkü bilinci belirleyen yaşamdır ve ideolojinin kendisi de tarihin görünümlerinden biridir. K. Marx ve F. Engels’in Alman İdeolojisi’nde her devirdeki egemen fikirlerin o devirdeki egemen sınıfın fikirleri olduğunu belirtirken bunu muhtemelen, bu fikirlerin doğrudan doğruya egemen sınıf tarafından üretilen fikirler olduğu anlamına gelen genetik bir gözlem olarak tasavvur ediyorlardı (Eagleton, 2015, 69, 70; D’Amato, 2016, 46-51). Fakat uygulanabilir olmayışından ve gerçek dünyadan uzaklığından dolayı Alman İdeolojisi’ndeki idealist bir tarzda olan ideoloji anlayışı Marksizm’in içinden ve dışından gelen ağır eleştirilere hedef olmuştur. Bu inançların ideolojik olan yönü, “insanları faydacı olarak, karşı çıkılabilir siyasi eylemlere yönlendirmeleri değil onları, bazı pratik etkinlik biçimlerinden tamamen uzaklaştırmalarıdır” (Eagleton, 2015, 74). Gerçeklikle hiçbir bağı olmayan düşünce güçten yoksun bir düşünce demektir. Marx bununla ilgili olarak şunları belirtmiştir: “Üretimini ekonomik koşullarındaki maddi dönüşüm ile hukuki, dini, estetik ve felsefi kısacası insanların bu çelişkilerden haberdar olup mücadele yürüttüğü ideolojik biçimler arasında bir ayrım yapılmak zorundadır” (Marx, 1977, 21). Marx ve Engels insanların kendilerinden önceki hâkim sınıfın yerini alan her yeni sınıfın, yalnızca kendi amacını gerçekleştirmek için, kendi çıkarlarını toplum üyelerinin tamamının ortak çıkarı olarak sunduğunu, kendi fikirlerine evrensellik kılıfı giydirmek ve bunları yegâne rasyonel fikirler şeklinde sunmak zorunda kaldığını belirtir (Marx-Engels,1974, 64). Marx ve Engels, ideolojiyi geçici bir şey olarak görüp hakikatin düşmanı şeklinde nitelese de oluşmakta olan devrimci bir sınıfın çıkarlarının hâkim konumunda olmayan sınıfların tamamının çıkarlarıyla bağlantılı olmaya elverişli olabileceğini vurgular (Eagleton, 2015, 86). Bu bir anlamda baskıya izin vermenin ifadesidir. Bunun sonucunda ortaya çıkan hegemonya A. Gramsci'nin ifadelendirmesiyle; kabaca bir egemen iktidarın kendi yönetimi için hâkimiyeti altındaki insanların rızalarını kazanmada başvurduğu bütün pratik stratejiler alanı olarak tanımlanır. Bir anlamda rızanın örgütlenmesi olarak anlaşılabilir. Hegemonya oluşturmak, toplumsal hayatta bir kişinin sahip olduğu dünya görüşünü bir bütün olarak toplum bünyesine baştan sona yayıp, kendisi ve toplumun çıkarını eşitleyerek ahlaki, siyasi ve entelektüel liderlik kurması demektir (Eagleton, 2015, 158). Yani egemen olan güç sadece siyasal alanda değil toplumun bütün yönlerinde etkili olur.

---

[4] Tarihsel verilere baktığımızda Yakup Kadri, halkın entelektüelin değerini diplomasına göre değil kendisiyle olan sosyal ve ekonomik ilgilerine bakarak tayin edeceğini görememiştir.

[5] *Yaban* bir yönüyle ulusu yeniden düzenleyebilmek için entelektüellerin karşısında nasıl bir ürün olduğunu göstermek de istemiş olabilir (Moran, 1998, 165).

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerinde ordu ve basınla birlikte entelektüellerin prestiji yükseltilmeye çalışılmıştır. Çünkü entelektüeller iktidarın kendisini dayandırdığı grup ideolojisi olan inkılapların savunulmasını öncelikli konu haline getirmiştir. Entelektüellerin yanında yer alan güvenlik güçleri bu konularda halkın görüşlerini ve isteklerini dikkate almamıştır. İdeolojik yaklaşım bu noktada bazı sorunlarla karşı karşıya kalmıştır. Zira bir ideolojinin sürekliliği, onu doğuran ve ortaya koyan sınıf sisteminin ayakta kalmasına bağlıdır. Günümüzde yaşanan kimi toplumsal ve siyasal gelgitler bu düşünceyi doğrular nitelikte gözükmektedir. Çünkü bir ideolojinin doğruluğunun değerlendirilebileceği nesnel bir hakikat ölçüsü yoktur. Sonuçta ideolojiler tarafsız değil yandaş unsurları oluşturmaktadır. Bu yönüyle onları benimseyenler ideolojilerin hakikati içerdiğini düşünmektedir. Yakup Kadri de hâkim ideolojiyle uyumlu bir şekilde yazarlık ve siyaset alanında entelektüel faaliyetlerini sürdürmüştür.

3. *Yaban*'ın Yabancılığı

İnsanları içinde bulunduğu zamanın ve mekânın şartlarının dışında değerlendirmek hatalıdır. Anadolu kırsalında yaşayan insanları da zaman-mekân dengesi içinde değerlendirmek gerekir. *Yaban*'ın bu gerçekliği görmezden gelmesi söz konusudur. Fakat Yakup Kadri, romanın köylü karşıtı ve bir entelektüelin köylüyü aşağılaması olarak değerlendirmesini kabul etmez ve bunun için kitabın içinde yazdığı bazı ifadeleri gösterir (Karaosmanoğlu, 2015, 10). Burada şöyle bir sorun bulunmaktadır: Romanda entelektüelin sorumluluğundan bahseden cümleler birkaç cümleyi geçmezken köylüyü aşağılama romanın ilk satırından sonuna kadar devam etmektedir.

Yakup Kadri, *Yaban*'ı objektif bir roman değil, gerçeklerle karşılaşmış bir şuurun ve vicdanın sesi olarak değerlendirmiş (Karaosmanoğlu, 2015, 11), Anadolu köylüsünün çektiği acıları yüreğinde yaşayan bir kişi olarak eseri yazdığını belirtmiştir (Karaosmanoğlu, 2015, 14).[6] Fakat bu yürek, fakir, cahil ve sefil köylüleri hayvandan daha aşağı görmesine engel olmamıştır. Yakup Kadri, kitabının bir roman, edebiyat eseri veya politik davalarla ilgili olmadığını (Karaosmanoğlu, 2015, 14) belirtmesine rağmen eser bunların hepsini kendinde bulundurmaktadır. Aslında yazar, Türk toplumunun içinden geçtiği süreci bilmektedir. Fakat romanlarını kendi kişisel duyguları, dünya görüşü, his ve fikir yapısı ekseninde sübjektif ideolojik bir çerçeve içerisinde sunması söz konusudur (Uğurcan, 1989, 205, 215).

---

[6] Asıl mesele ne söylendiği değil kimin kime ne amaçla ve ne zaman söylediğidir. Yakup Kadri, bu sözleri günümüzde ve şehirde yaşayan insanlar için söyleseydi tepkimiz aynı olur muydu? Burada temelde olan salt hümanist bir tavra sahip olmak mıdır yoksa haksız bir değerlendirme içinde bulunmak mıdır? Dile getirilen şeyler kendi toplumsal koşullarından bağımsız olmayıp köylülerin herkes kadar kendini koruma içgüdüsüne sahip bireyler olduğu gerçeğinin göz önüne alınmamasıdır. Bilgiye sahip olmak karşınızdaki insana istediğiniz şekilde davranmanızı gerektirmez, fiillerinizi haklılaştırmaz. Fakat Yaban, köylü-entelektüel tartışmasını

Yakup Kadri yazdığı hatıralarında; yazarın muhayyilesi kuvvetli olsa da oluşturacağı eserin malzemesini hayattan alması gerektiğini bunun kaynağının da hayat boyu gördüğü manzaralar, tanıdığı kişiler ve gördüğü olaylardan geldiğini belirtmiştir. Fakat son noktada bunların hepsinin yazarın kendi zihinsel süzgecinden geçerek oluşturulması gerektiğini ifade etmiştir (Karaosmanoğlu, 1969, 302). Fakat *Yaban*'da anlattığı olaylar ve insan manzaralarının ne kadarı gerçek hayatta karşılaştığı olaylara tekabül etmektedir? Bu romanda anlatılan olay örgüsü oluşturulan tiplemeler gerçek hayatın neresinde bulunmaktadır? Bu konuda kitaba yazdığı "*Yaban*'ın İkinci Basılışı Vesilesiyle" ilgili bölümde eserin benliğinin derinliğinden Porsuk Çayı civarında geçirdiği dört aylık görevinden sonra bilinçaltında bulunanların ortaya çıkması olarak nitelemektedir (Karaosmanoğlu, 2015, 13-14). Fakat anlatılan olayların veya kişilerin gerçekliğine dair herhangi bir bilgi vermemektedir.

Bu noktada yazar-eser-kahraman ilişkisine bakacak olursak; her ne kadar *Yaban* kurmaca bir durummuş gibi verilmeye çalışılsa da aslında entelektüelin yalnızlığını anlatmaya çalışan romanın kahramanı Ahmet Celal, ülkenin kalkınması ve kurtulması için ne yapacağını bilemeyen bir aydın tipi olarak, Yakup Kadri ile aynı kişiymiş gibi görünür (Özkırımlı, 1997, 16).[7] Genel olarak kurmaca dünya yaratma konusunda pek başarılı olarak görülmeyen Yakup Kadri, kahramanları aracılığıyla anılarını ve genel yönelimine bağlı düşüncelerini yansıtırken kişiliğini gizleyemez. Roman kahramanları olan tiplemeler Yakup Kadri'nin sözcüsü olarak onun için konuşur ve hareket eder (Aktaş, 1987, 79). *Yaban*'da köylülerin kendilerini Müslüman olarak tanımlarken Ahmet Celal kendisini Türk ve Kemal Paşa'nın yanında olan biri olarak betimler. Bunun yanında zafer elde edildiğinde kurtarılanın sadece toprak olduğunu, milletin henüz ortada bulunmadığını, milleti tesis edecek

---

alevlendirmeyi çok iyi başarır. Zira her söylem, alıcısı üzerinde bir takım etkiler yaratmayı hedefler ve işe taraflı bir özne konumundan başlar. Hakikat ve bilme durumu ikincil bir konumdadır. (Eagleton, 2015, 264). Burada şunu da belirtmemiz gerekir ki, Yakup Kadri Yaban romanının Almancaya çevrilmesini kabul etmiş fakat Sodom ve Gomere'nin çevrilmesine karşı çıkmıştır bunun sebebini açıklarken de şöyle demiştir; "Sodom ve Gomore İngiliz ve Fransız işgali altındaki İstanbul'un pek acı ve sert bir tasviri idi. Bunda, hassaten, o zamanki düşmanlarımız İngilizler aleyhine yazmadığımı bırakmıyordum. Hâlbuki biz, şimdi eski düşmanlarımızla anlaşıp can ciğer dost olmuştuk. Hele bence veya benim gibilerce İngiltere, o sıralarda medeniyet dünyasının en son kalesiydi ve bunu kahramanca savunanların babalarını veya büyük kardeşlerini yerden yere vuran bir kitabın yayınlanmasına gönlüm rıza göstermezdi". (Karaosmanoğlu,1967, 220). Ülkesini işgal eden İngiliz ve Fransızlara karşı bu kadar duyarlı bir davranışı kendi halkını oluşturan kitleye karşı göstermemesi Yakup Kadri'nin genel tavrını anlamak açısından önemlidir.

[7] *Yaban*'ın kahramanı kendini köye sürmüş, oradakileri aydınlatma görevini yapmadığı gibi onlarla anlaşamamış, savaş atmosferinde kendi kendisiyle hesaplaşmaya çalışan bir kişi olarak karşımıza çıkar. Bu yönüyle savaşın içinde olan biri gibi değil savaşın dışındaki biri gibi durmaktadır (Enginün, 1989, 78).

"serdengeçti gönüllerin başı"nın Kemal Paşa olacağını belirtir (Karaosmanoğlu, 2015, 173-174).

Yakup Kadri, olay örgüsünü Tetkiki Mezalim Heyeti'nin bir görevlisi olarak gittiği bir köyde kalıntılar içinde bulduğu bir kişiye ait notlar olduğunu belirterek eserdeki bilgileri kişiselleştirerek değil, gayri şahsileştirerek yani anlatılanları kendi fikirleri değil de bir köyde ve oradaki insanlarla üç buçuk yıl yaşamış birinin değerlendirmeleri olarak sunmaktadır. Amaç anlatılan olayların o dönemde Anadolu'nun kırsal bölgelerinin tamamında görülebilecek bir durum olduğunu belirtmeye çalışmaktır. Burada konunun dışarıdan bir anlatıcısı olarak değil olayı bizzat yaşayan bir şahidi ileri sürme durumu vardır. Zaten Yakup Kadri'ye göre de milli heyecanın mahsulü olan eserler yazarıyla olan manevi ilişkilerini keser ve kaderlerini kendileri tayin eder. Yani yazar eserinden ayrılıp ona yabancı kalabilir (Karaosmanoğlu, 2015, 9-10).

Yaban'da Yakup Kadri, toplumsal unsurlardan ayrılmayı dinî unsurlar üzerinden devam ettirir. Çünkü roman İslam dinini ve din adamlarını tamamen olumsuz bir şekilde ele almıştır. Eserde başka peygamberlerin adı geçerken Hz. Muhammed'in adına veya sözlerine hiç yer verilmemiştir. Batılı pek çok şair, filozof veya edebiyatçının adı geçerken Türk veya İslam kültür dünyasından sadece Dede Korkut'un adını, Yunus Emre'nin de bir beytini vermiştir. Dinî bir figür olarak imam ve şeyh düşman işbirlikçisi hain ve menfaatperest kişiler olarak tasvir edilmiştir. Türk şeyhini İstanbul'u işgal eden İngiliz subayıyla aynı görmüş, müftüleri düşmana akıl öğreten kişiler olarak tanımlamış, softaları frengi hastası, oğlan peşinde koşan insanlar olarak betimlemiştir (Karaosmanoğlu, 2015, 48, 110).

Yazarın aldığı eğitim onun düşüncelerini şekillendirmiştir. Yakup Kadri, Mısır'da Fransız Frereler okulunda eğitim görüp ağırlıklı olarak Fransız edebiyatını okumuştur. Eğitim gördüğü Frereler Okulu Fransız papazların idaresindeki bir okuldu. Burasının mutaassıp bir Hristiyan öğretim muhiti olduğu ifade edilmiştir (Yücel, 2008, 15-30). Bunun sonucunda ideal hayat devresi olarak antik Yunan devrini ifade edip Yunan mitolojisinden veya Kitab-ı Mukaddes'ten aldığı çeşitli ifadeleri kitaplarında bolca kullanmıştır. Hatta Yakup Kadri, Paganist dönemlere özlem duyduğunu söyleyecek kadar bu yönelimini ilerletmiştir (Toker, 1982, 153-4).[8] Bu durum bir yönüyle yeni kurulan devletin Batıcılık ilkesine bağlı olmasını ifade eder ki, Batıcılık dine, dini kurumlara ve özellikle ulemanın Müslüman ümmetinin birliğini sürdürme iddialarına karşı çıkarak şekillenmiştir. Bunun önce milliyetçiliğin daha sonrasında Batıcılığın sürdürücüsü olacağı düşünülen Türk köylüsü kendini İslam'la özdeşleştirmeyi sürdürmüştür. Bu tür tasarıları benimseyenler Yakup Kadri gibi göreli olarak tecrit olmuş ve halktan kopuk bir entelektüeller grubunu oluşturmaktadır (Georgen, 2006, 4).

Genel olarak cumhuriyetin ilk dönemindeki roman yazarları gibi Yakup Kadri de Fransız edebiyatına yönünü dönmüş ortaya koyduğu tipler yabancı edebiyatın özelliklerinden pek çok şeyi içerir durumda olmuştur.

---

[8] Anadolu'daki şehirler ve buralarda yaşayanlar hakkındaki olumsuz tavrı hikâyelerinde devam etmiştir. Anadolu köyleri sefalet ve elem içinde, sahip olduğu örf ve toplum zalim olarak görülmüştür. Genel olarak Yakup Kadri Anadolu'ya bir yabancı tavrıyla ve uzak bir mesafeden bakar. (Huyugüzel, 1989, 99-114).

Özellikle insan-mekân bağlamında G. Maupassant'ı (1850-1893), teknik açıdan da A. Daudet'i (1840-1897) örnek almıştır (Akı, 1960, 103; Aktaş, 1987, 60-61). *Yaban* romanının özelde E. Zola ve H. Balzac etkisi taşıdığı belirtilmiştir (Özkırımlı, 1997, 16; Kefeli, 1989, 115-123). Bu da romanda Batıcı entelektüel tipinin bakış açısının egemen olmasına neden olmuştur. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde *Yaban* politik bir özellik kazanarak ilericilik-gericilik (entelektüel-köylü) çatışması fikriyle ön plana çıkmış ve Yakup Kadri kendi sınıfsal görüşüne/ideolojisine bağlı olarak bunu gerçekleştirmiştir (Belge, 2009, 20, 237).

Yaban'da yer alan kişi ve mekân değerlendirmeleri olumsuzluklar ön plana çıkarılarak verilmiştir. Köylüler özellikle eski düşünce, yaşayış tarzı ve değerlendirme ölçütlerinin içinde kalarak çürümüş bir durumdaymış gibi sunulmuştur. Bu yönüyle Orhan Okay'ın belirttiği gibi *Yaban* realist bir roman değil idealist bir romandır (Okay, 1995, 5-10). Çünkü romanda anlatıldığı şekilde Anadolu'da ne böyle bir köy, ne de İstanbul'u terk edip Anadolu'nun bir köyünde tiksindiği insanlarla yaşamak zorunda olan bir entelektüel ortaya çıkmıştır. Romandaki köy Anadolu'daki gerçek bir köy değil yönetici sınıftaki entelektüel bir kişinin kafasındaki Anadolu köyü imgesidir (Moran, 1998, 166). Entelektüel tip de köylü tanımlaması da abartılıdır. İdeolojinin işin içine sokulması, anlatılanların objektiflik ve gerçeklik unsuruna zarar vermiştir. Bu şekilde baktığımızda *Yaban* bir anlamda insanların yapılan devrimleri desteklemesi için oluşturulmuştur (Şahin, 2019, 111). Çünkü edebiyat yapıtı, yapılan veya yapılmak istenen gerçekliğe gizlice şekil veren bir niteliğe sahiptir. Bu yönüyle entelektüelin veya devletin benimsediği ideolojinin aktarılmasının bir yolunu oluşturur. Toplumsal sınıfların kendine özgü zihinsel yapıları vardır. Bu zihinsel yapıların istenilen şekilde biçimlenmesinde edebiyat bir araç olarak kullanılabilir. Edebiyatın belirli sınırları olduğundan herkesin dilediği ideal dünya görüşünü insanlara sunmasa da yazarın hâkim ideolojinin istediği temel unsurları vermeye çalışması söz konusu olabilmektedir.

Sonuç

İdeoloji tek başına kötülenebilecek bir unsur değildir. İnsanlar, Kemalist, Marksist veya İslamcı ideolojiye bağlı olabilir. Özü gereği kötü olan -ırkçı veya cinsiyetçi- ideolojiler olmadıktan sonra bu bir sorunsalı kendisinde bulundurmaz. Fakat herhangi bir ideolojiye bağlı ve bunun bir gereği olarak olumsuz diyebileceğimiz bir tavra sahip olmak eleştirilebilir. Yakup Kadri'nin köylü kesimini aşağılayıcı dili bolca kullandığı bu eserde Kemalist ideolojiye yönelme durumu kendini göstermektedir. Fakat Mustafa Kemal'in köylüler için söylediği ve kayıtlarda yer alan övücü sözler, onlarla yolculukları sırasında görüşmesi ve bazılarını Çankaya Köşkü'ne davet etmesi Yakup Kadri'nin bilmediği unsurlar olamaz. Dönemin şartları ve yeni kurulan bir devletin sahip olduğu ilkelerin yerleşmesine çalışmak da makul bir durumdur fakat bu devleti oluşturacak akademik eğitimden yoksun kırsal kesimde yaşayan insanları aşağılamak için bir sebep olarak gösterilemez.

Yaban romanının günümüzdeki –tarihi bir roman olmanın ötesinde- değer kaybına uğraması söz konusudur ve bu birkaç sebebe dayandırılabilir; bunlardan ilki temsil nosyonunun reddine dayanmaktadır. İkincisi bir bilinç biçimine mutlak doğruluk verilmesi fikrini savunmanın zorluğu oluşturmaktadır. Üçüncüsü artık yeni bir çizgide akılcılık, çıkar ve iktidar arasındaki ilişkilerin yeniden formüle edilmesinin gerekmesidir.

Yaban, yazıldığı dönemde mevcut olan ideolojik bir grup halinde bulunan entelektüel tipini ortaya koymaktaydı. Entelektüeller, güvenlik güçleri ve bunların oluşturduğu bürokrasi sahip oldukları felsefe, eğitim ve özellikle devletteki görevleri sebebiyle kendileri için bir özgürlük alanı oluşturmuşlardı. Genel olarak entelektüellerin bazı ideolojik farklılıklarının dışında, hepsi siyasal eylemin etki ve faydasına tam bağlılıkla inanmaktaydı. Bunun sonucunda şekillenen otorite sistemin varlığını sürdürmesi için gerekli olan ekonomik, toplumsal ve kültürel temelleri yaratma ihtiyacına tabi olmuştu.

Yönetilen kitlenin kendileri için neyin iyi olduğunu bilecek durumda olmadığı düşünüldüğünden otorite yukarıdan aşağıya doğru gerçekleşmiştir. Yönetenler tam yetkiyle kanunları oluşturmuştur. Cumhuriyetin tam anlamıyla içselleştirilmesi ve istenilen devrimlerin gerçekleşmesini sağlayacak olan şey sadece ortaya konulan bu kanunlar (bazılarına göre baskılar) olmamalıdır. Belirtilen hususların kitleler tarafından benimsenerek yapılması gerekir. Bunun için de insanların eğitilmesi lazımdır ki aksi takdirde cumhuriyetin kurulmasının üzerinden yüz yıllık bir süre geçmiş olmasına rağmen çeşitli konularda huzursuzluklar kendini devam ettirir. *Yaban*'daki entelektüel-köylü sürtüşmesi de cumhuriyetin en az 1950'lere kadar ki yöneten-yönetilen çekişmesinin temelinde yer alan bakış açısını örneklemektedir. Görünen o ki bu sürtüşme farklı alanlarda kendisini halen devam ettirmektedir. Konunun çözümü ideolojik olandan değil genel anlamda halkın faydasına olandan geçmektedir. Bunun için de ayrım yapmadan ortak aklın oluşturduğu ilkelere göre hareket etmek gerekir. Edebî ürünlerin de ayrıştırıcı, ötekileştirici bir araç haline değil edebî zevkin oluşturucu gücü haline getirilmesi gerekir.

Kaynakça

Acar, Sevim. "Esere Dönük Tahlil Metodunun Yakup Kadri'nin "*Yaban*" Adlı Romanına Uygulanması". *Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. 125-144. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1989.

Akı, Niyazi. *Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İnsan, Eser, Fikir, Üslup*. İstanbul: İstanbul Matbaası, 1960.

Aktaş, Şerif. *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.

Atkinson, Will. *Class*. Cambridge: Polity Press, 2023.

Belge, Murat. *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

D'Amato, Paul. *Marksizmin Anlamı*. çev. Akın E. Pilgir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.

Eagleton, Terry. *İdeoloji*. çev. Muttalip Özcan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.

Enginün, İnci. "Yakup Kadri ve Halide Edip". *Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. 61-78, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1989.

Georgen, Francois. *Osmanlı Türk Modernleşmesi (1900-1930)*. çev. Ali Berktay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Huyugüzel, Ömer Faruk. “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Hikâyelerinde Anadolu”. *Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. 99-114, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1989.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Atatürk*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1946.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Yaban*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. “*Yaban*’ın İkinci Basılışı Vesilesiyle”. Yakup Kadri Karaosmanoğu. *Yaban*. 9-14. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Karpat, Kemal H. *Osmanlı’dan Günümüze Kimlik ve İdeoloji*. çev. Güneş Ayas. İstanbul: Timaş Yayınları, 2011.

Kefeli, Emel, “*Yaban*’da Tesirler”. *Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, 115-123. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1989.

Marx, Karl. *Contribution to a Critique of Political Economy*. çev. S. W. Ryazanskaya. Moscow: Progress Publishers, 1977.

Marx, Karl, Engels, Friedrich. *The German Ideology*. çev. C. J. Arthur. London: Lawrence & Wishart, 1974.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

Okay, Orhan. “Türk Romanında Köy Gerçeği ve *Yaban*”. *Yedi İklim* 67 (1995): 5-10.

Özkırımlı, Atilla . “*Yaban* Üzerine”. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*. 13-21. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.

Sadi Halim Paşa. *Buhranlarımız ve Son Eserleri*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2017.

Şahin, Gaye Belkız Yeter. *Türk Postmodern Anlatılarında Modernizm Eleştirisi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2019.

Toker, Şevket. “Edebiyatımızda Nev-Yunanilik Akımı”, *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 1 (1982): 135-163.

Uğurcan, Sema. “Yakup Kadri Karaosmanoğlu Hatıraları ile Romanları Arasındaki Münasebet”, *Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu.* 205-218. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1989.

Yılmaz, Sabanur. *Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Romanlarında İdeoloji*. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2019.

Yücel, Hasan Ali. *Edebiyat Tarihimizden*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

MÛSİKÎ VE HAYAT BAĞLAMINDA MEHMET ÂKİF VE NEYZEN TEVFİK'İN DÜNYÂSI

The World of Mehmet Akif and Neyzen Tevfik in the Context of Musicand Life

Dr. Öğr. Üyesi Sabri BALTA
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Çaldıran Meslek Yüksekokulu
sabri55balta@hotmail.com
Van/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 03.01.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 26.03.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Balta, Sabri. "Mûsikî ve Hayat Bağlamında Mehmet Âkif ve Neyzen Tevfik'in Dünyâsı". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 297-312.

10.28981/hikmet.1612955

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Lisans:
CC BY-NC 4.0

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

ÖZ

Klâsik Türk edebiyatında mûsikî şiire âheng kazandıran bir unsurdur. Pek çok şairimiz şiirle beraber mûsikîye de ilgi duymuştur. İnsanın sezgisel anlayışını geliştirmesi, rûhunu mânen beslemesi ve bedenini iyileştirmesi bakımından da mûsikî âdeta gizemli ve esrârengizdir. Bestelenen, çalınan ve dinlenen mûsikî şâyet beklenen amacı karşılıyorsa insanı rûhen ve mânen tedâvi eder ve hayatın gizemli büyüsünden haberdar kılar. İnsanı coşturan, etkileyen ve ayrıca sarsan hakiki mûsikî, kişiyi bir yandan yaratılıştaki mûcizevî birliğin içine gark ederken, diğer yandan ona rûhun ve sesin birbiriyle olan vazgeçilmez bağlılığının bilincini verir. Böylelikle insan ilâhî sevgiyi ve gücü rûhunda hissederek mânen beslenir.

Mehmet Âkif'in (1873-1936) hayâtında vazgeçilmez bir yeri olan mûsikî çocukluğundan vefâtına kadar bütün çeşitliliğiyle var olmuştur. O, bir yandan Doğu-Batı fark etmeksizin dinî ve lâ-dinî eserlerle kulak aşînalığı kazanırken, diğer yandan döneminin müzisyenleriyle mûsikî meclislerinde olabildiğince bir arada bulunmuş, onları dinlemiş ve onlarla meşk etmiştir. Ayrıca başta "İstiklâl Marşı" olmak üzere şiirlerinden bazıları bestelenmiştir. Mûsikîşinaslığı ve üflemiş olduğu ney ile ismi aynîleşen Neyzen Tevfik'in (1879-1953) de hayâtında mûsikî vazgeçilmez bir tutkudur. O da çocukluğundan îtibâren ney'in etkileyici sesine âdeta kendisini kaptırmış ve ondan hiçbir zaman vazgeçmemiştir. Mehmet Âkif vesilesiyle dönemin seçkin müzisyenleriyle tanışarak pek çok önemli mûsikî meclislerinde ve hattâ saray çevresinde bile isminden bahsettiren Neyzen Tevfik de Mehmet Âkif gibi özgün bir kişiliktir.

Bu çalışmada mûsikî kavramı üzerinden, mûsikî ve hayat ilişkisine değinilerek, bu bağlamda edebiyat dünyamızda iz bırakan iki önemli şahsiyet Mehmet Âkif 'in ve Neyzen Tevfik'in çocukluklarından beri mûsikîyle iştigalleri, ona olan tutkuları ve mûsikî üzerinden kurmuş oldukları dostluklar üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Mûsikî, Hayat, Mehmet Akif, Neyzen Tevfik.*

ABSTRACT

In classical Turkish literature, music is an element that gives harmony to poetry. Many of our poets were interested in music as well as poetry. Music is mysterious and enigmatic in the sense that it develops intuitive understanding in humans, nourishes the soul spiritually, and heals the body. If the music that is composed, played and listened to meets the expected purpose, it heals the person spiritually and makes him aware of the mysterious magic of life. True music, which excites, affects and shakes people, immerses the person in the miraculous unity of creation, and on the other hand, gives him the awareness of the indispensable interdependence of the soul and the voice. In this way, a person is nourished spiritually by feeling the divine love and power in his soul.

Music, which had an indispensable place in Mehmet Akif's (1873-1936) life, existed in all its diversity from his childhood until his death. While, on the one hand, he gained acquaintance with religious and non-religious works, regardless of East or West, on the other hand, he was present as much as possible in musical assemblies with the musicians of his period, listened to them and practiced with them. Additionally, some of his poems, especially the "Independence March", were composed. Music was an indispensable passion in the life of Neyzen Tevfik (1879-1953), whose name became synonymous with his musical talent and the nay he played. He too was fascinated by the impressive sound of the nay since his childhood and never gave it up. Neyzen Tevfik, who met the distinguished musicians of the period through Mehmet Âkif and made his name heard in many important musical circles and even around the palace, is an original personality like Mehmet Âkif.

In this study, the relationship between music and life is touched upon through the concept of music, and in this context, Mehmet Akif's and Neyzen Tevfik's involvement with music since their childhood, their passion for it and the friendships they established through music were evaluated.

Keywords*: Music, Life, Mehmet Akif, Neyzen Tevfik.*

Giriş

Klâsik Türk edebiyatında mûsikî şiire âheng sağlayan bir unsur olarak daima varlığını korumuştur. Pek çok şairimiz çeşitli mûsikî kavramlarına şiirlerinde yer vererek veya mûsikî meclislerinde yer alarak bir şekilde mûsikîye ilgi duymuş, mûsikîyle iştigal etmişlerdir. Birçok şairin divanı musikinin sesini mısralara taşıyan ögelerle doludur. Duyguların ifade edilmesinde şiir ile musiki birbiriyle iç içe ve birbirini tamamlayan sanat dallarıdır.

Ses ve kelâm insanın kendisini dışa aktarımında faydalanmış olduğu iki temel unsurdur. Tabiatıyla insan his, duygu, sevinç, üzüntü, coşku ve heyecan gibi pek çok tezâhürünü bu iki unsuru özünde barındıran mûsikî aracılığıyla da ifâde edebilmektedir. Mûsikînin temel maddesi olan ses ve ölçü Allah tarafından yaratılmış ve bunlardan zevk alma hissi insan rûhuna yerleştirilmiştir. Dolayısıyla söz ve ses beşerî duyguların ifade edilmesini temin eden iki önemli vasıtadır (Uludağ, 2015, 12). Bununla beraber mûsikî, içerisinde doğup geliştiği kültürden ve ortak bir kültüre sahip olan insanların oluşturdukları anlam dünyasından da bağımsız olarak ele alınamayan (Küçükkaplan, 2013, 9) bir sanattır. Mûsikî (müzik) kelimesinin Antik Yunan şâiri Pindarus'un (M.Ö. 476) lirik bir güftesinde kullandığı ve aslen Yunanca "Mousike" ya da "Mousa"dan geldiği bildirilmektedir (Gönül - Altıntuğ, 2014, 45). Jean Jacques Rousseau'ya göre mûsikî, sesleri kulağa hoş gelecek şekilde tertip etmek olarak görülürken, bir başka tarife göre de o, ölçülü sesler vasıtasıyla estetik bir tesir ve heyecan husûle getirme sanatıdır (Uludağ, 2015, 13). Sûfîlere göre ise mûsikî, manâ âleminin tecellileri ve tezahürleridir (Çiçek, 2021, 14). Bir başka ifadeyle mûsikî, sese dayanan ve güzel seslerin bir uyum, ahenk ve anlam üzerinde sıralandığı, kulağımızla işittiğimiz, ağzımızla söylediğimiz, içimizde olan (Barkçin, 2019, 13) şeydir. 'Esrime' boyutuyla, Konfüçyüs mûsikîyi ruhun gıdası olarak görmüştür (Öke, 2022, 19). Mûsikî, belki herkes için bir teselli, bir şifâ, bir zarûret, muhakkak bir ihtiyaçtır (Ayverdi, 2016, 378-379). Gerçekte, sanatların en soyutu olan (Ayvazoğlu, 2014, 187) ve güzel sanatlar kapsamında yer alan, lezzetlerin en büyüklerinden olup, işiten ve dinleyenlerin kalplerine sevinç veren, dinleyenin organlarını titreten, nefsini dinlendiren, sinirlerini rahatlatan, kederlerini unutturan, zihnini açan, huyunu yumuşatan mûsikî (Erol, 2002, 53) kültürel bir değer olarak nitelendirilmektedir. Dolayısıyla mûsikînin insanın rûhunda, gönlünde bire bir tesir göstermesi, bilhassa insan üzerinde ve yaşadığı hayatta bir takım müspet ya da menfî duygulara yol açmış olması, onu ayrıca mühim kılmaktadır.

Mûsikînin insan kulağına da hitap etmesi ve bilhassa ses üzerine kurulmuş bir ilim (Kalender, 1997, 263) dalı olması, onu daha bir farklı kılmaktadır. Zira mûsikînin, dolayısıyla terennüm edilen sesin, ahengin, ritmin, armoninin, melodinin (Erol, 2002, 53), icra edilen sazın tam bir ahenk içerisinde beste ve güfte birlikteliğine uygun olarak bir bütünlük sağlamış olması, tesir değerinin de bir o kadar etkili olduğunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Bazen bir sesin derinliği, tek başına bir nota, vuslat için sadece bir vuruş, insanı başka âlemlere de götürebilmektedir (Kalın, 2022, 32). Kâtip Çelebi (2016, 45) bu meyanda, seslerin mutlak olarak rûh ve beden üzerindeki tesirinin sabit ve inkâr olunamaz olduğunu ileri sürmektedir. Binaenaleyh '*Kâmil İnsan*''ın ezelde Allah ile bir olma zevkini şiddetle özlemesine sebep olan mûsikî (Ayvazoğlu, 2014, 4) âdeta gaybtan gelen lâhutî bir sesleniştir.

Mûsikîyi Rauf Yekta Bey matematiğin bölümleri arasına bağlı bir ilim, kulağa zevk veren, fikri duygulandıran, rûhu heyecana getiren mükemmel bir lîsan, İbn Sinâ birbirleriyle uyumlu olup olmadığı yönünden sesleri ve sesler arasındaki zaman sürelerini araştıran matematiksel bir ilim olarak görmüştür. Mevlânâ Celâlettin Rûmî, mûsikiyî "cennet kapılarının sesi" olarak buyurmakla kalmamış (Gölpınarlı, 1959, 215), "*Ey Allah'ım, rûhumu mûsikî nağmelerinin aktığı kutsanmış yere götür, gizemli ufkunun üzerine çık, ey cesur rûh yukarıdan gelen mûsikiyî dinle*" (Kalender, 1997, 270) sözleriyle de dile getirmiştir. Böylece, mûsikî mistiklerin sekr haline geçişini kolaylaştıran elverişli bir vasıta olması bakımından tasavvuf çevrelerinde de gelişmiştir (Ayvazoğlu, 2014, 188). Beethoven da onu "*Allah'a en fazla yaklaştıran şey*" olarak ifade etmiştir (Gönül - Altıntuğ; 2014, 45).

Hikmete dair bir ilim dalı olarak görülen mûsikî (Alvan - Alvan, 2019, 16) zamanın akışı içerisinde hayatla daima iç içe olmuştur denilebilir. Doğumundan ölümüne kadar insanın olduğu her yerde mûsikî vardır. Onun kulaktaki ve kalpteki tesirinin kalıcı olduğu, insanın sezgisel anlayışını geliştirdiği, rûhunu mânen beslediği, hattâ bedenini tedâvi ettiği bu mûcizevî varlık, sanki insanı hayatın gizemli büyüsünden haberdar kılan esrârengiz ve gizemli bir yapıya sahiptir. Bestelenen, icrâ edilen ve dinlenen mûsikî, şâyet insan hayatında beklenen amacı karşılıyorsa, onu coşturup, mânen sarsıyorsa, onu yaratılıştaki mucizevi birliğin içine çekiyorsa, yani iyi, müspet mûsikî ise, rûhun ve sesin birbiriyle olan vazgeçilmez bağlılığının bilinci sağlanmış demektir. Böylece insan ilâhi sevgiyi ve gücü rûhunda hissederek mânen beslenmiş olacaktır.

İnsan organizmasını yormadan elde edilmiş bir lezzet olan mûsikî, kendisi de ahenk ve melodiden müteşekkil insanı varlıktaki en yüce kudrete ulaştıran bir dil, insanın rûh dengesini kurabilen, onu çevresiyle uyumlu kılan bir araç (Kalender, 1997, 263-264) olarak görülmektedir. Mamâfih, Yahya Kemal bu bağlamda, mûsikînin, medeniyetin en mümtaz sözcüsü olduğunu dile getirerek, medeniyetin, dolayısıyla hayatın en münâsip bir şekilde onunla ifâde edilebileceğini ve onun vâkur ve muhteşem bir sıradağlar zinciri olduğunu söylemektedir (Ökten, 2018, 157).

Mûsikî ve hayat bağlamında, Batı'da Pisagor'un hastalarını mûsikî dinleterek uyutması da onun tedâvi edici yönünü anlatması bakımından mânidardır. Bununla birlikte, yine onun öğrencisi Empadoklesin (M.Ö. 480-430) kaba güç kullanarak eve giren bir adam tarafından, kılıçla tehdit edilen konuğun olduğu bir evin sâhibinin, Anchitus isminde birinin hayatını, o esnâda çalınan mûsikînin makâmını değiştirerek kurtarmış olması, onun gücünü ve tesirini ispat etmesi bakımından dikkat çekicidir (Kalender, 1997, 271-272). Diğer yandan, yine Batı'da kilise mûsikîsinin üstâdı olarak bilinen Bach'ın mûsikîsindeki soyut yapı da (Ayaşlı, 2018, 152) onun başka bir tarafını gündeme getirmektedir.

Mûsikî, varlığını, insanın olduğu her yerde bir şekilde hissettirmektedir. Anadolu coğrafyasında, doğumunda çocuğun kulağına ezan ve kamet 'in okunması, ona ninniler söylenmesi, sünnet töreninde çeşitli melodilerin çalınması, evlilik törenlerinde mûsikî meclislerinin oluşması, dinî günlerde ve bayramlarda çeşitli vesilelerle mûsikî ortamlarının düzenlenmesi, yine aynı şekilde dünyadaki tüm toplumlarda kendi kültür anlayışları ve yaşam şekilleriyle ilgili kutlama programlarında mûsikî ortamlarının oluşması, mûsikînin her yerde kendisini bir şekilde hissettirdiğinin bir ispatıdır. Dolayısıyla o sadece bir zevk değil, her şey ve her zevk gibi, içinde büyük bir anlam, değer ve düşünce barındıran felsefi bir alan (Barkçin, 2017, 13) olarak da görülmelidir.

Sâmihâ Ayverdi (2019,11-12) bu konuyla ilgili Türkün ses ve mûsikî dünyâsını anlatırken, Farâbi, Abdülkadir Merâgi, Necmettin Buhâri, Gazi Giray Han, Osman Dede, Hâfız Post, Itrî, Dil Hayat Kalfa, Ebu Bekir Ağa, III. Sultan Selim, Vardakosta Ahmet Ağa, İsmâil Dede, Sadullah Ağa, Zekâi Dede, Hacı Ârif Bey, Hacı Fâik Bey, Şâkir Ağa, Şevki Bey, Tanbûri Cemil, Selânikli Ahmet Efendi, Ahmet Râsim, Yesâri Asım, Lem'i Atlı, Suphi Ezgi, Fahrettin Dede, Şerif İçli, Rauf Yektâ gibi mûsikîsi dünyasına âhenk saçan pek çok büyük mûsikî dehâlara değinerek, bu ve buna benzer pek çok mûsikî dehâsının eserlerinin büyük bir zevkle dinlenildiğini ortaya koymaktadır. Yine, Yahya Kemal aynı bağlamda, Itrî'nin *Tekbir*'ine ve *Nevakâr*'ına, İsmâil Dede'ye ve Tanbûri Cemil Bey'e gönderimde bulunarak, onların mûsikî alanında ne kadar seçkin olduklarını beyan etmektedir (Ökten, 2015, 32). Bu meyanda Mahmud Erol Kılıç (2017, 101-102) da Itri ile ilgili görüşlerini ifade ederken, Itri'nin "Segâh" makâmında bestelemiş olduğu *Bayram Tekbiri, Cuma Salâsı, Salât-ı Ümmiye,* "Segâh" *Mevlevi Ayin-i Şerif* ile "Rast" makâmında bestelemiş olduğu *Nât-ı Mevlânâ*'sına vurgu yaparak, onun hem güzîde bir sanatkâr olduğunu hem de tekâmül etmiş olan mûsikîsinin têsirine dikkat çekmektedir. Yine mûsikî ve hayat bağlamında Sâmihâ Ayverdi (2008, 230) kendi zamanının toplumunda âdeta her evde tek veya toplu, ancak devamlı terennümler olduğunu dile getirmektedir. Çok defa da külfete lezzet çeşnisi veren bir şevk ve iştîyak ile şehrin en uzak semtlerindeki mûsikî âlemlerine iştirak edildiğini, hâtırası belki bütün bir ömür boyu unutulmayan zevkler sürüldüğünü de anlatmaktadır.

Mûsikînin insan hayatına ne kadar tesir ettiğini anlatması bakımından 19. asrın İstanbul'unda saray ve tarikat çevrelerinde icrâ edilen mûsikî de câlibi dikkattir. Onların destekleriyle Türk mûsikîsinin en güzel örnekleri icrâ edilmiş ve bu desteklerle gelişip zenginleşen ve dinleyiciler üzerinde târifi imkânsız duygular meydana getiren bu mûsikî, orada altın çağını yaşayarak pek çok hâtıranın kaleme alınmasına ve şifâhen nesilden nesile aktarılmasına vesîle olmuştur (Demirtaş, 2008, 327-328).

Mehmet Âkif'in hayâtında da mûsikî çocukluğundan vefâtına kadar tüm çeşitliliğiyle var olmuştur. Vazgeçilmez bir tutkuyla mûsikîye sarılan Âkif, bir yandan Doğu-Batı fark etmeksizin, dinî ve lâ-dinî eserlerle iştigal ederken, öte yandan döneminin mûsikî üstatlarıyla mûsikî meclislerinde bir arada bulunmanın lezzetini yaşamış, onları hem dinlemiş hem de onlarla meşk etmiştir. Başta Kur'an tilaveti ve Yunus Emre'nin ilâhilerini dinlemeyi çok seven Mehmet Âkif'in, öncelikle "İstiklâl Marşı" olmak üzere şiirlerinden de ayrıca pek çok besteler yapılmıştır.

Asıl adı Mehmed Tevfik olan, soyadı kanunu sonrası Kolaylı soyadını alan ve mûsikîye tutkunluğu ve üflemiş olduğu ney ile ismi aynîleşen Neyzen Tevfik'in (1879-1953) hayâtında da mûsikî vazgeçilmez bir sevda gibi karşımıza çıkmaktadır. O da çocukluğundan îtibâren ney'in büyüleyici sesine kendisini kaptırarak, iç dünyâsını sanki ney'in dilinden üfleterek dış dünyâya aktarmaya çalışmış ve "ney' onun vazgeçilmezi, âdeta hayat arkadaşı olmuştur. Mehmet Âkif vesilesiyle döneminin seçkin mûsikî üstatlarıyla tanışan Neyzen Tevfik, pek çok mûsikî meclislerinde, devlet büyüklerinin huzurunda, yabancı devlet adamlarının karşısında ve hatta saray çevresinde dahi isminden bahsettirmiştir. Neyzen Tevfik'in ney üzerine bestelenmiş şiirleri bulunmakla birlikte, ayrıca plaklara ney ile üflediği eserleri bulunmaktadır.

Mehmet Âkif'in Mûsikî Dünyâsı

Hayâtı, eserleri, sanatı, edebî kişiliği ve pek çok karakteristik meziyetiyle Mehmet Âkif, hayat anlayışının temeline inancı, ahlâkı, bilimi oturtmuş, bununla birlikte dünyâ medeniyetine, Doğu-Batı edebiyatlarına âşinâ, âbidevî ve kudretli bir şahsiyettir. Onun bu kudreti, duyduklarını, söylediklerini, yaşadıklarını büyük bir samimiyetle ve mahâretle ifâde edebilmesinde yatmaktadır (Yetiş, 1992, 7). Çünkü belli ahlaki prensiplerin adamı (Okay, 1989, 13) olarak hayatını deruhte ettirmiştir. Bu çok yönlü karakteristik yapıya sahip oluşuyla da Âkif sanat, edebiyat, resim, spor gibi pek çok alanda kendisini ifade edebilme adına gayret sarf etmiştir. Onun bu çok yönlülüğünden biri de mûsikî ve mûsikîye olan olağanüstü bağımlılığı teşkil etmektedir. Mûsikîye aşkla bağlı olan Âkif'in hayatı âdeta onunla bire bir özdeş gibidir. Nurettin Topçu, onun bu bağlılık aşkının temelinin Kur'an'a dayandığını ifade ederek, onun zevkinin bir lâhutilik taşıdığını ve lâhutiliğin de kaynağını dinden aldığını dile getirmektedir (Yüce, 2016, 139).

Çocukluğundan itibaren dini ve la-dini mûsikînin kulak dolgunluğu içerisinde yetişmiş olan Âkif, mûsikîyi bir bütün olarak telakki etmiş, yalnızca Türk mûsikîsiyle birebir alâkadar olmakla kalmayıp, aynı zamanda Batı mûsikîsiyle de yakından ilgilenmiş ve Batı mûsikîsini de dinlemiştir (Yüce, 2016, 140). Ömrünün her safhası âdeta mûsikî ile dopdolu olan Âkif'te mûsikî sanki bir tutku derecesinde kendini tezâhür ettirmiştir. Sesin güzelliğine derinlemesine hayrandır. O, mûsikî vesîlesiyle İstanbul'da Boğaziçi'ndeki mûsikî meclislerinde, Ankara'da Tacettin Dergâhı ve yakın muhitlerinde ve Mısır'da pek çok dostluklar kurmuş ve Türk mûsikîsinin usta isimlerini yakından tâkip etme ve onlarla bir arada bulunma zevkine varmıştır. Dostlarıyla birlikte meşk imkânını yakından tatmış olan Âkif aynı zamanda tam bir ney hayranıdır ve bir enstrüman çalma arzusunu daima içerisinde taşımıştır. Bu arzusunu, Edirne'de görev yaptığı sırada tanışıp dost olduğu Bursalı Hafız Emin'e nısfiye veya ud çalmayı öğrenmek istediğini söyleyerek dile getirmiştir*. O da,* Galata Mevlevîhânesinde tanışmış olduğu Neyzen'i Mehmet Âkif'le buluşturarak onun ney üfleme mâcerâsını başlatmıştır (Olgun, 2023).

Âkif ve Neyzen'i bir araya getiren ve dostluklarını pekiştiren en önemli etken tabiatıyla dolaylı olarak 'ney' olmuştur. Mûsikî aşkı içerisinde gayret sarf eden Âkif böylelikle Neyzen Tevfik'in peşini bırakmamış ve Neyzen Tevfik de ona ney üflemeyi öğretmiştir (Çakır, 2012). Âkif, neyi üfleme hususunda bazen ümitsizliğe düşse de, bu uğurda epey bir çaba sarfetmiştir. Onun bu çabasıyla ilgili, Mithat Cemal Kuntay, Âkif'in Fatih'teki Şekerci Hanı'na bilhassa gidip geldiğini ve orada Neyzen Tevfik'ten ney meşk ettiğini ve meşke Salim Bey'in hicaz peşreviyle başladığını ifade etmektedir. Ancak o, Âkif'in sesleri istediği gibi çıkaramadığını, bu hususta başarısız kaldığını ve ney üflemekten vazgeçer gibi olduğunu söyleyerek, onun bu başarısızlığı kendine yedirtemediğini ve işin üzerine daha da giderek hiç üşenmeden Neyzen Tevfik'in taşındığı Çukur Çeşme'deki Ali Bey'in Hanı'na her sabah gitmeyi bile göze aldığını nakletmektedir (Neyyapimi.net, 2023). Nihayet, bu iki yıl süren uğraşın sonunda Âkif, parmakları uzun ve kalın olduğu gerekçesiyle neyin deliklerini hızlı açıp kapayamadığı düşüncesine kapılarak bu ney üfleme sevdasından üzülerek vazgeçmiş ve bununla ilgili şevkinin söndüğünü şu beyti ile dile getirmiştir:

"Heyhat! Söndü şevkim, şevkimle ben de söndüm;

Hanlarda sürüne sürüne Âşık Garib'e döndüm!" (Kızılkaya, 2023).

Âkif'te mûsikî âdeta vazgeçilmez bir zevktir. Bu zevki hayat boyu sürdürmüş olan Âkif'in pek tabii ki mûsikî kültürünün de oldukça renkli olması kaçınılmazdır. Zira onun ilkokulda öğretilen dini ve la-dini mûsikî eserlerin yanında, câmi ve tekke mûsikîsine âşina bir ortamda yetişmiş olması, aynı zamanda onun ezan, salât, naat kaside, ilâhi, tevşih ve mevlid gibi formlara karşı kulak dolgunluğu edinmesini de sağlamıştır (Öksüzoğlu, 2021, 23-24). Mûsikînin dini atmosferi içerisinde güzel sesle Kur'an okuyanların büyük bir tesiri altında kalan Âkif, dönemin birçok mûsikî üstadıyla mûsikî meclislerinde bir araya gelerek hem mûsikî dinlemiş hem de bizzat bu topluluklara iştirak etmiş ve kendi mûsikî zevkinin ve kültürünün gelişimini sağlamıştır. Kaldı ki, bilhassa büyük bir mûsikî üstadı olan Peygamber torunu ve ud virtüözü Şerif Muhittin Targan'ın sanatına hayran kalarak, onların Çamlıca'daki köşklerinin müdavimlerinden olmuştur (Arslan, 2015, 142).

Âkif için mûsikîde Doğu-Batı ayrımı söz konusu değildir. Itrî ve Dede Efendi'yi dinlerken ne hissetmişse, tıpkı Bach'ı dinlerken de aynı duygular ve hazlar içerisindedir. Bu hususta dostu Mithat Cemal onun hakkında "mûsikî onun sefahatidir" diyerek, Âkif'in dünyasında mûsikînin ne kadar mühim olduğu konusuna ayrıca dikkat çekmektedir (Öksüzoğlu, 2021, 24). Mithat Cemal yine, onun, Çamlıca'da Ali Haydar Paşa'nın köşkünde bir Macar keman virtüözü olan Charles Berger'i gözleri kapalı olarak zevkle dinlediğini ve bir hafta sonraki buluşmalarında Charles Berger'den Bach'ın 'Chaconne' adlı eserini tekrar çalmasını istediğini bir hatıra olarak aktarmıştır. Bu, Âkif'in Batı mûsikîsine ne denli âşina olduğunu da gözler önüne sermektedir (Olgun, 2023). Güzel mûsikîyi ayırım yapmaksızın her çeşidiyle dinleyen ve onunla iştigal eden Âkif, kızlarını da bundan mahrum etmemiş ve kızlarına mûsikî öğretmek için özel hocalar dahi tutmuştur (Ersoy, 1990, LVII). Yine dostu Mithat Cemal, Âkif'in ömrünün son yıllarında alaturkadan daha ziyade alafranga mûsikîsine ilgi duyduğunu ifade ederken, onun ses mûsikîsinden çok alet mûsikîsine olan ilgisine de dikkat çekmiş ve ondan hoşlandığını dile getirmiştir. Zira Türk mûsikînin ne olduğunu bilecek kadar bir bilgi potansiyeline sahip olan Âkif'in, kalitesiz olana, yani harç-ı âlem hânende mûsikîsine karşı olduğunu, mûsikînin yozlaştığını Şerif Muhittin Targan'a "Safahat"ın'da da yer alan şiirinde dile getirdiğini ifade etmektedir (Arslan, 2015, 144). Âkif'in bu husustaki ifadeleri şu şekilde dile gelmiştir:

Yanık bağrında, yıllardır, kanar mızrâbın yâdı,

Gel ey bîçâre Şark'ın, Şark'a küsmüş, gitmiş evlâdı.

Zaman ıssız, mekân ıssız, görünmez kimse meydanda, Gel ey dâhi-i gâip, san'atın pek bîkes arkanda.

Bütün cevvinde ölgün ruhu inler bir derin ye'sin,

Bu viran kubbe yüksek bir figan ister ki ses versin.

Evet, yüksek, senin ûdun kadar yüksek figan ister.

Gel ey Dâvud-u san'at Sûr-u Mahşerden nevâ göster!

Uyansın, gel, ki mızrabınla Şark'ın dalgın eb'âdı,

Kıyametler koparsın, her telin bir sesle feryâdı.

Gel ey Peygemberin fevk'al-beşer fıtratta evlâdı,

Bugün bîçâre san'at bekliyor, bir senden imdâdı.

Gezen lâkayd ayaklardır bugün kudsî hariminde,

Nası nâmahrem izler var görürsün Şark'a bir in de.

Melez, soysuz, şerefsiz parçalardan başka şey yok hiç;

Ne düşkün zevk-i millî, besteler piç, şâheserler piç. (Ersoy, 1990, LIX-LX).

Bunun yanında, Yahya Kemal de tıpkı Mehmet Âkif gibi "Kendi Gök Kubbemizde" 'Eski mûsikî' adlı şiirinde (Kemal, 1997, 40-41) duygu ve düşüncelerini mısralara dökerek, eski mûsikîmizi anlamayanların medeniyetimizi den anlamayacağını dile getirmektedir.

Mehmet Âkif'in, yine "Safahat"ta mûsikîye dair, onunla ilgili kullanmış olduğu ifadeleri de bulunmaktadır. Said Paşa İmamı, Kör Neyzen, İstabdad, Ezanlar, Berlin Hâtıraları, Âsım, San'atkâr gibi başlıklar altında yazmış olduğu şiirlerinde onun bu ifadeleri kullandığı görülmektedir (cahitoney.com, 2024). Bilhassa Said Paşa İmamı başlıklı şiirinde dinî mûsikî ile ilgili sözleri şöyle kayda geçmiştir:

Başlanır Mevlid'e mu'tâd olan âdâbiyle;

Önce Tevhîd okunur, gaşyile dinler herkes.

O, güzel, sonra müessir, sekiz on parlak ses,

Kimi yerlerde ilâhi, kimi yerlerde durak:

Kimi yerlerde cemâatle beraber coşarak,

Kalan üç bahri terennümle, çekerken "âmîn!"

Tâ uzaklarda çakar zulmet içinden bir enin. (Ersoy, 1990, 429).

Mehmet Âkif, klasik mûsikînin birçok eserine vâkıf olmakla birlikte, klasik Türk mûsikînin önemli üstatlarını da ayrıca yakından tanıma imkânını yakalamıştır. Tanburî Ali Efendi ve oğlu tanburî Aziz Efendi, İzmirli Hafız Ahmet ve Bursalı Hafız Emin onun mûsikî sohbetleri yaptığı büyük üstatlardır. Hatta Akif Ankara'da bulunduğu zamanlarda bile bazen Mevlevî Dede Efendi'ye bizzat giderek, bazen de onu Tacettin Dergâhı'na davet etmek suretiyle, ondan ney üflemesi ricasında dahi bulunmuştur (Yüce, 2022, 228).

Âkif'in hayatının son dönemlerinde dahi mûsikî etkisini hep hissettirmiştir. Bilhassa Hafız Asım Şakir, Hafız Necati, Hafız İdris ve Hafız Sadettin Kaynak gibi dostları onu hastalığında yalnız bırakmamış, onun Kur'an tilavetine ve güzel sese olan düşkünlüğünü bildiklerinden dolayı, Âkif'in huzurunda hem Kur'an'ı güzel sesleriyle tilavet etmişler ve hem de yine güzel sesleriyle onun sevdiği Hüseyni, Uşşak, Segâh, Şevkutarab ve Hüzzam makamlarındaki ilahileri bizzat okuyarak (Öksüzoğlu, 2021, 103-124) onu sevindirmişler, şâd etmişlerdir.

Âkif'in hayatı boyunca çok sevdiği ve adeta meftun kalarak okuduğu iki ilâhi vardır ki, bunlardan birincisi Âsım Şakir'den dinlediği ve ara sıra onunla birlikte meşk ettiği, "Ben melâmet hırkasını deldim geçirdim eğnime; Taşa çarptım şişe-i namus u ârı kime ne" isimli Uşşak ilâhidir (Güfte Nesîmî, bestekârı meçhul). İkincisi ise "Gözüm ki kana boyandı, şarabı neyleyim" adlı, güftesi Saffet Efendiye ait olan Hüzzam ilahidir (Bestekârı meçhul). Hayatının son demine kadar diline pelesenk ettiği bu eserleri bizzat her gün okumuş ve aynı zamanda dostlarından olan Hafız Kemal'den de bizzat dinlemiş ve bu dinlemeler onu daima heyecanlandırmıştır. Bununla birlikte, özellikle Yunus Emre'nin şiirlerinden bestelenmiş olan "Severim seni ben candan içerû" isimli Hüseyni", "Bu akl u fikr ile Mevla bulunmaz" isimli Uşşak ve "İlâhi- Ben yürürüm yâne yâne" isimli Segâh ilâhiler (Olgun, 2023) kendisini en derinden etkileyen eserler arasında olmuştur.

Aruz vezninin Mimar Sinan'ı olarak kabul gören Âkif'in (Köse - Biçer, 2008, 399) bestelenmiş şiirlerine gelince: Fatma Zehra Karışman (2018, 641-644), Ahmet Hakkı Turabi'nin editörlüğünde "Mehmet Âkif Ersoy Hayatı Mûsikî Yönü ve Bestelenmiş Şiirleri" başlığı altında yapmış olduğu çalışmasında onun bestelenmiş şiirleriyle ilgili ayrıntıyı tablolar halinde vermektedir. Buna göre, çalışmada, eserlerin makam, usul, form, bestekâr, güfte gibi özelliklerine dair veri tablolarında toplamda 29 makam (*rast, acemaşîran, nihavent, hüzzam, mâhur, hüseynî, hicaz, segâh,, uşşak, nevâ, neveser, hicazkâr, kürdî, sabâ, Si Bemol Majör, sol Minör, Süznâk, acemkürdî, bayatîaraban, buselik, çargâh, hisarbuselik, La Minör, muhayyerkürdî, nişaburek, Re Majör, şehnaz, zâvil*) 16 usûl (*sofyan, düyek, nim Sofyan, yürük Semaî, ağıraksak, birleşik Sofyan, curcuna, devrihindî, evsât, müsemmen, nim evsât, raks aksağı*), ve 11 form'da (*marş, şarkı, ilâhî, fantezi, mersiye, ağıt, bayrâmiye, beste, niyaz, türkü, yürük semaî*) 60 eserin 38 bestekâr tarafından - bazı eserler defaten bestelenmek suretiyle - yapılmış olduğu yer almaktadır.

Neyzen Tevfik'in Mûsikî Dünyâsı

Neyzen Tevfik, gerek şahsiyetiyle ve gerekse muhatabına karşı sergilemiş olduğu birbirinden çok farklı tutumlarıyla, bir yanıyla dâhî ve çılgın, birazcık deli, ama daha ziyade veli haliyle haksızlık karşısında asla susmayan bir anarşist; bir yanıyla da Atatürk'le aynı sofrayı paylaşma şerefine ulaşmış ve onun devrimlerinin en ateşli savunucularından biri olmuş şâir, yazar, tiyatro sinema oyuncusu, felsefeci kimliğiyle, büyük bir hicivci (köprüdergi.com, 2023) ve 'ney'i kendi ismiyle bütünleştirmiş, kendisine yapılan her bir eleştiriyi ustalıkla susturabilmiş, başkalarında görülse çok sayıda yergiye yol açacak davranışları sanatıyla hayranlığa çevirebilmiş, adeta yaşadığı gibi söyleyip söylediği gibi yaşamış, Türk kültür hayatına benzersiz bir renk katmış, adı hayranlıkla anılan bir şahsiyettir (Türk, 2019, 230). Onun hayatında mûsikîyle münâsebeti ve ney'e olan düşkünlüğü daha çocukken yedi yaşında başlamıştır. Zira eski Türkçede ve Fâriside nây diye telaffuz edilen bu yanık sesli saz öyle bir sazdır ki, insan nefesi ve hevesi, teneffüs edilen hava ve mûsikî sesleri bu ney denilen sazın içinden geçince, dışarıya âdeta yakıcı bir ateş çıkarmaktadır (Banarlı, 2013, 230). Neyzen Tevfik de böyle bir enstrümana karşı duymuş olduğu ilgiyle Bodrum'da Tepecik Camii'nin etrafındaki kahvehanede vakit geçirdiği zamanlarda kahvehaneye gelen dervişlerin üflediği 'ney'e karşı içerisinde bir merak oluşmuş ve merakı âdeta bir tutkuya dönüşmüştür. Bu tutkuyla, babasından kendisine bir ney almasını isteyen Tevfik'in bu arzusu eğitiminin zarar göreceği düşüncesiyle ne yazık ki kabul görmemiştir. Neyzen Tevfik, mûsikîye ve ney'e olan düşkünlüğünü daha çocukken Tepecik kahvehanesinde bir dervişin "*ya destur*" diyerek ilahi bir sesle ney'i üflemeye başlamasıyla tetiklendiğini belirterek, o esnada bir daha aslına dönmeyeceği hissine kapılarak kendinden geçtiğini, benliğini saran o ilahi sesin kendisini ne aradığını ve ne istediğini bilmeyen bir derbeder, bazen akıllı fakat çoğu zaman adeta bir tımarhanelik sarhoş bir kişiliğe dönüştürdüğünü bizzat kendisi dile getirir (Çakır, 2012).

Neyzen, yedi yaşındayken yaşadığı bir travmadan bahsederken, Köşkiçi Meydanı'nda bir kalabalığın ellerinde sırıkların ucunda kesik insan kafaları taşıdıklarını gördüğünde, o esnada çığlık atıp çok korktuğunu, titreyerek eve getirildiğini, bu hadisenin ruhunda bir kasırga koparak onulmaz yaralar açtığını ve akıl sağlığının bozulmasında etkili olduğunu yine kendisi belirtmiştir (Kabacalı, 1999). 1892'de babasının Urla'ya tayini vesilesiyle tanışmış olduğu Neyzen Berber Kâzım'dan ilk ney derslerini almaya başlayan Tevfik, bir zaman sonra sara nöbetleri geçirmeye başlamıştır. Bu durumu ney'in etkileyici sesine bağlayan ebeveynleri onu bu arzusundan vazgeçirmeye çalışmışlar ve dolayısıyla okulunu da bırakmasına neden olmuşlardır (türkedebiyatı.org, 2023). Kim bilir, belki de ney'in etkileyici sesinden ziyade, yedi yaşında yaşamış olduğu talihsiz hadise bu nöbetlerin tetikleyicisi olmuştur. Urla'da Berber Kâzım'dan nota ve usûl bilgileri öğrenerek başlamış olduğu ney çalışmalarını kendi kendine ilerleten Tevfik, bu zaman zarfında İzmir İdâdîsi'ne kaydolmuş, ancak sara nöbetleri burada da kendisini rahat bırakmamıştır. Binaenaleyh burada da eğitimini tamamlayamayan Tevfik, bir yandan kendi kendine Farsça öğrenmiş, diğer yandan da ney'e duyduğu derin tutkusu sebebiyle İzmir Mevlevîhane'sine devam ederek, orada Tokadîzâde Şekip, Tevfik Nevzat, Rûhi Baba ve Şâir Eşref gibi şahsiyetlerle tanışmıştır (Öksüzoğlu, 2021, 81).

15 yaşında iken İzmir Mevlevîhane'sinde dört yıl boyunca ney üflemeyi neyzen başı Cemal Efendi'den dersler alarak ilerleten Neyzen Tevfik, tahsil için İstanbul Fethiye Medresesi'ne gelmiş, ancak medresede ney üflemesi hoş karşılanmamıştır. Oda arkadaşları olan Balıkesirli Galip (eski meb'us) ve Birgivî Mehmed efendilerin delâleti ile de Musa Kâzım Efendinin dersine devam etmeye başlamış ve bu arada Hafız Emin de onun Mehmet Âkif'le tanışmasına vesile olmuştur (Yaşar, 2008, 721). Bu tanışmanın dostluğa dönüşmesi sayesinde ve de Mehmed Âkif vesilesiyle Neyzen Tevfik artık İstanbul'un tanınmış ses ve saz üstatlarıyla bir araya gelip saray muhitlerine sokulabilme imkânı yakalamış hem Mısır'da hem de İstanbul'da sarayda onlara para karşılığı olmaksızın mûsikî dersleri vermiştir. Mithat Cemal Kuntay, her iki şairle ilgili bir hatırasında hayretini dile getirirken, Âkif'in

Şam’da iken Neyzen Tevfik’e yazmış olduğu bir mektubunda Ahmet Dede’nin kendisine iltifat ettiğini, kendisinin Aziz Dede’den bile daha güzel ney üflediğini söylediğini dile getirerek, Neyzen Tevfik’in ney’i üfleme hususundaki seviyesine dikkat çekmiştir (Çakır, 2012).

Mûsikînin yanında Mevleviliğe de yönelen Neyzen Tevfik, mûsikîye olan gönül bağını “mûsikî, vicdani isteklerimin kabulü için, ağlayarak yalvarıştır” şeklinde ifade ederken, onun ney üflemedeki ustalığı da 20 yaşından itibaren duyulmaya başlanmıştır (Üstten - Haykır, 2020, 1526). İstanbul Şehzadebaşı Direklerarası’nda Yakub’un yerine sık sık uğrayarak, buradaki çalgıları çalan, Hâfız Sâmi ve Hâfız Osman gibi isimlerin yer aldığı fasıllara katılan Neyzen Tevfik, zaman zaman davet edildiği sarayda Kânûni Hacı Ârif Bey, Ûdi Nevres, Kemençeci Vasil, Hânende Hâfız İsmail ve Tanbûri Cemil Bey gibi şahsiyetlerle birlikte olmuştur. Manyâsizade Refik Bey’in himayelerinde Tepebaşı tiyatrosunda konsere katılmış ve orada onunla Kânûni Hacı Ârif Bey, Ûdi Nevres, Hacı Kerâmi, Hafız İsmail, Tanbûri Cemil Bey ve Kaşıyarık Hüsamettin Bey ve Santûri Ethem Bey gibi isimlerle yine birlikte olmuşlardır. Sait Halim Paşa’nın evindeki toplantılara da iştirak etmiş, askerliği sırasında mehter takımının kurulmasına da katkıda bulunmuştur. Enver Paşa’nın yalısında Mehter takımı takımı tarafından verilen konserde bir Alman kuvvet komutanının bile dikkatini celbetmiş ve bu olay sonrası sarayda V. Mehmet Reşad’a ney üflemiştir. Onun Tanburi Aziz, Tanburi Cemil Bey, Udi Nevres Kemençeci Vasil ve Hacı Arif Bey gibi müzisyenlerle dostluğu ise Mehmet Âkif vesilesiyle olmuştur (Yaşar, 2010, 1949-1950).

Eşref Edip, onun ney’i üfleme hususunda, dostu Mehmet Âkif’le Sebilürreşad idaresinde birlikte otururken, Neyzen Tevfik’in üstü başı perişan halde gelip, selam vererek içeri girdiğini; sarhoşluğundan dolayı bir tarafa yıkılıp yine rakı dolu matradan birkaç yudum aldığını; bununla da yetinmeyip rakıyı kolonya gibi avucuna boşaltıp yüzüne, gözüne, başına, saçlarına sürerek Âkif’in dizinin dibinde ney’ini üfleyerek muhrik bir taksim yaptığını söylemektedir. Bu öyle bir taksim dir ki, Âkif’in gözlerinden yaşlar dökülmüş ve bunu fark eden Neyzen, ney’i bırakarak Âkif’in boynuna sarılmış ve sakalından, yanaklarından öpmeye başlamıştır (Çakır, 2012).

1926’da Atatürk’ün Balıkesir’i ziyareti sırasında onun huzurunda ney üfleyen Tevfik, ayrıca Atatürk’ün beğenisini de kazanmış bir şahsiyettir. Atatürk, onun ney’ini dinlemek ve sohbet etmek için Neyzen’i köşküne davet etmiş ve Neyzen, üstü başı temiz bir şekilde Atatürk’ün huzurunda iltifatla masasına oturmuş ve Atatürk’ü büyüleyen eserlerden uzun uzun üflemiştir (turkedebiyatı.org, 2023). 1927 yılında İstanbul Radyosu’nun açılışında da Rûşen Ferid Kam ve Mesud Cemil ile beraber ney üfleyen Neyzen ney taksimlerini aynı yıl plaklara doldurmuş, 1946’ da basın yararına düzenlenmiş büyük bir konserde keza ney üflemiştir (Yaşar, 2010, 1951).

Ney’iyle ve mey’iyle Şarklı bir portreye sahip olan Neyzen Tevfik’in ney’i, onun Mevlevilikten beslenen, mûti, kanaatkâr, mala, mülke, makama tamah etmeyen, sûfi tarafını temsil ederken, mey’i de, Bektâşilikten gelen rint ve âsi mizacını temsil etmektedir (Karaca, 2023).

Münir Süleyman Çapanoğlu onunla ilgili hatırasını anlatırken: “Hoca, kimlere ney çaldın? Bunlar arasında hükümdarlar var mı?” diye sorduğunda, Neyzen Tevfik bir top gibi gürleyerek: “Hükümdarlara mı? Bırak şu mendeburları… Ben Tanbûri Cemil'e, Mehmet Âkif'e çaldım…" (Yaşar, 2008, 726) diyerek, onlara olan muhabbetini ifade etmiştir.

Neyzen Tevfik, katiyen para karşılığında ney üflememiştir. Kendisi dinlensin ve alkışlansın asla istememiştir. Sazından ve sözünden dünya menfaati temin etme kahramanlığı göstermediğini ifade eden Neyzen, Beyoğlu'nda yakınlarının kendisi için para kazanmak maksadıyla iyi bir ücret karşılığında bir salonda taksim yapması için gösterdikleri gayretleri bile, sahne aldığı ön masalardan iki kişinin konuşması üzerine taksimi bırakıp gitmiştir (Yaşar, 2010, 1955). Zira minnetsizdir.

Neyzen Tevfik, fasıl yaptıkları meclislere Âkif'in iştirak etmesinden son derece onur duymaktadır. Bu hususta Âkif'e: "Üstad, hani yangın yerlerinde, saz âlemleri yapardık. Sen de gelirdin" sözünü hatırlattığında, Âkif: "Öyle… beni sözünle de sazınla da dilşâd ettiğin zamanlar hiç unutulur mu? diyerek, Neyzen'e olan muhabbetlerini ifade etmiştir (Öksüzoğlu, 2021, 94).

Neyden süzülen nağmeler insanın rûhunda ve gönlünde çok farklı yankılar uyandırır. Ancak neyin ses verebilmesi için mutlaka bir nefese ihtiyacı vardır. O nefes de "Her Daim Diri Olanın" insana ihsan ettiği nefestir. Dolayısıyla insan da var olabilmek için bu nefese muhtaçtır (Ökten, 2019, 195). Âdeta böyle bir ilahi nefese sahip olan Neyzen, perdeli ney'i sanki perdesi olmayan keman gibi, sesleri birbirleriyle bağlayarak üflemiştir. Hastanede yatarken doktoruna: "Ben bu sazı elime aldığım zaman, ufuklardan bir ışığın yandığını, âdeta tren hatlarında (yol açıktır) işaretini veren smaforlar gibi, bana müzik yolu açıktır. Üfle diyen bir işaretin verildiğini görür, işte o zaman coşardım." diyerek, ney'i nasıl üflediğini anlatmıştır. Diğer yandan, Dresten Opera Şefi Kurt Strigler'e de ney üflemiş ve Stringer onu dinlediğinde: "Bu adam yalnız çalmıyor, aynı zaman da besteliyor" ifadesini kullanmıştır. Münir Süleyman Çapanoğlu ise, mûsikîye meraklı, şarkı meşk eden, pek çok ünlü üstat sazendeleri ve neyzenleri dinleyen birisi olarak, Neyzen Tevfik'in ney üfleyişindeki erişilmez kudretinden bahsederken, onun çapında bir ney üfleyene rastlamadığını, onun ney üflemede adeta devrim yapan bir sanatkâr (Yaşar, 2010, 1961) olduğunu belirtmeden geçememiştir.

Bestelenmiş eserlerine gelince: Neyzen Tevfik''in ney taksimlerinin İstanbul Radyosunca plağa alınıp Ankara Radyosuna gönderildiğini ifade eden Selman Yaşar (2010, 1962), onun müzisyenler tarafından bestelenmiş olan 6 şiirinin ve ney üzerine bestelenmiş 7 bestesinin tespit edildiğini isim, makam ve formlarıyla birlikte belirtmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada, mûsikînin bir yandan kavramsal olarak mânasına ve musiki-hayat bağlamında onun insan üzerindeki tesirlerine Doğu'dan ve Batı'dan örneklerle değinilirken, diğer yandan konunun asıl muhatabı olan Mehmet Âkif'in ve Neyzen Tevfik'in hayatında ne şekilde etkili olduğu ve bu etkiler sonucunda nelerin, nasıl ortaya çıktığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Klâsik Türk edebiyatında mûsikî şiire âheng sağlayan bir unsurdur. Şiir ile mûsikînin birbiriyle iç içe ve birbirini tamamlayan sanat dalları olması, pek çok şairimizin şiirlerinde çeşitli mûsikî kavramlarına yer vermesinde ve mûsikîye ilgi duymasında etkili olmuştur. Mehmet Akif ve Neyzen Tevfik de bunlar arasındadır.

Mûsikî, geçmişten günümüze toplumların ve dolayısıyla insanın hayatında varlığı inkâr edilemeyen kültürel bir unsurdur. Tıpkı güzel sanatların diğer dalları gibi, insana birebir tesir eden, onu etkileyen, coşturan, üzen, sevindiren, söyleten, ağlatan; onun sezgi kabiliyetini geliştiren, rûhunu besleyen, onu hayatın gizemli büyüsünden haberdar kılan, bedenini iyileştiren ve bununla birlikte insanda daha birçok şeyin açığa çıkmasına neden olan esrarengiz ve gizemli bir atmosfere sahiptir. Hakiki mûsikî, doğru yerde ve doğru zamanda kullanıldığında hem tedavi etmekte ve böylelikle insanı yaratılıştaki mucizevi birliğin içine gark etmekte, hem de ona rûhun ve sesin birbiriyle olan vazgeçilmez bağlılığının bilincini vermektedir. Aynı zamanda ilahi sevgi ve ilahi gücü insanın rûhunda hissetmesini sağlayarak onu beslemektedir. Hakiki mûsikî, büyük bir lezzeti içinde barındıran, insanın kalbinde sevinç uyandıran, organlara tesir eden, sinirleri yatıştıran, kederleri unutturan, zihin açan, kalbi yumuşatan, dili yaşatan, aşk ve sevgiyi yayan bir değerdir. Mûsikîde sesin rûh ve beden üzerindeki tesiri inkâr edilemez bir hakikattir. Mûsikî insanı vuslat yolunda lâhutî âlemlere sürükleyebilir. Nitekim, Mevlânâ'da mûsikî, âşıkların ruhunun gıdası, sevgiliye kavuşma ümidi ve cennet kapılarının sesidir.

Mûsikî, bestelendiği şiir üzerinde ses, ahenk, ritim, armoni, melodi, beste, güfte ve icra edilen sazın birlikteliğini sağlayan bir ilim dalıdır. Bir teselli vasıtası, bir şifa, bir zaruret ve ihtiyaçtır. O, hayatın her safhasında mutlaka var olmuştur. Rauf Yekta Bey ve İbn-i Sînâ'ya göre, matematiğin bölümlerine bağlı bir ilimdir. Savaş Şafak Barkçin'e göre, içinde büyük bir anlam, değer ve düşünce barındıran bir felsefi alandır. Sûfilere göre manâ âleminin tecellisi ve tezahürüdür. Tasavvuf çevrelerinde gelişmiş, hikmete dair bir ilimdir. Beethoven'a göre, Allah'a en fazla yaklaştıran şeydir. Yahya Kemal'e göre, medeniyetin en mümtaz sözcüsüdür. Pisagor hastalarını onunla tedavi etmiştir.

Mehmet Âkif çok yönlü, bağlılık aşkı Kur'an-a dayanan, müstesnâ bir şahsiyettir. Çocukluğundan itibaren mûsikînin tesirinde büyümüştür. Ömrünün her safhası mûsikî ile dopdoludur. Şiirlerinin bazılarında mûsikîye dair pek çok ifade kullanmıştır. Mûsikîye vazgeçilmez bir aşkla, tutkuyla ve âdeta bir ihtirasla sarılmıştır. Gerek İstanbul'da çeşitli mûsikî meclislerinde bulunarak, gerek Ankara'da Tacettin Dergâhı ve muhitlerinde ve gerekse Mısır'da bulunduğu zaman dilimlerinde hem dinleyici hem meşk ortamına bizzat iştirak ederek mûsikîyi yakından tatmış ve bu vesileyle Türk mûsikîsinin kendi hayat dilimindeki en büyük üstatlarıyla yakından temas etmiştir. Kızlarına bile özel mûsikî hocaları tutmuştur. Ney enstrümanı üfleme hususunda çok arzulu olmuştur. Bursalı Hâfız Emin vasıtasıyla Galata Mevlevîhanesi'nde Neyzen Tevfik'le tanışarak, ondan büyük bir iştiyakla ney'i üfleme macerasını başlatmış, bu hususta Neyzen Tevfik'in daima peşinden koşturmuş, ancak parmaklarının kalın olduğu gerekçesiyle bu düşüncesinden üzülerek vazgeçmiştir. Bir Şerif Muhittin Targan hayranı olan Âkif, harç-ı âlem mûsikîye karşı olduğunu, Türk mûsikînin yozlaştığını ve bunun düzeltilmesi gerektiği hususunu ona yazmış olduğu bir şiir ile üst perdeden dillendirmiştir. Hayatının son dönemlerinde, hastalığında dahi dostlarından güzel sesleriyle hem Kur'an tilavet etmelerini hem de çok farklı makamlarda hoşlandığı ilahileri seslendirmelerini istemiştir. Aruz vezninin Mimar Sinan'ı olarak değerlendirilen Âkif'in şiirleri, 29 makam, 16 usûl ve 11 formda 60 eseri 38 bestekâr tarafından bestelenmiştir.

Neyzen Tevfik, muhataplarına karşı çok farklı tutumlarıyla, dâhi, çılgın, deli, veli haliyle haksızlığa tahammül edemeyen, şair, yazar, tiyatro oyuncusu, felsefi yönü ağır basan, hicivci, ismi üflediği ney ile maruf, eleştiriye tahammül edemeyen, davranışlarını hayranlığa dönüştürebilen, olduğu gibi olan, Türk kültür hayatında adı hayranlıkla anılan bir şahsiyettir. Akıl almaz bir mûsikî tutkunu, çılgın bir mûsikî düşkünüdür. Dervişlerin üflemiş olduğu ney, onun bu alete karşı meftun olmasını sağlamıştır. Ney, çocukluğundan itibaren onu kendinden geçiren ve sesini ilahi bir ses olarak gördüğü bir alet olmuştur. Neyzen Tevfik'in hayatında Mevlevîhane dönüm noktalarından birisi olmuştur. Kendisini Mevlânâ'nın neyzeni olarak gören ve Mevleviliğe de yönelmiş olan Neyzen Tevfik için mûsikî, vicdani isteklerin kabulü ve ağlayarak yalvarıştır. Onun Mehmet Âkif ile tanışmasına vesile olan kişi her ikisinin de ortak dostu olan Hafız Emin'dir. Neyzen Tevfik, Mehmet Âkif'e ney üflemesinde öncülük yapan kişidir. Âkif sayesinde bilinmiş ve tanınmıştır. Âkif sayesinde İstanbul'un tanınmış ses ve saz üstatlarıyla bir araya gelebilmiş ve yine onun sayesinde saraya ve saray muhitlerine ulaşmıştır. Zamanın en meşhur saz üstatlarıyla fasıllarda yer almış, onlarla mûsikî meclislerinde ney üflemiş, konser vermiştir. Bir yandan paşaların yalılarında tertiplenen mûsikî meclislerinde ney üflerken, diğer yandan Almanya'nın Romanya kuvvetleri komutanının dahi dikkatini çekerek övgüye mazhar olmuş ve ayrıca sarayda V. Mehmet Reşad'ın huzurunda ney üfleme bahtiyarlığını yakalamıştır. Mevlevilikten ney'ini beslemiş, mûtî, kanaatkâr, mal, mülk ve makama önem vermeyen sûfi; ve mey'i ile Bektâşilikten gelen rint, asi mizaçlı bir kimliktir. Tanbûrî Cemil ve Mehmet Âkif'i ulaşılmaz bulan ve ney'ini ancak onların huzurunda üflemesiyle iftihar eden bir şahsiyettir. Para karşılığında ney üflemeyen, buna tenezzül bile etmeyen, kendisi dinlensin ve alkışlansın istemeyen, sazından ve sözünden asla menfaat temin etmeyen bir kişiliktir. Neyzen Tevfik'in bestelenmiş 6 şiiri ve ney üzerine farklı makam ve formlarda 7 bestesi tespit edilmiştir.

Sonuç olarak, Mehmet Âkif ve Neyzen Tevfik gibi sanatkârların, şâirlerin, edebiyatçıların ve bunun gibi çok değerli şahsiyetlerin yetişmesi hiç kolay olmamıştır. Hayatın pek çok cenderesinden geçerek tarihte olağanüstü izler bırakmış böyle mümtaz şahsiyetlerin günümüzde de yetişmesi şüphesiz arzu edilen bir husustur. Bu makalede, değerleri ve kıymetleri günden güne artarak devam eden Mehmet Âkif ve Neyzen Tevfik mûsikî dünyaları açısından olabildiğince incelemeye çalışılmış ve onların musiki dünyası okuyucuya birçok yönleriyle açılmıştır. Dolayısıyla bu tip çalışmalar tarihte iz bırakmış önemli şahsiyetlerin çeşitli yönleriyle tanınması açısından ayrı bir önem arz etmektedir.

Kaynakça

Alvan, Türkan - Alvan Hakan. *Saz ve Söz Meclisi.* İstanbul: Şule Yayınları, 2019.

Arslan, Fazlı. "Musikinin Alaturkası mı Alafrangası mı? İki Osmanlı Aydınının Orijinal Fikirleri: Mehmet Akif ve İsmail Fenni Bey". *İlahiyat Araştırmaları Dergisi* 4 (2015), 141-153.

Ayaşlı, Münevver. *Edep Yâ Hû.* İstanbul: Timaş Yayınları, 2018.

Ayvazoğlu, Beşir. *Aşk Estetiği.* İstanbul: Kapı Yayınları, 2014.

Ayverdi, Samiha. *Dünden Bugüne Ne Kalmıştır.* İstanbul: Kubbealtı Yayıncılık, 2019.

Ayverdi, Samiha. *Hatıralarla Başbaşa.* İstanbul: Kubbealtı Yayıncılık, 2008

Ayverdi, Samiha. *Yolcu Nereye Gidiyorsun*, İstanbul: Kubbealtı Yayıncılık, 2016.

Banarlı, Nihat Sami. *Tarih ve Tasavvuf Sohbetleri*. İstanbul: Kubbealtı Yayıncılık, 2013.

Barkçin, Savaş Şafak. *Gönül Makamı*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2017.

Barkçin, Savaş Şafak. *40 Makam 40 Anlam*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2019.

Çakır, Pınar. (2012), "İki Farklı Fenomen Olarak Neyzen ve Akif," *Samsun Sempozyumu*, *Bildiriler Kitabı*. Cilt 1, 483-487. Samsun: 2012

Çelebi, Katip. *Mizanü'l Hakk Fi İhtiyari'l-Ehakk* (Hazırlayan: Süleyman Uludağ). İstanbul: Dergah Yayınları, 2016.

Çiçek, Dursun. *Türkünün Ötesi Neşet Ertaş*. İstanbul: Muhit Kitap, 2021.

Demirtaş, Yavuz. "XIX. Yüzyıl İstanbul'undaki Dini Musiki ve Hatıraları". *İlahiyat Fakültesi Dergisi* 13 (2008), 327-337.

Erol, Ali. "Şiir ve Musiki". *İlmi Araştırmalar 14* (2002), 53-60.

Ersoy, Mehmet Akif. *Safahat.* (Hazırlayanlar: Orhan Okay, Mustafa İsen). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1990.

Gölpınarlı, Abdülbaki. Mevlana Celaleddin. İstanbul: İnkılap Kitapevi, 1959.

Gönül, Mehmet - Altıntuğ Onur. "Dinler ve Mûsikî". *İstem* 24 (2014), 43-62.

Kabacalı, Alpay. (1999). *Çeşitli Yönleriyle Neyzen Tevfik, Hayatı-Kişiliği-Şiirleri*. İstanbul: Özgür Yayınları, 1999.

Kalender, Ruhi. "Musiki ve İnsan". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* XXXVII (1997), 263-272.

Kalın, İbrahim. *Gök Kubbenin Altında.* İstanbul: İnsan Yayınları, 2022.

Karaca, Alaattin. "Ney ile Mey Arasında". Erişim 8 Mayıs 2023. https://www.karar.com/yazarlar/alaattin-karaca/ney-ile-mey-arasinda-1596362?utm_source=gazeteoku&utm_medium=referal

Karışman, Fatma Zehra "Mehmet Âkif Ersoy Hayatı Mûsikî Yönü ve Bestelenmiş Şiirleri". *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 18 (2018), 635-644.

Kemal, Yahya. *Kendi Gök Kubbemiz.* İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997.

Kılıç, Mahmut Erol. *Sufi ve Sanat.* İstanbul: Sufi Kitap, 2017.

Kızılkaya, Muhsin. "İki Derviş…Neyzen ile Akif". habertürk.com. Erişim 8 Mayıs 2023. https://www.haberturk.com/yazarlar/muhsin-kizilkaya-2291/3585260-iki-dervis-neyzen-ile-akif

Köprüdergi.com. "Bazen Dahi Bazen Deli/Bir Dahinin Çılgın Hikayesi Neyzen Tevfik". Erişim 8 Mayıs 2023. https://www.köprüdergi.com/kopru-dergi-neyzen-tevfik

Köse, Seval - Esen Biçer. "Mehmet Akif'in Şarkı Formunda Bestelenmiş Şiirlerinde Makam ve Usûl Özellikleri". *1. Mehmet Akif Ersoy Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi. 399-408. Burdur: 2008.

Küçükkaplan, Uğur. *Arabesk, Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.

Neyyapimi.net. Erişim 8 Mayıs 2023. https://www.neyyapimi/bilgi-mehmet-akifin-neyzenligi-ve-neyzen-tevfik-58.html

Okay, Orhan. *Mehmed Âkif Bir Karakter Heykelinin Anakomisi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1989.

Olgun, Ayşe. "Akif Neyzen Tevfik'le 2 Yıl Meşk Etti". Erişim 8 Mayıs 2023. https://www.yenisafak.com/hayat/akif-neyzen-tevfikle-2-yil-mest-etti-3635614

Öke, Mim Kemal. *Muhabbetna(ğ)me.* İstanbul: Turkuvaz Kitap, 2022.

Öksüzoğlu, Osman. *Mehmet Âkif'in Mûsikî Dünyası*. İstanbul: Albaraka Yayınları, 2021.

Ökten, Sadettin. *Yahya Kemal'in Rüzgârıyla Düşünceler ve Duyuşlar.* İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2018.

Ökten, Sadettin. *Gelenek, Sanat ve Medeniyet.* İstanbul: Sufi Kitap, 2015.

Ökten, Sadettin. *Yahya Kemal'den Bugüne İstanbul*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2019.

Öney, Cahit. "Mehmed Âkif Ersoy ve Necip Fazıl Kısakürek". Erişim 8 Mayıs 2023. https://www.cahitoney.com/mehmed-akif-ersoy-ve-necip-fazil-kisakurek-24-07-2013/

Turkedebiyatı.org. "Neyzen Tevfik'in Edebi Kişiliği". Erişim 8 Mayıs 2023. https://www.turkedebiyati.org./neyzen-tevfik-edebi-kisiligi/

Türk, Emine Bilgehan. "Neyzen Tevfik ve Hakkı Süha Gezgin". *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür- Sanat-Mimarlık Dergisi* 4 (2019), 229-242.

Uludağ, Süleyman. *İslam ve Musiki.* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.

Üstten, Aliye Uslu – Tayfun Haykır. "Neyzen Tevfik'in Hicivlerine Yansıyan Toplumsal ve Siyasi Olaylar". *Turkish Studies – Language and Literature* 15 (2020), 1521-1541.

Yaşar, Selman. "Mehmet Âkif ve Neyzen Tevfik". *1. Mehmet Akif Ersoy Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi. 721-730. Burdur: 2008.

Yaşar, Selman. "Neyzen Tevfik (Yaşamı, Kişiliği ve Eserleri". *Turkish Studies* 5 (2010), 1946-1969.

Yetiş, Kazım. *Mehmet Akif'in Sanat-Edebiyat ve Fikir Dünyasından Çizgiler.* Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 1992.

Yüce, Sefa. *Çanakkale Ruhu ve Mehmet Âkif Ersoy.* Bir Şahsiyet Abidesi Olarak Mehmet Âkif'i Anlamak. (Ed. Orhan Söylemez). Ankara: Berikan Yayınevi, 2016.

Yüce, Sefa. "Mehmet Âkif'in Sanat ve Estetik Anlayışı". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi,* 26 (2022), 218-233.

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

PINNEBERG: BİR PROTOTİP OLARAK HANS FALLADA'NIN KÜÇÜK ADAMI

Pinneberg: Hans Fallada's Little Man as a Prototype

Dr. Fatih ORDU
Serbest Araştırmacı
ordufatih7@gmail.com
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 06.01.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 11.04.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Ordu, Fatih. "Pınneberg: Bir Prototip Olarak Hans Fallada'nın Küçük Adamı". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 313-329.

10.28981/hikmet.1614427

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Lisans:
CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ÖZ

Küçük adam, orta veya dar gelirli insanların kentteki yaşantılarını anlatan edebi metinlerden hareketle ortaya çıkmış bir kavramdır. Daha çok 19. yüzyıl Rus edebiyatında ele alınan bu konu Türk edebiyatında 1940'lı yıllarda karşılık bulur. Bu konunun Türk edebiyatında yer edinmesinde çeviri romanların mühim bir payı vardır. Hans Fallada'nın 1932'de yazdığı Küçük Adam Ne Oldu Sana? romanı bu çevirilerin en önemlileri arasındadır. Türk edebiyatında "küçük adam" ismi de bu romandan gelmektedir.

Özellikle 1940 ve 1950'lerin Türk edebiyatında dönem özelliği gibi beliren küçük adamın kimliği konusunda bir bütünlük yoktur. Kimi edebiyatçılar tarafından avare ve günübirlik yaşantısıyla işlenen küçük adam kimi edebiyatçılar tarafından da sınıfsal kavgalarıyla ele alınır. Bu farklılık sanatçılar kadar eleştirmenler arasında da sürmüştür.

Bu makalede Türk edebiyatındaki küçük adam kimliğinin belirsizliği göz önünde tutularak Fallada'nın kahramanı Pinneberg'in portresi çıkarılmaya çalışılacaktır. Portrenin çıkarılmasında Türk edebiyatında küçük adamın tartışma noktaları ve etkisi temel hareket noktası olarak belirlenmiştir. Bu sınırlama ile küçük adam konusunu daha belirgin kılmak, konuyu ele alan sanatçı ve eleştirmenlerin tutumlarını daha net göstermek amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Ekonomi, Fallada, Küçük Adam, Savaş, Türk Edebiyatı.*

ABSTRACT

The little man is a concept that emerged based on literary texts describing the lives of middle or low-income people in the city. This subject, which is mostly discussed in 19th century Russian literature, corresponds to Turkish literature in the 1940s. Translation novels have an important effect in this subject gaining a place in Turkish literature. 'Little Man, What Happened to You' written by Hans Fallada in 1932, is the most important novel of these translations. The name "little man" in Turkish literature also comes from this novel.

There is no integrity about the identity of the little man, who appeared to be a period feature in Turkish literature, especially in 1940s and 1950s. The little man discussed by some writers with his idle and daily life, is also dealt with by some writers with his class fights. This difference lasted among critics as well as artists.

In this article, it will be tired to revealed the portrait of Fallada's hero Pinneberg by taking into account the uncertainty of the little man identity in Turkish literature. In revealing of the portrait, the discussion points and influence of the little man in Turkish literature have been determined as the main starting point. With this limitation, it is aimed to make the small man subject more clear and to show more clearly the attitudes of the artists and critics who deal with the subject.

***Keywords**: Economics, Fallada, Little Man, War, Turkish Literature.*

Giriş

1893'te Greifswald'da doğan Fallada'nın asıl ismi Rudolf Wilhelm Friedrich Ditzen'dir. Hans Fallada onun takma adıdır. Adını 1931 tarihli *Köylüler, Kodamanlar ve Bombalar* romanıyla duyurur. Fallada bu romanında "Büyük Buhran" adı verilen Amerika merkezli 1929 krizini ve bu krizin bütün dünyaya yayılmasıyla artan vergileri, bu vergilere tepki olarak çıkan ayaklanmaları ve kargaşadan beslenen siyasal komploları konu edinir. 1932 yılında yayınladığı *Küçük Adam Ne Oldu Sana?* romanında ise zor zamanların ve komploların merkezindeki dar gelirli küçük adamın sorunlarını ele alır. Bu çalışması da onun dünya çapında tanınmasına vesile olur. Eser, 1938'de Türkçeye çevrilir.

1930'larda bütün dünyada savaş korkusu ve ekonomik kriz dolayısıyla istihdam daralır, enflasyon artar, işyerleri kapanmaya başlar. Dar gelirli insanlar bu hengâmenin arasında çalışıyorsa işini kaybetmenin korkusu, çalışmıyorsa yeni bir iş bulamamanın çaresizliği içindedir. Aynı yıllarda Türkiye'de de durum farklı değildir. Ekonomik sıkıntılar çeken insanların sorunlarını işleyen romanların çevrilmesi de bu yıllara denk gelir. Çok ilgi gören çeviri romanlar arasında küçük adam, yerine göre de küçük insan diye anılan isim bizzat Fallada'nın *Küçük Adam Ne Oldu Sana?* romanından ilhamla ortaya çıkar. Küçük adam tanımı ile ortalama veya ortalamanın altında bir gelirle işçi, memur yahut hizmetli olarak çalışan insanlar temsil edilmektedir. Roman kahramanı Pinneberg'in şartları ile dönem Türkiye'sindeki şartların benzerliği eserin Türk okurları arasında ilgi görmesinin sebeplerinden biri olmalıdır.

1940'lı yılların Türk edebiyatında küçük adam bir dönem imgesi gibi temel izlek haline gelir. Küçük adam konusunda bir birliktelik olmasına rağmen küçük adamın kimliği konusunda farklı yaklaşımlar göze çarpar. Sabahattin Ali, Orhan Kemal gibi edebiyatçılar sınıfsal kimliği öne çıkan küçük adamı işlerken Sait Faik, Orhan Veli, Sabahattin Kudret ve Salah Birsel gibi edebiyatçılar da insani yönleri öne çıkan avare küçük adamı konu edinir. Küçük adamın kimliği yazarın tutumuna göre değiştiği gibi dönemlere göre de bir değişim yaşar. 1940'larda daha günübirlik, avare, ne istediği belirsiz olan küçük adamın 1950'lerde siyasi kimliği öne çıkarılır. Yıllara göre olan bu değişimde İkinci Dünya Savaşı'nın etkisi belirgindir.

Bu makalede Türk edebiyatındaki küçük adam kimliğinin belirsizliği göz önünde tutularak Fallada'nın kahramanı Pinneberg'in portresi çıkarılmaya çalışılacaktır. Bu portrede Türk edebiyatında küçük adamın tartışılan yönleri ve etkisi göz önünde tutulmuştur. Birinci bölümde küçük adam karakterinin yazar ve dönemlere göre farklılıkları ikinci bölümde ise bu karaktere öncülük eden Fallada'nın bir prototip olarak ortaya konması amaçlanmıştır. Küçük adam tanımının yer yer küçük insan şeklinde dile getirildiğini belirtmiştik. Makalede konunun temsiline ve alıntılara göre her iki kulanımına yer verilecektir.

1. Türk Edebiyatında Küçük Adam ve Fallada'nın Romanı

Bazı edebiyat eleştirmenleri Honore de Balzac sonrasında roman kahramanının bir bütünlük içinde anlatılmasının sona erdiğini iddia etmektedir. Roman kahramanının anlatımının değişmesinde 1848 Haziran devriminin etkisi, modern hayatın kent yaşamını tesiri altına alması gibi sebepler söz konusu edilebilir. Balzac sonrasında gelen Goncourt kardeşler, Gustave Flaubert, Emile Zola gibi dönemi etkisi altına alan romancıların büyük yazarlar olmakla birlikte "kişilik yaratma, kahraman yaratma görevini terk edip, onun yerine sıradan koşullardaki sıradan insanı nakletmek gibi tali bir görevi" (Fox, 2019, 76) yerine getirdiği dile getirilmiştir. Bu kırılmayı, hiç değilse Batı edebiyatı açısından, küçük adamın ortaya çıkışında önemli bir dönüm noktası olarak görmek mümkündür. Her ne kadar küçük adam tipinin ilk örneklerini Shakespeare'in kahramanlarına kadar götüren araştırmacılar olsa da (Karaca, 2011, 32) edebi ve sosyal değişmeler göz önünde tutulduğunda Fransız edebiyatındaki bu kırılmanın dünya romanını etkilemesi muhakkaktır.

Hemen hemen aynı zaman diliminde Rus edebiyatının küçük adamı bir kahraman haline getirmesi oldukça dikkat çekicidir. Rus edebiyatında Batı edebiyatından farklı olarak bu tipin zaman içinde daha da beslenip zenginleştiğini söylemek mümkündür. Puşkin'in *Menzil Bekçisi* hikâyesiyle başlayan süreç Gogol'un *Petersburg Hikâyeleri* ile bir kimlik kazanır (Kandemir, 2016, 203). Dostoyevski'nin *İnsancıklar* romanındaki Devuşkin, bu tipin bir romandaki ilk yansıması sayılabilir. Çehov'un *Memurun Ölümü* ve Gorki'nin pek çok kahramanı küçük adam tipinin bir devamı olarak sayılabilir. Rus edebiyatının "küçük mutluluklarla avunabilen, içlerine kapalı, çevrelerin ilgisinden uzak, fakir, aşağılanmış ve bir hiç uğruna ölen bireyler olarak resmet"tiği (Karaca, 2011, 33) küçük adam tipi Fallada'nın eserinin temel esin kaynağı gibidir.

Türk okuru küçük adam karakteri ile 1940'lı yıllara doğru karşılaşır ve konuya büyük ilgi gösterir. Bu ilgide dönemin siyasi ve ekonomik havası etkilidir. Georges Duhamel'in *Salavin'in Yaşamı ve Serüvenleri*, Henri de Montherlant'ın *Bekârlar* ve Fallada'nın konu edindiğimiz *Küçük Adam Ne Oldu Sana?* romanı en çok okunan çeviriler arasındadır. Duhamel'in küçük adamı "fakir, sönük, inançsız, iyi eğitim almamış, büyük hırsları olmayan bir adam"dır (Yılmaz, 2017, 3). Basit bir hayatı yaşar ve sokaklarda dolaşmaktan keyif alır. Montherlant'ın *Bekarlar*'ındaki küçük adam ise terlikleri, battaniyesi gibi günlük küçük eşyaları arasında sıradan bir hayat süren karakterdir. Bu romanın kahramanı Monsieur de Cointre için Sabahattin Kudret Aksal hususi bir şiir bile yazar.

Küçük adam konusunu işleyen çeviri romanlar arasında o yıllarda en etkili olanının Fallada'nın romanı olduğu söylenebilir. Salah Birsel'in ifadesiyle küçük adam ismi bile bu romandan hareketle ortaya çıkmıştır: "Doğrusunu arasanız, bu küçük adam terimi Hans Fallada'nın 1938 yıllarında Türkçeye çevrilen *Küçük Adam Ne Oldu Sana?* adlı romanından sonra ortalarda dolaşmaya başlamıştır" (Birsel, 2009, 118). Birsel romanın 1938'de çevrildiğini söylese de romanın kütüphane kayıtlarına geçen en eski çevirisi 1942 yılına aittir (Fallada, 1942). 1938'de roman bir gazete veya dergi tefrikası olarak yayınlanmış olabilir ancak bununla ilgili bir veri bulunmamaktadır. Birsel bu tespitin devamında 1940 senesinde iki sayı veren *Sokak* dergisiyle birlikte edebiyatçıların küçük adam ilgisinin yaygınlaştığını söyler. Bu dergide küçük adam konusu işlenirken derginin "Garip" tarzına yakın olan edebi duruşu göze çarpmaktadır (Doğan, 2017, 48). Fallada'nın bu romanının dönem üzerindeki etkisini anlatan yazarlardan biri de Çetin Altan'dır. Çetin Altan özellikle gazete yazılarında Fallada’nın eserinin dönem edebiyatı üzerine etkisine değinir (Altan, 2010).

Türk edebiyatında 1940’lı yıllara doğru köklü bir değişim yaşanmaya başlandığı söylenebilir. Anlatılarda toplumdan bireye, şiirde idealden sıradan olana doğru bir kayma göze çarpar. Daha “hacimli” bir anlatı olan romanın yanında “kısa ve küçük” anlatıyı temsil eden hikâye gelişir. Bu değişimin önemli sanatçılarından biri olan Sait Faik’in *İpekli Mendil* (1937?) hikâyesi küçük adam konusunu Türkiye’de ele alan ilk eser olarak gösterilebilir. Bu konu daha sonra Sabahattin Kudret Aksal’ın neredeyse bütün eserlerinde, Sabahattin Ali’nin *İçimizdeki Şeytan* romanında göze çarpar. Orhan Kemal hatıralarını ele aldığı kitaplarını Küçük *Adam’ın Romanı* olarak tek bir başlıkta toplar. Küçük adam hikâyenin yanı sıra 1940’ların Türk şiirinde hâkim şiir öznesi konumundadır. “Özellikle Garip şairleriyle onların etkisinde kalan diğer şairlerde küçük adamın yaşamı ve serüvenleri şiirin başat temasını oluşturur.” (Yılmaz, 2017, 4). *Garip* kitabının önsözü de bir anlamda küçük adamın bir manifestosu kabul edilebilir.

Genel bir bakışla 40’lı yıllarda küçük adam konusunun “bir dönem karakteri” gibi ele alındığını söylemek mümkündür. Ama küçük adamın kimliği bir sorun niteliği taşır. Tahir Alangu, Sait Faik’in konu edindiği küçük adamın “bencil, iki yüzlü, fakirliği ve açlığı yüzünden bayağılaşmış ama bir başka yönü ile de töreden kurtulmuş, moralden kopmuş, pervasız, neşeli, edepsizce şakrak yaşaması ile göz alıcı ve canlı” (Alangu, 1965, 124) göründüğünü söyler. Ahmet Oktay, Sait Faik’in küçük adamına “kent-gezginliği”ni de ilave ederek başlangıçta günübirlik yaşamaktan hoşlanan küçük adamın ancak 1950’lere doğru yalnız, umutsuz ve karamsar bir insana dönüştüğünü anlatır (Oktay, 1993, 159-160). Sait Faik’in hikâye kahramanlarının küçük adamlıktan lüzumsuz adamlığa dönüştüğünü söyleyen Yalçın Armağan, “Özellikle 1930’ların sonuna gelindiğinde, ister sosyalist olsun isterse sosyalizme mesafeli dursun neredeyse herkes ‘küçük adam’la ilişkilenir.” (Armağan, 2024, 12-21) tespitinde bulunur. Sabahattin Kudret Aksal, küçük adama “Yalnızlık, huzursuzluk ve yabancılaşma” (Coşkun, 2011, 263) gibi vasıfları da ekler.

Dönem edebiyatında küçük adam konusunun baskınlığı ortada iken bu küçük adamdan ne anlaşılacağı noktası belirsizdir. Bu belirsizlik Salah Birsel’in değerlendirmesinde daha net görülebilir:

> “Hans Fallada, insanların dünyaya bir “balık görüş açısından” bakmamalarını ister. Yeryüzünün harikalarla dolu olduğuna, Tanrının bunları biz görelim, hayran olalım diye yarattığına inanır. Fallada’ya göre, Küçük Adam alabildiğine özgür olan adamdır. Bu adam –Fallada, onu bir memur olarak düşünmüştür- öğleden sonra işten eve gelince hemen acele bir kahve içer, sonra da karısı ve çocuğuyla birlikte gezmeye çıkar. Kimi zaman bu memurun elinde çiçek sulamak için bir bahçe süzgeci de bulunur. Karısı da gidecekleri gezi yerinde toprağa dikmek için bir gazete kâğıdına sardığı çiçekleri yüklenmiştir.” (Birsel, 2009, 118).

Elinde süzgeciyle bahçeyi sulayan Birsel’in küçük adamıyla Fallada’nın küçük adamı arasında bir yakınlık yoktur. Birsel her ne kadar “Küçük Adam’ın mutluluğu elinde ille de bir bahçe süzgeci taşıması değildir elbet.” dese de cümlesini “Ama mutlu olabilmek için insanın hoşuna giden, aklından geçen herhangi bir şeyi yapabilmesi gerekir." diyerek bitirir. Bu tarife göre Birsel'in, küçük adamı aklına geleni, hoşuna gideni yapabilen biri olarak gördüğü açıktır.

Oysa Fallada'nın romanındaki küçük adam pervasız, neşeli, avare, aklınca gezen bir tip değildir. Onun küçük adamı hayatını kazanabilmek için olağanüstü bir gayretle didinir çalışır. Türk edebiyatında "didinip çalışan" küçük adam ile Orhan Kemal'in eserlerinde karşılaşırız. Orhan Kemal'in kendi hayatını ele aldığı *Küçük Adamın Romanı* adını verdiği hatıralarındaki genç tipi; avare ve günübirlik yaşayan bir karakterdir. Çalışıp didinen küçük adam tipi, Orhan Kemal'in daha çok hikâye ve romanlarında Fallada'ya karşılık bulur. Ama yazar bu eserleri ele alırken emekçinin ezilmesini sınıfsal bir pencereden aktardığı için Fallada'dan ayrılır. Çünkü Fallada'nın romanı sınıfsal bir bakışla işlenmemiştir. Bu bakımdan Mehmet Narlı'nın Orhan Kemal'in küçük adamını daha çok Gorki tesirinde göstermesi yerindedir (Narlı, 2014, 65-76). Fallada'nın kahramanı Pinneberg siyasetten ve siyasi kavgadan uzak durmayı tercih eden bir kahramandır. Pinneberg'in tek tutanağı karısıdır. Onunla birlikte hareket eder ve güvenebileceği bir kitle, bir sınıf yoktur.

Fallada'nın küçük adamına geçmeden evvel Mehmet H. Doğan'ın bu konudaki tespitlerine bakmakta fayda var. Çünkü Fallada'nın küçük adamına en yakın tarifi Doğan'ın cümlelerinde buluruz. Doğan, Orhan Veli ve kuşağını değerlendirirken şunları söylüyor: "Küçük adam yaşam koşullarının ezdiği, eski düzenini yitirmiş, eski ilişkilerden kopmuş, bir başka yana bağlanamayan, yoksullukların, hızlı bir dönüşümün şaşkına çevirdiği, sahipsiz dayanaksız insanların simgesidir." (Doğan, 1986, 151). Doğan, bu düşüncelerine ilave olarak küçük adam tipinin ikinci dünya savaşı yıllarında çaresizliğin ve sıkışmışlığın ortasında doğduğunu söyler. Küçük adamın insan olma özelliklerine dikkat çekerek onu sınıfsız ve toplumsal düzende yerini bulamamış bir karakter olarak değerlendirir. Bu yorum Pinneberg için de aynen geçerlidir.

Küçük adam konusunda Zennube Şahin Yılmaz, Fallada'nın *Ayyaş* ve *Küçük Adam Ne Oldu Sana?* romanlarından hareketle toplumsal ve bireysel gerçeklikleri öne çıkaran bir kitap yayınlamıştır (Yılmaz, 2021). Bu kitapta romanın yazıldığı yılların Almanya'sı ve roman karakterlerinin belli çerçeveler içindeki görünümleri ele alınmış ama küçük adam kimliği hakkında detaylı bir inceleme yapılmamıştır.

Bir roman karakteri incelenirken çok sayıda ölçüt ortaya konabilir. Fallada'nın küçük adamını incelerken onun sadece Türk edebiyatında tartışılan yönlerini öne çıkarmak hem konuyu sınırlandırmaya hem de konu üzerine yapılabilecek çalışmalara yol gösterici olacaktır.

2. *Küçük Adam Ne Oldu Sana?* Kurgu ve Karakter

Fallada bu romanındaki zaman ve mekân kurgusunu küçük adamı en net ortaya koyacak şekilde tanzim etmiştir. Uyguladığı anlatı yöntemlerinin ise bireyin iç dünyasındaki kargaşanın gerçekçi bir şekilde sunulmasına yardımcı olduğu söylenebilir. Yaptığımız sınırlamadan hareketle Fallada'nın küçük adamını kurgu ve karakter özellikleri bakımından iki bölümde ele almak yerinde olacaktır. Kurgu incelemesinde küçük adamın dönem içinde nasıl bir konuma yerleştirildiğine, karakter incelemesinde ise küçük adamın nasıl bir ruh haliyle yansıtıldığına dikkat edilecektir.

2.1. Fallada'nın Küçük Adam Kurgusu

Küçük Adam Ne Oldu Sana? romanında 1929 yılında Amerika'da ortaya çıkan daha sonra etkisi bütün dünyaya yayılan Büyük Buhran'ın Almanya'daki etkileri konu edilir. Bu kriz bütün dünyanın başına bela olmuşken Almanya'da etkisi daha derinden hissedilmiştir. Versailles Barış Anlaşması'nın ağır koşulları özellikle de Yukarı Silezya sanayi bölgesinin büyük bir bölümünün devredilmesi ve savaştan dolayı belirlenen tazminat bedeli bu sorunlardan başlıcalarıdır.

Bütün bu sorunlara ilave olarak ekonomik kriz sonucu ortaya çıkan enflasyon en çok da işçi, hizmetli ve memur tabakasını etkiler. Bu etki dönemin Alman edebiyatında geniş yankı bulur. Büyük şehirde yaşayan bireyin sorunlarını ele alan Yeni Nesnelcilik akımı bu yıllarda ortaya çıkar. Akımı dönem sorunlarını öne çıkarması sebebiyle çağ romancılığı çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Bilindiği gibi çağ romanları, sosyal meseleleri sınıfsal bir şekilde ele alması yönüyle toplumsal romanlardan ayrışır. Çünkü çağ romanlarında toplum tabakalar şeklinde değil, dönemi bütün yönleriyle gerçeğe uygun biçimde okurla buluşturacak şekilde kurulur (Yılmaz, 2021, 10). Fallada'nın küçük adamı büyük şehrin sorunlarıyla boğuşan yönüyle bu tarz anlatılara yakındır. Fallada, çağ romanlarına uygun şekilde eserinde iş adamları ve siyasilerin dar gelirli işçileri ve memurları ağır koşullar altında çalıştırmalarını öne çıkarır. Küçük adamın kimliğini ve kavgasını; Almanya'daki darbe girişimleri, ayaklanmalar, iç çalkantılar arasında yaşayan Pinneberg özelinde somutlaştırır.

Küçük Adam Ne Oldu Sana? romanı "Küçük Kent" ve "Berlin" diye iki kısımdan oluşur. Bu bölümlere "Düşüncesizler" adı verilen bir giriş ve "Epilog: Yaşam Sürüp Gidiyor" adıyla da bir son ilave edilmiştir.

"Küçük Kent" başlığı konan birinci bölümde olaylar küçük bir kasaba olan Ducherow'da geçer. Pinneberg bir ziraat dükkânında muhasebecilik ve tezgâhtarlık yaparak geçimini sağlamaktadır. Ducherow; herkesin birbirini tanıması, dedikodu ortamı ve tekrar edip duran olaylar sebebiyle gelişmeye izin vermeyen bir küçük kent konumundadır. Pinneberg'in yeni bir iş yapabilme, işinde yükselme imkânı yoktur. O da bu durumun farkındalığıyla karısı Emma'ya: "Mesleğimde yükseleceğimi pek sanmıyorum. Biz ömür boyu para sıkıntısı çekeceğiz." (Fallada, 2018, 71) diyerek küçük kentte küçük adamlıktan kurtulamayacaklarını itiraf eder.

Pinneberg kendilerine göre küçük bir adacık kurabilme ümidiyle Berlin'e gelir. Onun asıl macerası bu ikinci bölümde anlatılan hayata tutunma çabasıyla gerçekleşir. Büyük kentte küçük adamın sorunları daha da belirginleşir. İş bulma sorunu, bulunan işlerin gün geçtikçe ağırlaşan şartları, kazancının bir oda kirasını bile karşılamaması, gerekli gıda alımının güçlüğü bu bölümde öne çıkar. Pinneberglerin zorlukları çocuklarının doğmasıyla birlikte daha da artar. Bir bakıma küçük adamı var eden de onu ortadan kaldıran da büyük şehrin koşullarıdır.

Epilog adı verilen son bölüm anlatıya 14 aylık bir kesintiyle başlar. Çocuk birkaç kelime konuşacak kadar büyümüştür. Pinnebergler kırsalda devletin çocuk ve kriz yardımlarıyla tutunmaya çalışır. Emma düşük ücretlerle çamaşır yıkar, yırtık sökük diker. Pinneberg işsizdir ve çalışma ümidini yitirmiştir. Berlin'e arada aile yardımları almaya gitse de yardımlar çoğu zaman gecikir. Küçük adamın macerası, Dostoyevski karakterlerini andıran maddi ve manevi bir sefaletle sonlanır.

Eserin aktarımına bakacak olursak vak'a anlatımında özetlemelere başvurulmamış, olaylar diyaloglarla daha canlı sunulmuştur. Bu diyaloglardan hareketle anlatı zamanının aktarımında daha çok öykü ve söylemin bir arada olduğu sahne zamanın tercih edildiği söylenebilir. Olay geçişleri "söylemin duraksadığı eksiltilerle" (Chatman, 2008, 65) sağlanmıştır. Her eksiltinin ardından aile öncesine göre daha güç duruma düşer. Sahne zaman ve kesintiler romanın etki gücünü artırdığı gibi kahramanların psikolojik durumunun okura daha net aktarımında başarılı olduğu söylenebilir.

Emma'nın hamile olduğunu Pinneberg'in öğrenmesi ile başlayan roman, çocuğun (yaklaşık) iki yaşına gelmesiyle biter. Haziran 1930 ve Kasım 1932'de geçen olaylar tam da Büyük Buhran'ın Almanya'da en çok hissedildiği yıllara karşılık gelir. Bir yaz mevsimiyle başlayan roman kasım soğuklarında biter. Yaz ve sonbahar döngüsü güzelden zor olana bir değişim şeklinde düşünülürse başlangıç ve sonun Pinneberg ailesinin yaşadıklarıyla doğru orantılı olduğu görülebilir. Güzel ve tatlı günlerle başlayan roman, ümitsiz ve zor günlerle bitirilmiştir.

Küçük adamın hikâyesi kaybedilmiş bir mücadele ile sona erer. Küçük adam mücadele ettikçe daha kötüye düşmüş, ürettikçe daha da değersizleşmiştir. Bu durum yazarın tezli bir romanın peşinde olduğu kanısını uyandırmaktadır. E. M. Forster, "Çoğu romanların sonu cılız biter. Bunun nedeni, olay örgüsünü bir sonuca bağlama gereği"dir (Forster, 2001, 138) der. Forster'in tespiti Fallada'nın küçük adamının sürekli olarak düşüşüyle ilgilenen senaryosu için de geçerli sayılabilir.

Bilindiği gibi her roman döneminin müşahidi konumundadır. *Küçük Adam Ne Oldu Sana?* romanı yayınlandığı 1932'de, II. Dünya Savaşı öncesi insanlardaki ruh halinin görülmesi ve tespiti açısından önemlidir. Türk edebiyatında da 40'lı ve 50'li yıllardaki küçük adam portresinin değiştiğini yukarıda söylemiştik. Bu durum yazarların ruh halinin savaş öncesi ve sonrası değişimine de bir ayna tutabilir. Nasıl ki Fallada'nın küçük adamı 1932'nin ümitsizliğini taşıyorsa savaşın ardından Türk edebiyatında ele alınan küçük adamın da kendi gününün havasına göre değiştiği düşünülebilir.

2.2. Fallada'nın Küçük Adamının Ruh ve Düşünce Dünyası

Pinneberg'in yaşam savaşı barınma ve iş sorunu etrafında döner. Bu bize küçük adamın en temel iki hakkından mahrum olduğunu gösterir. Mahrumiyetin temelinde evlenme ve çocuk sahibi olmak yatar. Pinneberg evlendiği için bazı işlerinden ayrılmak durumunda kalmış, çocuk sahibi olduğu için de elindekiyle yetinemez hale gelmiştir. Sorunları çözememe onda maddi olduğu kadar ruhi bir bunalıma da sebep olur. Onu bunalıma sürükleyen sebeplerin arasında değersizlik ve yabancılaşmanın etkisi büyüktür. Pinneberg umutlarını da pek çok şey gibi zamanla kaybeder. Pinneberg'in karşılaştığı sorunları şu başlıklar halinde incelemek mümkündür.

2.2.1. Evlenme ve Çocuk Sorunu

Geleneksel toplumda evlenme ve çocuk sahibi olma istenen, tavsiye edilen, himaye gören bir davranıştır. Aile kurmanın sorun oluşu büyük oranda sanayi devriminin ardından geleneksel ailenin bozulmasıyla ilişkilidir. Kırsaldan kente göçle birlikte çekirdek aileye dönüşme ve aile bireylerinin hemen hemen hepsinin çalışma mecburiyeti aile kurumunu derinden zedelemiştir. Modern kent ve toplum konusunda araştırmalar yapan David Harvey, Paris’te sanayileşmenin ardınca 1850’li yıllarda doğum oranlarının çok düştüğünü, kürtajın en yüksek seviyelere geldiğini ve bunun sebebinin de işçilerin zaten zor olan hayat şartlarını çocukla birlikte kaldıramadığını söyler (Harvey, 2012, 251). Almanya’nın sanayileşmesi ise daha çok 1870’lerin başında Fransa Prusya Savaşında Fransa’nın galibiyetinin ardından oluşmuştur. Bu galibiyetle mühim bir ekonomik hamle yapılmış “Endüstrileşme ve şehirleşme süreci, burjuvanın zenginleşmesine sermayenin sayılı ellerde toplanmasına sebep olmuştur. Bu durum sosyal tabakalaşmanın kesinleşmesine, sınıflar arası ekonomik farkın büyümesine yol açmıştır.” (Aytaç, 1974, 344-345). Fallada’nın temel sorun olarak ortaya koyduğu evlenmenin, Büyük Buhran öncesi sanayileşmiş toplumlarda çalışanların bir engeli olduğu söylenebilir. Ama hem Büyük Buhran hem de Almanya’nın içinde bulunduğu durumla beraber bu zorluğun daha da katlandığı görülüyor. Romanda da bu ortamda küçük adam için aile kurmak tam bir felaket olarak gösterilir. Evlenmek ve çocuk sahibi olmak özenilecek hayatlar elde edildiğinde güzel karşılanır. Gündelik sorunlarını aşamamış küçük adama yakıştırılmaz.

İş ortamlarında çalışanların bekâr olmasına dikkat edilir. Mandel şirketinde işyerinin farklı kompartımanında çalışan ve birbirine âşık olan iki genç işten çıkarılır. Orada geçen konuşma, evlenme ve çocuk sahibi olma meselesinin işverenler tarafından nasıl karşılandığını gösterir:

> “Böyle bir gelişme Mandel şirketi için çok zararlıdır. Aranızdaki ilişki sizin randımanınızı düşürebilir, satışlarınızı etkileyebilir. Siz bu ilişkiden hamile kalabilirsiniz. Bay Matzdorf’tan nafaka talep edebilirsiniz. Bu durumda elemanımız çok zor durumlara düşebilir. Eline geçen maaş kendisine yetmeyebilir, sorunları artar, işyerindeki randımanı düşer.” (Fallada, 2018, 471-472).

Pinneberg’in evlenmesine, özellikle de bir çocuğunun olmasına etrafında olumlu gözle bakan yoktur. Onunla bu konuda konuşan herkes evlenmenin bir çalışan için iyi bir şey olmadığını söyler. Pinneberg’i patronu Bergmann evlenme konusunda uyarırken annesi Mia da gelinine hoşnutsuzluğunu şöyle ifade eder: “Sakın çocuk filan doğurmaya kalkışma. Akıllı biri olduğunu görüyorum. Ben gençliğimde budalalık yapmıştım!” (Fallada, 2018, 174). Evliliğin sıkıntılı bir durum olabileceği daha romanın başında Mörchel ailesinin tasviriyle okura hissettirilir. Genç sevgililer, Emma’nın anne ve babasına düşüncelerini açmak için gittiklerinde sıkıntılı bir aile manzarasıyla karşılaşırlar. Ailede sevgi ve sıcaklık tükenmiştir. Hayatın bütün anlamı kıyı köşeye sıkıştırılan üç beş mark para ve her ne olursa olsun bir işe tutunabilme becerisi gibi görünür. Sevgi, aşk, saadet; dar bir kazancın içinde erimiş, geriye yalnızca kuru bir sefalet bırakmıştır.

Pinneberg'lerin evine gidip gelen yaşlı Jachmann, küçük adamın evlenmesinin bir sorumsuzluk olduğunu söyler. İnsanın evlendikten sonra sıradan isteklerini bile yerine getiremediğini, kendine sürekli sınırlar koyması gerektiğini dile getirir. Evliliğin en doğal istekleri bile sevimsizleştirdiğini şöyle anlatır: "Evli olduğunuz için böyle konuşuyorsunuz. Eğer bekâr olsaydınız severdiniz! Evlilik insanı bu duruma getirir." (Fallada, 2018, 409). Çocuğu doğduğu akşam Pinneberg birahaneye girip sevinçle bir bira ister. Garsonun yanındakilere fısıldadığı sözler kamuoyu düşüncesinin yansıması gibidir: "Adamcağız seviniyor. Salak, yakında anlar başına geleni…" (Fallada, 2018, 350).

Bu ortama ve anlayışa bakınca küçük adam evlenemez ve evlenmemelidir de. Küçük adamın avarelik ile özdeşleştirilmesinin sebeplerinden biri de evliliğin bu zorlukları olmalıdır. Ama Pinneberg bir avare değildir. Olmayı da düşünmez.

2.2.2. Küçük Adam'ın Güven Sorunu ve Örgütlenme Anlayışı

Wilhelm Reich, *Dinle, Küçük Adam* kitabında "Kendini küçük adama maruz bırakmak, ona teslim etmek, ahmaklıktır. Küçük adam, kendi hakkında doğruyu işitmek istemez. İstese de istemese de sahip olduğu, kendine düşen büyük sorumluluğu kabullenmez. O küçük adam olarak kalmak ya da küçük büyük adam olmak ister." (Reich, 2021, 19) der. Pinneberg kendini bir mücadelenin içinde bulmuştur ve o mücadele ile ayakta kalmaya gayret eder. Karşısında hiçbir zaman iyi bir hayatı düşleme imkânı belirmez. Bu sebeple kendini aşan özlemlere düşmez. Daha iyi bir hayatın kavgasından çok günü kurtarmanın telaşıyla etrafta dolaşır. Günü kurtarmak, yarına sıhhatli çıkmak en büyük gayesidir. İdealleri yoktur. Etrafında bir ideali dillendiren yahut bir ideal için yaşayan kimse de yoktur. İş arkadaşları en temel meselelerde dahi bir birliktelik sağlayamaz. Herkes kendi menfaatini koruma derdindedir. Onların bölünmüşlüğü patronların işine yarar ve işverenler emri altındakileri istedikleri gibi kullanır. Berlin'deki Mandel mağazasında da durum farklı değildir. Pinneberg sadece Heilbutt adında bir çalışanın yardımını görür. Heilbutt, Pinneberg'e bir amaç doğrultusunda değil sadece insani endişeleriyle yardımda bulunur. Bu durum; Fallada'nın siyasi, sınıfsal bir anlatı peşinde olmadığını gösterir. Eğer Fallada sınıfsal bir anlatı derdinde olsaydı işçi dayanışmalarını, örgütlenmelerini Pinneberg'in önüne bir çıkış yolu olarak sunabilirdi.

Fallada, siyasi oluşumları görmezden gelmez, yer yer onlardan bahseder. Pinneberg'in kayınpederi Mörchel, "İşçilikten memurluğa ben partim sayesinde gelmişimdir." (Fallada, 2018, 29) diyerek hem partisini över hem de Pinneberg'e yol göstermek ister. Ducherow'daki işyerinde bir işçi hırsızlıkla suçlanınca patronunu sendikaya şikâyet etmekle tehdit eder. "Ah ne güzel diye düşündü Pinneberg ve içten içe sevindi. Sendika… Bunu yapabilseydi hiç fena olmazdı. Fakat bize göre değil, dedi sonra kendi kendine." (Fallada, 2018, 115). Pinneberg sendikasız olmanın kendini korumasız bıraktığını bilmesine rağmen sendikaya ilgi duymaz. Mandel mağazasındaki patronları nasyonal sosyalizme yakındır. Pinneberg mesafesini tıpkı sendikalarda olduğu gibi siyasi partilere karşı da korur. Çok daraldığı bir yerde öfkelenip komünistlere oy vereceğini söyler. Yine sıkıntılı bir başka vaktinde karısına: "Keşke fabrika işçisi olsaydık! Onlar birbirine 'yoldaş' diyorlar ve birlik olarak ayakta kalabiliyorlar…" (Fallada, 2018, 462) der ama bu yönde hareket etmez.

Pinneberg sosyal ve siyasi örgütlenmelerden az da olsa bahseder. Çok öfkelenince bir birliğin içine katılabileceğini söylemesine rağmen böyle bir çabası olmaz. Onu harekete geçirmeyen temel etken güvensizliktir. Sadece sendikalar yahut siyaset değil her şey güven ortamını yitirmiştir. Kentte kavgalar, ayaklanmalar çoğalmaya başlamıştır. Ama "gazeteler, hep yaptıkları gibi, 'Almanya'da her şey sütliman," diye yazar. Yalan her yerdedir. "Jachmann yalan söylüyor, genç Semmler yalan söylüyor, Bay Lehmann yalan söylüyor, genç Pinneberg de." (Fallada, 2018, 183). İşsiz, iş bulmak için, bulmuşsa o işte tutunmak için yalan söyler. Bu sebeple Jachmann: "Siz küçük insanlar, kendinizi iyi hissetmediğiniz sürece diğer küçük insanlarla dayanışma içindesiniz. Durumunuz değiştiğinde" (Fallada, 2018, 442) siz de değişirsiniz sözleriyle orta tabakanın yalancılığını ifade eder. En yalansız olması gereken devlet bile yalanın içinde erimiştir. Örneğin Emma bütün ahlaki değerlerden uzak bir gösteriye şahit olunca polisin buna nasıl izin verdiğini sorar. "Polis böyle gösterileri niye yasaklasın ki.." diye cevap verir Jachmann: "Polis devlet için tehlikeli olacak şeyleri yasaklar. Buradaki gösterinin devlete de yararı var." (Fallada, 2018, 441).

Her an işsiz ve evsiz kalma korkusu yaşayan Pinnebergler; bir parça birikim yapmaya çalışmalarına, tutumlu harcamalarına rağmen ay sonunu zor getirirler. Daha az harcamak için gelir gider defteri tutarlar. İçilecek kahvenin oranını yüzde yirmi beşe düşürürler. Gazdan kesintiye giderler. Tramvaya binmek yerine yürürler. Sofraya günlerce sadece biraz ekmek ve tereyağı koyarlar. En temel ev eşyalarını bile almazlar ama hiçbir önlem onların durumunu düzeltmez. Bütün bu kesintilere rağmen özlemle baktıkları bütün vitrinler onlara "Küçük adam, haydi evine git!" (Fallada, 2018, 228) der gibi seslenir. Oysa caddeler lüks içindedir. Arabalar, vitrinler pırıl pırıldır. Bütün o şaşaadan hiçbir şey alamadan eve eli boş dönerler. Emma bile hayatın bu dengesizliğine içinden isyan eder: "Gelecek seçimlerde mutlaka Almanya Komünist Partisi'ni seç"eceğini söyleyerek tepki koyar. "Diğerlerine oy vermek saçmalık olurdu. Onlar bizim gibileri düşünmüyor ki!.." (Fallada, 2018, 267). Ama bütün tepkisi bu söylenmelerle sınırlı kalır. Eserin sonuna kadar Pinnebergler siyasetsiz ve sendikasızdırlar.

2.2.3. Özeli Oluşturamama – Mahremiyetin İhlali

"Evimiz bizim dünya köşemizdir." (Bachelard, 1996, 32) der Gaston Bachelard çünkü ev, hem mekân olarak hem de aile olarak insanın ilk evreni ve kargaşadan kurtulduğu kozmostur. Ev sadece fiziki ihtiyaçların karşılandığı bir ortam değildir. İnsanın iç dünyasının düzeni ve gereksinimlerinin de çoğu ev tarafından ve evde karşılanır. Bu sebeple Mircea Eliade de evi "evrenin bir imgesi (imago mundi)" (Eliade, 2019, 38) olarak tarif eder. Ev, insanın köklerindeki en derin ihtiyaçlardan biridir. Pinneberg kendisini ne geçmişte ne de şimdiki zamanda böylesi bir düzenin içinde bulamaz. Zihnindeki ve yaşamındaki parçalanmışlığın temelinde evsizlik yatar. Karısını sever ve ona güvenir ama sığınabilecekleri "bir dünya köşeleri" yoktur.

Pinneberg karısıyla beraber daha iyi bir ortamda yaşama umuduyla Berlin'e gelir. Çok geçmeden büyük şehrin acı yüzüyle karşılaşır. Annesi kaldıkları oda için 100 mark kira istediği gibi Emma'yı da evin hizmetçisi gibi kullanır. Annesinin kim olduğu bilinmeyen tekinsiz misafirleri gece geç vakte kadar kalır ve bazen orada yatarlar. Pinneberg'lerin küçük odası mahremiyetten uzaktır. Yabancı misafirler bazen hiç izinsiz onların odasına girer. Bu durum özel bir mülkiyetten çok Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sındaki Raskolnikov'un odası gibi dış mekân ile iç mekânın birbirine karıştığı karnavalesk bir mekânı hatırlatır. Fallada tıpkı Mihail Bahtin'in dediği gibi en mahrem mekân olan yatak odasını toplumsal bir eylem mekânına dönüştürür: Şeffaflaşan uzam "kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin yenilenmelerin, tecellilerin, kararların gerçekleş"mesine (Bahtin, 2014, 302) zemin hazırlar.

Saydamlaşma bir yoksulun asla arzu etmeyeceği bir mahremiyet yitimidir. Yoksulluk; görünmez olmayı, görünmek istememeyi içinde barındırırken bu çeperi inşâ edemeyişini gösterir. Necmi Erdoğan: "Dışarıdan ve yukarıdan bakan gözler için yoksullar hayalet gibidirler: Saydamdırlar, içleri dışları görünür, ışığı geçirirler, karanlıkta kalan şeyleri yoktur. Sahip oldukları şeyler zaten biliniyordur; her anlamda çıplaktırlar, cismani varlıkları yok gibidir." (Erdoğan, 2023, 22) tespitinde bulunur ki bu durum Pinnebergler için de geçerlidir. Çeperlerini inşa edememişlerdir. Hariçtekiler onların mahrem alanlarını çok rahat kırabilir.

Pinneberg annesinin odasından sonra maddi imkânsızlığı sebebiyle odun deposunun üstündeki odacığı kiralar. Polis oturma izni vermediği için Pinneberg'ler burada kaçak kalır. Oda, normal şartlardaki insanlar için dahi yetersizken hamile bir kadına asla uygun değildir. Pinnebergler on ay boyunca çevrenin ve daha sonra da kendi annelerinin bu durumu polise bildirmesi riskiyle yaşar. Bu oda da yine özelin inşa edilemediği karnavalesk bir mekân olarak değerlendirilebilir. Çünkü bir "ev" değildir. İşyerinin üst kat bölmesidir. İşyeri ile ev tam olarak ayrışmamıştır. Pinnebergler özel hayatlarını dolayısıyla da mahremiyet alanlarını oluşturamazlar.

2.2.4. Değersizlik, Tek Tipleşme ve Yabancılaşma

Pinneberg yalanlarla dolu bu dünyada kendine bir varlık alanı açamaz ve değersizleşir. Bütün gayretiyle gücüyle çalışır ama bir adım öteye gidemez. Oysa dışarıda çok zengin bir hayat vardır. Birileri onun bir ayda kazandığını bir saatte harcayabilmektedir. Pinnebergler gibi bütün küçük insanların yaşadıkları kimsenin umurunda değildir: "Bir an olsun güvenmiyordu. Benden her şeyi istiyorlar, benim içinse hiçbir şeyi yapmıyorlar. Geberip gitmem umurlarında bile değil. Kuzucuğumun karnını doyurup doyuramamam, sürekli sinir dolu bir yaşam sürdürmem, sağlıklı bir çocuğa sahip olup olmamam kimi ilgilendiriyor ki?" (Fallada, 2018, 203).

Ülkede artan ekonomik buhrandan dolayı işyerleri küçülmeye, haliyle de işçi çıkarmaya başlar. Küçük adamın hayatı bu zorluk içinde kafkaesk bir distopyaya dönüşmüş gibidir. Yöneticilere saygı gösterilecek, çalışanlarla mümkün olduğu kadar temastan kaçınılacak, kendilerine verilen satış kotası mutlaka doldurulacaktır. İşe kusursuz olarak gidilmeli ve hiçbir hastalık, eksiklik buna bahane edilmemelidir. Çocuğunun hastalığı sebebiyle Pinneberg bir gün işe geç kalınca "bu sabah tam yirmi yedi dakika geç kaldınız." (Fallada, 2018, 473) ikazına maruz kalır. Çalışanlar birbiriyle en ufak bir ilişki kuracak olsa "Siz burada başka elemanlarla dost olmak için mi çalıştığınızı zannediyorsunuz." (Fallada, 2018, 469) denerek engellenir. İşçinin yegâne sermayesi onun iş randımanıdır ve varoluş gayesi işidir. Onlara "Şirketimiz sayesinde özel bir yaşamınız olduğunu unutmayın." (Fallada, 2018, 473) denir. Hayat bütün bağlarıyla iş verimliliğine bağlanmış gibidir: "Bayım biz olmasak siz yaşayamazsınız." (Fallada, 2018, 474). Çünkü ancak çalışabilen birinin özel yaşamı olabilir.

Bireyi değersizleştirip milyonlardan bir parça yapan sebeplerden biri de enflasyondur. Elias Canetti kriz yıllarında Almanya'daki durumu değerlendirirken: "Enflasyon dönemlerinde oluşan, oldukça da sık oluşan bütün kitleler değeri düşürülmüş olan milyonun baskısı altında ezilir. Bir aradaki insanların değeri, tek başına onlarınki kadar düşüktür." (Canetti, 2006, 190) tespitinde bulunur. Canetti'nin "milyonlar" ile bahsettiği değeri düşen para ve büyük kentlerde artan nüfustur. Yani paranın düşüşünün aksine kent nüfusunun artışı enflasyonun bir sonucu gibi görünmektedir. Enflasyon arttıkça bireyler "bir aşağılanma sürecine" girer ve değersizleşir. Büyük kentte sadece bir sayı olan milyon ile özdeşleşir. Milyon yoksul için nüfusu/sayıyı yani değersizliği, zengin için parayı temsil eder. Fallada, Pineberg'i tam da Cenetti'nin yorumundaki gibi milyonlardan biri olarak gösterir: "Ah, o milyonlarca insandan biriydi. Bakanlar onunla konuşuyor, onun dikkatini çekiyor, yoksunluğa katlanmasını istiyor, özveride bulunmasını, kendini hep Alman hissetmesini, parasını bankada tutmasını ve devleti omuzlayan tek partiyi seçmesini istiyordu." (Fallada, 2018, 202-203).

Milyonlardan biri olan küçük adamın ruh hali tam da bu değersizlik içinde kendini gösterir. Pinneberg'in toplumun en aşağısında yaşayan küçük adamlığı roman boyunca bir leit motive gibi tekrarlanır: "Sen küçük adamın birisin" (Fallada, 2018, 249), "O küçük adamın tekiydi, bir zavallıydı, hiçbir şeydi." (Fallada, 2018, 316), "Çünkü böyle bir yaşam en dipteydi." (Fallada, 2018, 268), "Küçük insanın küçük insanı düşünmesi çok olağan değil mi?" (Fallada, 2018, 443), "Siz küçük insanlar, kendinizi iyi hissetmediğiniz sürece diğer küçük insanla dayanışma içindesiniz." (Forster, 2001, 442), "Sizler gibi, kucaklarında bebekleri, bütün gün odalarında oturan, hiçbir şey görmeyen, hiç kimseyi tanımayan iki insanı böyle kötü filmin etkilemesi normal." (Fallada, 2018, 434).

Pinnebergler de küçük insan olduklarını kabullenmişlerdir: "Şu günlerde biz küçük insanların durumu hiç de iyi değil. Zaman oluyor ki bütün yaşam yüzünüze bakıp alay eder gibi sırıtıyor. İnsan fakirleşiyor ve zavallının biri oluyor." (Fallada, 2018,491). "Biz bir hiç olduğumuz için böyle oluyor. Bizim gibi küçük insanlar yalnız bırakılmış… Hepsi de kendince bir şey düşünüp duruyor." (Fallada, 2018, 462). Çünkü Fallada'nın "küçük adam[ı] bir hiçti! İnsan kimi gün, 'Keşke o an, bir an önce gelse!' demeden ede"meyen biridir ve bu kurtuluş anını bekleyendir (Fallada, 2018, 474).

Küçük adamın değersizliği yabancılaşma ile de ilintilidir. Pinneberg ailesi bütün gayretine rağmen kentte güven ortamı bulamaz. Sosyal grupların hepsi küçük çıkarların peşindeki kalabalıklardır. Sadece sosyal örgütlenmeler değil aileler bile bir güven ortamı tesis edemez. Emma'nın ailesi romanın başında görünür ama bir daha ortaya çıkmaz. İyi veya kötü hiçbir şekilde onlardan haber gelmez. Pinneberg annesiyle aynı evi paylaştığı zaman diliminde bile annesinden hiçbir destek alamaz. Hatta aksine annesi onları kazanç nesnesi olarak görür ve en ufak bir anne sıcaklığı göstermez.

Pinnebergler böylesi bir yoksunluğu yaşarken niyetinin ne olduğu tam olarak anlaşılamayan zengin Jachmann belirsiz aralıklarla Pinneberglere uğrayarak onların hiç yiyemeyecekleri yemeklerle çıkar gelir, küçük borçlarını öder. Bazen de bu aileyi çok pahalı kulüplere götürerek ailenin asla karşılayamayacağı masrafı karşılar. Jachmann bir yandan aileye yardımcı oluyor görünürken öte yandan Pinneberglere dışarıdaki zengin dünyayı gösterir. Fallada bu buluşmalarda iki hayat arasındaki farklıkları detayıyla ortaya koyar. Metnin bu kısımları bir "sınıf" farkını gösteriyor olmasına rağmen yazar Jachmann'ın karakterini ve niyetini belirsizleştirerek tam bir hüküm verilmesini engeller. Jachmann daha çok yokluk yıllarında küçük insanların yanı başındaki lüks hayatı gösteren bir figür gibidir. Bu lüks, gündelik çabaları içindeki küçük adamı yaşadığı hayata ve insana yabancılaştırır.

Pinneberg giyim kuşam olarak da sefil bir görünümdeyken tezgâhtarlığını yaptığı mağazadan bile kıyafet alamaz. Onun emeği sattığı ürünlere sahip olmaya yetmez. Çalışanın bu durumu ve yoksullaşması "Marx'ta yabancılaşma teorisinin ayrılmaz parçasıdır." (Lefebvre, 2020, 69). Yani Pinneberg emeğine yabancılaşmıştır. "Kendi ihtiyaçlarını yaratan ihtiyaç varlığı ve yabancılaşmanın aşağıladığı, un ufak ettiği, bunalttığı şey özellikle emektir." (Lefebvre, 2020, 69). Marx'ın yorumuyla bakacak olursak üretim arttıkça emeğin ve insanın kıymeti düşer. Mandel mağazasındaki durum da budur. Biriken malları satmak için çalışma saatlerinin çoğaltılması, çalışanlara aylık satış kotalarının getirilmesi ve ciddi şekilde artan işbölümü üretimin artmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu durum çalışanların kendisini "dip" olarak gördükleri seviyeye kadar indirir.

Bütün bu cümleler benzer distopya romanları olan Zamyatin'in *Biz*'ini ve Orwel'in *1984*'ünü hatırlatır. Fallada *Biz*'den ne kadar etkilendi yahut *1984*'ü ne kadar etkiledi ayrı bir araştırma konusudur ama aralarındaki ilişki görmezden gelinemez. *Biz* ve *1984* distopya romanı olmasına karşın Fallada'nın yaşadığı zamanı ve dünyayı anlatması dikkate değer bir başka husustur.

2.2.5. Umutlar, Adacıklar

Küçük adam daima sıkıntı mı çeker? Onun mutlu zamanları yok mudur? Neyi özler? Emma küçük adamın arzularını şöyle özetliyor: "bir işçinin özlemini çektiği yaşam iyi yemek yiyip bir bardak bira içebilmek, iyi giyinip pazarları ailesi ile gezintiler yapabilmektir. Siz ise kitap okumayı, tiyatroya gitmeyi ve müzeleri ziyaret etmeyi arzularsınız." (Fallada, 2018, 463). Pinneberg'in bütün hayali küçük sıcak bir ev, hatta bir odadır ve umutlarını adacık olarak tarif ettiği bir yuvanın içinde kurar. Adacık kelimesi romanda birkaç kere tekrar edilir. Berlin'de "yaşanabilecek *adacık*lar, tek odalı daireler olmalı" diye hayal eder. Mandel'deki güzel görevi ve *adacık*ta kendilerine kuracakları huzurlu bir yaşam…" (Fallada, 2018, 199) daha Berlin'e gelmeden onun hayalidir. Ama en zor günlerini burada geçirir. Fallada bundan sonra "adacık" kelimesiyle de yetinmeyip Robenson Crusoe'yu isim olarak da anar: "Son olanak, dünyadan kendini tamamen çekmek, yok olmaktı. En iyisi derin bir çukur kazmak, oradan uzanan bir koridor açmak ve koridor sonunda da dağ faresinin yuvasını andıran bir kovuk oluşturmaktı. Buraya bir güzel yerleşince de bütün insanlardan uzak, rahatça yaşanırdı." (Fallada, 2018, 202). Pinneberg'in ümit adacığı bir yok oluş mekânına dönüşür.

Akşit Göktürk "'Ada'nın 'dünya'dan daha iyi bir yer, daha mutlu bir yaşama ortamı olarak düşünülmesi ile ütopya ortaya çıkar." (Göktürk, 2004, 17) diyerek başka ilkelerle işleyen, daha iyi, daha güzel bir toplum ülküsünü ve arzusunu dile getirir. Ada bir ütopyaya kaçış imkânını sunduğu kadar bir esaret yeri de olabilir. Yani ada hem kaçış hem mahpus mekânı olabilir. Pinneberg, Berlin'e kaçmış ama kendi hayatına dair her şeyden mahrum kalmıştır. Fallada'nın Pinneberg'i, Robenson Crusoe ile özdeşleştirmesi romanın kapitalist ekonomik sistem ile ilişkisi bakımından önemlidir. Çünkü "Robinson Crusoe'nun da ekonomik bireyciliğin ete kemiğe bürünmüş hali olduğu neredeyse tartışmaya yer bırakmayacak kadar açıktır." (Watt, 2018, 71). Pinneberg'i ezip çürüten onu küçük adamlığa mahpus eden ekonomik sistemdir. Ama Pinneberg, Crusoe gibi sermaye biriktiremez. Onun kazancı günü kurtarmaya bile yetmez. Yani Pinneberg'in ne bir adası ne de sermayesi vardır.

Berlin'e gelişte bir adacık ile başlayan umutlar hiç değilse bir radyo almaya daha sonra da kişiliklerini koruyabilmeye dönüşür. Her şeyi bir kenara bırakıp bir iş buldukları için mutlu olmaları gerektiğine inanırlar. Gelecekte bir şeylerin iyi gideceğini düşünmeye çalışır. Emma "Dayanalım, durumumuzdan şikâyet etmeyelim." (Fallada, 2018, 299) diyerek kocasının çektiği sıkıntılara hep destek verir. Bütün aksiliklere rağmen şahsiyetlerinden ödün vermeyip iyi kalmaya gayret ederler. "Tek lüksümüz kişiliğimiz." (Fallada, 2018, 542) der Emma, ellerinde en son o kalmıştır.

Küçük adam elinden geldiğince mücadele etmiş ama ümitlerini bile koruyamamıştır. Roman Dostoyevski sahnelerini andıran bir ezilmişlikle sona erer. Polis tarafından hırpalanıp bir kenara fırlatılan Pinneberg, "Artık insanların yüzüne bakamayacağım." (Fallada, 2018, 549) der. Bu cümle küçük adamın son cümlesidir.

Sonuç

Türk edebiyatında küçük adam konusu 1940'lı yıllara doğru yer bulmaya başlar. İktisadi buhranların, savaş ve sonuçlarının belirsizliğiyle geçen bu yıllarda Batı dillerinden çevrilen küçük adam temalı romanlar bu konunun işlenmesinde etkili olmuştur. Bu romanların en etkili olanı Fallada'nın *Küçük Adam Ne Oldu Sana?* romanıdır. Küçük adam kavramı da bizzat bu romandan ilhamla ortaya çıkmıştır.

Türk edebiyatında ele alınan küçük adam tipi, yıllara ve onu ele alan sanatçılara göre değişir. Başlangıçta avare, günübirlik yaşayan bu tipin zaman içinde daha sınıfsal ve siyasi tavır aldığı görülür. Fallada'nın roman kahramanı Pinneberg bu iki farklı bakışı beslemişse de bu tanımların dışındadır. Avare değildir. Geçinmek dışında günübirlik derdi yoktur.

Küçük adam olarak Pinneberg'in karşılaştığı en büyük sorun evlenme ve çocuk sahibi olma meselesidir. Bu konuda hiç kimseden destek alamaz. Pinneberg severek evlendiği halde etrafı küçük adamın evlenmesini özellikle de çocuk sahibi olmasını bir intihar olarak niteler. Bu bakışın temelinde o yıllardaki Almanya'nın ekonomik durumu görünse de mesele sanayileşmenin getirdiği sorunlara kadar derinleşir. İş bulma zorluğu, bulunsa bile maaşın azlığı ve sürekli işten çıkarılma tehlikesi içinde yaşayan küçük adama aile sürekli bir “engel” ve ağır bir “yük” olarak görülür. Küçük adama avareliğin yakıştırılması bu zorlukla ilişkili olmalıdır.

Pinneberg iş hayatının zorluklarına, idarecilerin keyfiliğine ve adaletsizliğine rağmen bir sendikaya veya siyasi bir organizasyona katılmaz. Bazen işçi haklarını savunan sosyalist söylemlere yakınlık duysa da insana ve devlete karşı güvenini yitirmiştir. O her şeyin ve herkesin kendi çıkarına göre hareket ettiğini düşünür. Güzel bir geleceğe dair ümidi yoktur. Pinneberg sınıfsal bir karakter değildir.

Pinneberg gayret ettikçe daha kötü bir duruma düşer. Ekonominin kötüleşmesi, enflasyonun artmasıyla birlikte işyerlerindeki ahlak da tamamen çökmüştür. Çalışanlar bir robot muamelesi görür. Özel hayatları yoktur. Davranışları kontrol altındadır. İş ortamı kafkaesk bir distopya ortamını andırır. Pinneberg bu ortam içinde her an biraz daha değersizleşir. En sonunda ise ailesi dışında bütün onurunu, çalışma ve geçinme umudunu yitirir. Daha iyiye değil daima daha kötüye giden bir yaşantısı olmuştur.

Pinneberg daima bir evvelkinden daha zor duruma düşmesine rağmen ailesini ve onurunu korur. Şahsiyetinden ödün vermemek için elinden geleni yapar. Kısa bir zamanlığına olsa bile eline imkân geçtiğinde sıkıntı içindeki çalışanları düşünür. Kendini benzer sorunları yaşayan insanlardan ayrıştırmaz. Pinneberg’in büyük umutları, hak ettiğinden daha iyi bir yaşam hayali yoktur. Bütün zorluklara ve yitirmelere rağmen şahsiyetini korumaya gayret eder. Ona her zaman en büyük desteği karısı verir. Bütün bu bozulmuşluk içinde en büyük umudu barınabileceği bir adacık arayışıdır. Ama hayat şartları ona bu imkânı vermez.

Kaynakça

Alangu, Tahir. *Cumhuriyetten Sonra Hikaye ve Roman.* 2 Cilt. İstanbul: İstanbul Matbaası, 1965.

Altan, Çetin. "Bir Dalda İki Kiraz, Hırgürü de Unutsak Biraz...". *Milliyet Gazetesi (29 Mayıs 2010)*.

Armağan, Yalçın. "1940'ların İçinden Sait Faik: 'Küçük adam'dan 'Lüzumsuz Adam'a". *Birikim* 424 (2024), 12-21.

Aytaç, Gürsel. *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi.* Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1974.

Bachelard, Gaston. *Mekanın Poetikası.* çev. Aykut Derman. İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1996.

Bahtin, Mihail. *Karnavaldan Romana.* çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

Birsel, Salah. *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu.* İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009.

Canetti, Elias. *Kitle ve İktidar.* çev. Gülşat Aygen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.

Chatman, Seymour. *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı.* çev. Özgür Yaren. Ankara: De Ki Yayınları, 2008.

Coşkun, Sezai. "Sabahattin Kudret Aksal'ın Hikayelerinde Temel İzlekler ve Çeşitli Meseleleriyle 'Küçük İnsan'". *Folklor / Edebiyat* 17/66 (2011), 263.

Doğan, Mehmet Can. "Halka Yönelen Şehirli Bir Sanat Dergisi: Sokak". *Türk Dili Dergisi* 67/786 (2017), 48.

Doğan, Mehmet H. *Şiirin Yalnızlığı.* İstanbul: Broy Yayınları, 1986.

Eliade, Mircea. *Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar.* çev. Cem Soydemir. Ankara: Doğu Batı Yayıncılık, 2019.

Erdoğan, Necmi. *Kayıp Halk / Günümüzde Yoksulluk Halleri.* İstanbul: İletişim Yayınları, 2023.

Fallada, Hans. *Küçük Adam Ne Oldu Sana?* çev. Ahmet Arpad. İstanbul: Everest Yayınları, 2018.

Fallada, Hans. *Küçük Adam Ne Oldu Sana?* çev. Nuri Akgün. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1942.

Forster, Edward Morgan. *Roman Sanatı.* çev. Ünal Aytür. İstanbul: Adam Yayıncılık, 2001.

Fox, Ralph. *Roman ve Halk*. çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019.

Göktürk, Akşit. *Ada.* İstanbul: YKY, 2004.

Harvey, David. *Paris, Modernitenin Başkenti.* çev. Berna Kılınçer. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012.

Kandemir, Hüseyin. "Dostoyevski'nin İlk Romanı İnsancıklar ve Makar Devuşkin Figürü Üzerinden Küçük İnsan Çözümlemesi". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 9/42 (2016), 203.

Karaca, Birsen. "Oğuz Atay'ın Yarattığı Tutunamayanlar Tipinin Evrensel Genleri". *Folklor / Edebiyat* 17/67 (2011), 32-33.

Lefebvre, Henri. *Gündelik Hayatın Elştirisi I.* çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2020.

Narlı, Mehmet. "Gorki'nin ve Orhan Kemal'in Küçük Adamları". *İlmi Araştırmalar 16* (2014), 65-67.

Oktay, Ahmet. *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923 - 1950.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Reich, Wilhelm. *Dinle, Küçük Adam.* çev. Yüksel Pazarkaya. İzmir: Cem Yayınevi, 2021.

Watt, Ian. *Romanın Yükselişi.* çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.

Yılmaz, S. "1940'ların Türk Şiirinde 'Küçük Adam' ve Serüvenleri". *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (2017), 3-4.

Yılmaz, Zennube Şahin. *Hans Fallada'nın "Ayyaş" ve "Küçük Adam Ne Oldu Sana?" Adlı Romanlarında Toplumsal ve Bireysel Gerçeklik.* Erzurum: Fenomen Yayıncılık, 2021.

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

TÖRE BİTİGİ'NE GÖRE GREGORYAN KIPÇAKLARDA HANEDANLIK SİSTEMİ TERİMLERİ

Terms of Dynasty System in the Gregorian Kypchaks According to Tore Bitig

Doç. Dr. Abdulkadir ÖZTÜRK
Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi
Filoloji Fakültesi
Türk Filolojisi Bölümü
ozturk.abdulkadir@ayu.edu.tr
Türkistan/KAZAKİSTAN

Ordu Üniversitesi
Fen Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
akadirozturk@odu.edu.tr
Ordu/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 09.02.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 11.03.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Öztürk, Abdulkadir. "Töre Bitigi'ne Göre Gregoryan Kıpçaklarda Hanedanlık Sistemi Terimleri". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 330-340.

10.28981/hikmet.1636182

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Lisans:
CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ÖZ

Tarihte Kıpçak-Ermeni ilişkileri neticesinde Kıpçakların bir bölümü Gregoryanlığı benimsemişlerdir. Gregoryan Kıpçaklar adıyla literatürde yer edinen bu Kıpçaklar, Ermeni alfabesi temelinde kendi dillerinde yazılı eserler meydana getirmişlerdir. XVI ve XVII. yüzyıllarda Doğu Avrupa'da meydana getirdikleri edebî dil ile filolojik, tarihî, hukukî, dinî gibi alanlarda metinler kaleme almışlardır. Bu eserlerden hareketle dönemin dili için "Ermeni Harfli Kıpçak Türkçesi" ifadesi de literatüre yerleşmiştir. Gregoryan Kıpçakların dil yadigârları arasında XVI. yüzyılda yazılmış hukuk belgeleri olan Töre Bitigi adlı eser, bu çalışmaya kaynaklık etmektedir.

Bu çalışmada, Töre Bitigi adlı eserden hareketle Gregoryan Kıpçakların hanedanlık sistemi ile ilgili yasalar üzerinde durulacak ve hanedanlık sistemini yansıtan kelimeler tespit edilerek yorumlanacaktır

Anahtar Kelimeler: *Gregoryan Kıpçaklar, Töre Bitigi, Hanedanlık, Terim Bilimi.*

ABSTRACT

As a result of historical Kipchak-Armenian relations, some of the Kipchaks adopted Gregorianism. These Kipchaks, who took their place in literature as the Gregorian Kipchaks, produced written works in their own language based on the Armenian alphabet. In the 16th and 17th centuries, they wrote texts in the fields of philology, history, law and religion with the literary language they created in Eastern Europe. Based on these works, the expression "Kipchak Turkish with Armenian Alphabet" has also been established in the literature for the language of the period. Among the linguistic heritage of the Gregorian Kipchaks, the work called Tore Bitigi, which is a legal document written in the 16th century, is the source of this study.

In this study, based on the work called Tore Bitigi, the laws related to the dynasty system of the Gregorian Kipchaks will be discussed and the words reflecting the dynasty system will be identified and interpreted.

Keywords*: Gregorian Kipchaks, Töre Bitigi, Dynasty, Terminology.*

Giriş

XVI-XVII. yüzyıllarda Karadeniz'in kuzeybatısında meskûn olan Hristiyan Gregoryanlığı benimsemiş Kıpçaklardan kalma, Türkiye'de *Ermeni Harfli Kıpçak Türkçesi*, Avrupa'da ise *Ermeni Kıpçakçası* olarak adlandırılan çoğunluğu kronik ve dinî içerikli eserlerden oluşan Ermeni harfli yazılı miras, Gregoryan Kıpçaklarına ait metinlerinden oluşur. Ermeni harfli Kıpçak Türkçesi dil yadigârları, vakayinameler; Zebur çevirileri; Havari Paul'ün mektupları; dua kitapları; azizlerin hayat hikâyeleri; kanun kitapları; teoloji, didaktik, din ve kilise tarihi, uzay bilimi, tıp alanlarında yazılmış irili ufaklı eser ile sözlük ve dilbilgisi kitaplarından ibarettir. Bu eserler arasında *Töre Bitigi*, *Algış Bitigi*, *Zebur çevirileri* ile vakayinameler (*Kamenetsk Vakayinamesi*) hacimli eserler olmaları, Gregoryanlık ve Gregoryan Kıpçakların dünya algısını göstermeleri bakımından önemlidir (Şimşek, 2015, 169).

Batı Ukrayna (Polonya)'da XVI-XVII. yüzyıllarda meydana getirilmiş Ermeni harfli Kıpçakça yazma eserler, tarihî Kıpçak yazı dilini temsil etmesi bakımından son derece önemlidir. Bu dil belgelerinin en parlak dönemi olan XVI. yüzyılda (1519-1594) yazılmış *Töre Bitigi* (Kanun Kitabı), Kıpçak yazı diline ait elimizdeki ilk hukuk belgelerinden biridir. *Töre Bitigi,* 1518-1519 yıllarında Polonya Kralının onayıyla Ermeniceden Latinceye, daha sonra Lehçeye ve 1523'te Kıpçak diline (metinlerde *bizim til* veya *Tatarça* olarak da geçmektedir) çevrilen *Armiyanskiy sudebnik'tir* (Kasapoğlu Çengel, 2007, 77-78).

Töre Bitigi, üç bölümden oluşmaktadır: Giriş, dünyevi (laik) kanunlar ve "muhakeme usulü kanunu"nu içeren ek maddeler. Kitap, Armiyanskiy sudebnik'teki fikirlerle diğer yerel hukukların (Rus pravdası, Magdeburg ya da Alman hukuku, King Kazimir tüzükleri vb.) geliştirilmesinden oluşmuştur. Töre Bitigi'nde proto-tip olan Armiyanskiy sudebnik'in Giriş bölümü ve 98 maddesi aynen tekrar edilir. Kıpçakçaya çeviriyle muhtemelen eş zamanlı (1523) yazıldığı belirtilen *dopolnitelnaya stat'ya* (ek maddeler) Kıpçak hukuk anlayışı ile ilgili 24 yeni maddeden ibarettir ve orijinal nüshaya çeviri sırasında eklenmiştir. Esere eklenen Kıpçakça maddeler, bunun dışında *Pretsesualnıy kodeks* (muhakeme usûlü kanunu) başlığı altında "yargılama" usulünü anlatan ek bölümdedir. Paris ve Viyana yazmalarında bu ek bölümde 41, Wroclaw yazmasında ise 94 madde bulunur (Kasapoğlu Çengel, 2012, 29).

Eserin yayını, Wroclaw nüshası Paris ve Viyana nüshaları ile karşılaştırılarak Garkavets tarafından yapılmıştır (2003). Garkavets, eserin Kıpçak versiyonu hakkında şunları söylemektedir:

> "Kıpçak elyazmaları Arnavut Katolik'i Stepannos'un isteği üzerine Mhitar Goş'un 1184-1213 yılları arasında yazdığı Yasalar Toplusunun girişini olduğu gibi tekrarlar. Polonya ve Kıpçak versiyonlarının Laik Maddelerinin büyük çoğunluğu Mhitar Goş'un Yasalar Toplusunun ilgili maddelerinin birebir tekrarıdır. Bu bölümde Yasaları hazırlayanlar Polonya ve Kıpçak metinlerine benzer sınırlı açıklamalarda bulunmuşlardır. Bu metinler birbiriyle örtüşmektedir ve bundan dolayı da söz konusu eserin Ermeni Yasalar Toplusunun Polonya-Kıpçak versiyonu olduğunu söylemek mümkündür. Kıpçak yasalar dizisinin diğer bölümleri yenidir (orijinaldir) ve bu sebeple Kıpçakça metnin bir taraftan, yeni bir hukuki abide olduğunu, diğer taraftan, Ermeni Yasalar

> Toplusunun ve yerel hukuki belgeler ile toplamaların ana fikirlerini, normlarını (Rus Pravdası, Magdeburg ya da Alman Hukuku, Büyük Kasimir'in Statutları, Varetskiy Statut, Litvanya Knezlerinin özel hukukları) geliştirerek oluşturulduğunu söylemek mümkündür. Kıpçakça Töre Bitigi'ni birkaç defa farklı zamanlarda çeşitli kişiler Lvov'da, Kamenets-Podol'skiy'de yenilemiş ve yeniden yazmıştır. Mhitar Goş'un vasiyetini dikkate alarak, yeniden yazanlar dönemin ihtiyaçlarına göre ilk metni düzeltmiş ve editörlüğünü yaparak ona yeni normlar eklemişlerdir. Wroclaw nüshası hızlı yazıyla değil, kaligrafik yazıyla yazılmış, Polonya bölümü ise gotik yazıyla, hatta ilkinden başka bir tarih gösterilmese de (Kralın onayladığı yıl 1519'dur ve çevrildiği yıl ise 1523'tür) oradaki eklerden yola çıkarak diğer nüshalara nazaran daha geç tarihlerde yazıldığı görüşünü ileri sürmek mümkündür. Wroclaw kopyasının ilk ve son yazılış tarihi 1575 ve 1594 yılları olabilir. Biz bu varyantı asıl nüsha olarak esas aldık. Zira bunda eksik bırakılan ve değiştirilen kısımlar diğerlerinin hepsinden daha azdır. Dil açısından bakınca, Wroclaw elyazmasında eski maddeler diğerlerinin hepsinden çoktur. Burada, örneğin Ermeni-Kıpçakların *χ* sesinin yerine derinden ve geriden gelen *ḳ* sesini daha sık görürüz: *yazdıḳ / yazdıχ* "yazdık", *sımarlamaḳ / sımarlamaχ* "vermek / yüklemek" vd. Bu özellik Wroclaw elyazmasının aslında diğer iki elyazmasından daha önceki bir nüsha olduğunu ve kopyasının orijinaline daha yakın olduğunu gösterir." (Garkavets, 2003, 7-14).

Töre Bitigi'nin nüshalarının "Giriş" bölümünde töre/kanunun ne olduğu; yargının işleyişi, yargıçların yetkileri, yasaların gücü; kanunların kaynağı, şahitliğin mahiyeti vb. hususlar, dinî yaklaşımlar açısından ele alınıp, işlenmiştir. "Dünya İşleri Hakkında Yasaların Olduğu Bölüm" ise padişah, han ve beylerin yönetim ve toplumdaki makam ve mevkii, hanlık makamının devri, kilise ve kilise mensuplarının hak ve yetkileri, kamu kuruluşları ve kamu kuruluşlarının durumu, para basma yetkisi, ordu, savaş, savaş ganimetleri, vergi sistemi vb. döneminin durum ve şartlarını toplumun düzenini içeren bilgiler ihtiva etmektedir. Bu bilgiler XVI-XVII. yüzyılın bir mahsulü gibi görülmemelidir. Çünkü o iki yüz yılda uygulamada olan ve geçerli olan yasa ve töreler asırlar süresince deneyimden geçmiş, yüzyılların süzgecinden geçip, ataların hukuki anlayışının kuşaktan kuşağa geçmesiyle günümüze değin ulaşmıştır. Bu bağlamda Töre Bitigi toplumsal bağları çekip çeviren ve düzenleyen kanunlar mecmuasıdır. "Kanun Maddeleri" bölümünde ise hana karşı işlenen suçlar, kölelik, suç (öldürmek, iftira, hırsızlık, yalancılık vb.), suçluluk (cinayet, hırsızlık, soygunculuk, yağmacılık), ceza (para cezası, idam cezası, diyet, tutuklama, hapis vb.) gibi konular işlenir. Cezalar uygulanırken kişilerin hukuki ehliyeti, toplumsal mensubiyeti, dinî ve mezhebi aidiyeti dikkate alınır. Sahipli veya sahipsiz hayvanların zararları, esnaf ve zanaatkârlarla ilgili konular, alım-satım sözleşmeleri, alıcı-satıcı arasındaki münasebet, nişanlanma, evlenme, köylülerin hakları gibi konular ele alınmıştır. Kadın hakları, çocukların bir mesleğe ve okumaya (eğitime) verilmesi, anne babanın çocuklara karşı davranışları, çocukların anne babaya karşı davranışları, adil yargılama ilkesi gibi konulara yer verilmiştir. "Protsessualnıy Kodeks (Mahkeme Usulü Kanunu)" bölümü ise esere sonradan eklenmiştir. Yargılama usulüyle ilgili bölümün maddeleri "Dopolnitelnaya

Statya (Ek Madde)" başlığı altında verilmiştir. Bu bölümde mahkemede uyulması gereken kurallar, mahkeme süreçleri, kurallara uymayanların cezaları, mahkeme masrafları, itiraz ve istinaf vb. konulara yer verilmiştir (Salahshour Hasankohal, 2022, 21-22).

Kıpçak yazı diline ait ilk hukuk belgeleri niteliğinde olan *Töre Bitigi* üzerine Türkiye'de en kapsamlı çalışmalardan birisi olarak; Atalan (2023) çalışması dikkat çeker. Bu çalışmanın yanı sıra Korkmaz (2014); Akbulut (2017); Salahshour Hasankohal (2017); Tekdemir (2021) ve Salahshour Hasankohal (2022) vb. gibi *Töre Bitigi* temelinde hazırlanan çalışmalar da bulunmaktadır.

Töre Bitigi'nde Hanedanlık Sistemi ile İlgili Yasalar

● Töre Bitigi'ne göre Gregoryan Kıpçaklarda tahtın ilk varisi, hanın erkek kardeşidir. Hanın birden fazla erkek kardeşi varsa varis, en büyük erkek kardeştir. Hanın erkek kardeşleri, hanın erkek çocuklarından hiyerarşik olarak üstündür. Eğer hanın erkek kardeşi yoksa tahtın varisi hanın en büyük erkek çocuğudur.

> *Da nečä ki χannïn χardašlarï bardïr, bolmastïr oγlanlarïn olturγuzmaga χanlïxka, tek χardašın*. *Xačan ki χardašları tügänsä, andan soŋra oγlanlarï tutkaylar χanlïχnï.* "Hanın bir (erkek) kardeşi varsa ancak o, han olabilir; oğulları han olamaz. Hanın kardeşlerinin hepsi öldüğünde ondan sonra oğulları han olabilir." (Garkavets, 2003, 57).

● Hanın meşru yolla doğmamış çocukları tahtta hak iddia edemez. Hanın malı mülkü kız ve erkek çocukları arasında paylaştırılır.

> *Egär ki yoluχsa, ki χanga oγul u χïz bolgay alγïšlï bïsagdan, kendiniŋ χanlïχ deržavalarïn üläškäy oγlanlarïna*. "Eğer hanın yasal bir evlilikten meşru oğlu veya kızı olursa kendisine ait hanlık mülklerini evlatları arasında paylaştırır." (Garkavets, 2003, 56).

● Hanın erkek kardeşleri yoksa sıra doğal olarak hanın en büyük çocuğuna aittir. Fakat han, ölmeden önce vasiyetiyle erkek çocukları arasından hanlığa en layık gördüğü çocuğunu varis seçebilir.

> *Evet ki tiyäsidir, ulu oγlun olturγuzgay kendindän soŋra χanlïχka, yoχesä baχkay χan, ki oγlanlarïnïŋ arasïna χaysï lâyïχtïr, anï olturγuzgay, ki bolgay χanlïχnï tutmaga.* "Kendisinden sonra büyük oğulun han olacağı belirtilmiştir; ancak han, oğulları arasında hangisinin han olmaya layık olacağına bakar ve onu varis seçebilir." (Garkavets, 2003, 56-57).

● Hanın baba tarafından akrabası olmaması durumunda han, tamamen yabancı bir kimseyi varis olarak seçebilir. Fakat böyle bir durumda hanlığın doğal olarak getirdiği bütün haklarından vazgeçer.

> *Egär ki bolmasa žarankï heč tä ata pokolenâsïna, erki bar tadžïnï bermägä yatka, evet ki törä bilä tügüldür, bergäy tadžïnï yatka… Da özgä χanlïχ yergälärin Tenrïgä sïmarlagay* "Eğer hanın baba tarafından akrabası yoksa tacını yabancı bir kimseye devretme hakkı vardır. Ancak diğer hanlık yetkilerini de Tanrı'ya ısmarlamalıdır [haklarından vazgeçmelidir]." (Garkavets, 2003, 58).

● Han, ölmeden önce istediği zaman vasiyetini değiştirme hakkına sahiptir.

> *Egär ki χan dijat'ik etsä, nečä ki tiridir, erki bar teškirmägä diatik'ini, ne türlü ki tiyäsidir.* "Eğer han, vasiyetini yazmışsa yaşadığı süre boyunca vasiyetini değiştirme gücü vardır." (Garkavets, 2003, 58).

● Han, tahtını (erkek kardeşi ve erkek çocuğu olmaması durumunda) kız çocuğuna bırakabilir. Hanın kızı evlenirse bu durumda taht, damada geçer.

> *Egär ki er oγul bolmasa da χïz bolgay, bergäy tadžïn χïzïna, da ol ergä bargay da bergäy tadžïn eyäsinä, da χanlïχ etkäy, χaysï ki bardïr toχtalgan törädä tanïχlïχ, buyurur, ki kimsä [ölsä], žaranklïχnï bergäy χïzïna.* "Eğer hanın oğlu yoksa tacını kızına verir; kız evlenirse tacı kocasına verir ve kocası han olur. Yazılı törede yeri olduğu üzere, bir kimse öldüğünde kızına miras bırakması buyrulur." (Garkavets, 2003, 57-58).

● Kız çocuklarının miras hakkı vardır, fakat miras erkeğe verilen payın yarısı kadardır.

> *Egär χïzï bolsa χannïŋ, ulu knâžatalarga bergäy kendiniŋ ülüšü bilä. Nečik er oγulga tügäl ülüš, anïŋ yarïmï χïzga.* "Eğer hanın kızı varsa kızın payı (mirası) ile onu büyük beylere [gelin olarak] verir. Erkek evlada verilen payın yarısı kadarı kıza verilir." (Garkavets, 2003, 57).

● Hanın kız çocuklarından doğma torunları tahtta hak iddia edemez.

> *Egär ki ölsä χan, er oγlarïnïŋ er oγlanlar bolgay da χïzlarïnïŋ da er oγlanlar bolgay, tiyäsidir, ki er oγlanlarïnïŋ oγlanlarï tutkay χanlïχnï, tiyäsi dügüldür, χïzlarïnïŋ er oγlanlarï tutkay, anïŋ üčün ki χïzïnïŋ oγlanlarïnïŋ yat sayïšlanïr oγlanlarï* "Han öldüğünde hanın erkek evlatlarının ve kız evlatlarının erkek çocukları (hanın torunları) varsa hanın [torunları arasında] erkek evlatlarının erkek çocuklarının han olacağı, belirtilmiştir. Çünkü hanın kızlarının erkek çocukları, 'yabancı' olarak kabul edilir." (Garkavets, 2003, 57).

Töre Bitigi'ne Göre Hanedanlık Sistemi

Bašlanmaχï ašχarhagan törälärniŋ χanlarnïŋ, ulu biylärniŋ da barča yarγučïlarnïŋ, daγï da törälär χanlarnïŋ da kimlär ki anïŋ χolu tibinädirlär

Egär ki yoluχsa, ki χanga oγul u χïz bolgay alγïšlï bïsagdan, kendiniŋ χanlïχ deržavalarïn üläškäy oγlanlarïna. Evet ki tiyäsidir, ulu oγlun olturγuzgay kendindän soŋra χanlïχka, yoχesä baχkay χan, ki oγlanlarïnïŋ arasïna χaysï lâyïχtïr, anï olturγuzgay, ki bolgay χanlïχnï tutmaga. Da nečä ki χannïn χardašlarï bardïr, bolmastïr oγlanlarïn olturγuzmaga χanlïxka, tek χardašın. Xačan ki χardašları tügänsä, andan soŋra oγlanlarï tutkaylar χanlïχnï. Egär χïzï bolsa χannïŋ, ulu knâžatalarga bergäy kendiniŋ ülüšü bilä. Nečik er oγulga tügäl ülüš, anïŋ yarïmï χïzga. Egär ki ölsä χan, er oγlarïnïŋ er oγlanlar bolgay da χïzlarïnïŋ da er oγlanlar bolgay, tiyäsidir, ki er oγlanlarïnïŋ oγlanlarï tutkay χanlïχnï, tiyäsi dügüldür, χïzlarïnïŋ er oγlanlarï tutkay, anïŋ üčün ki χïzïnïŋ oγlanlarïnïŋ yat sayïšlanïr oγlanlarï, zera Apkar ermeni χanï ol türlü tüzdü Parsistanda χanlïx olturγučun. Alay oχ Noj nahabed oγlanlarïna berdi ülüš *yarïm-künnüŋ ulusun, χaysïnda ki vaχt bile χanlïx ettilär χatïn kišilär. Ne türlü ki keltirdi Movses tšχojn harawojnï Soγomon χan vaχtïna, ne türlü Eyämiz K'risdos buyurur surp Awedaranda da tanïχlïχ berir. Xaytïp törä buyurur, hörmät χaldırgay andranig oγluna χan taŋlama uluslarï bilä. Alay oχ tiyäsidir čïχmagan χïzïna uluslar bermägä, nečïk er oγluna. Egär ki er oγul bolmasa da χïz bolgay, bergäy tadžïn χïzïna, da ol ergä bargay da bergäy tadžïn eyäsinä, da χanlïχ etkäy, χaysï ki bardïr toχtalgan törädä tanïχlïχ, buyurur, ki kimsä [ölsä], žaranklïχnï bergäy χïzïna. Daγï da Töre bitiki bilä bu išni toχtatïrmen. Egär ki χan dijat'ik etsä, nečä ki tiridir, erki bar teškirmägä diatik'ini, ne türlü ki tiyäsidir. Zera dijat'ik ölümdän soŋra toχtalgandïr, ne türlü ki Boγos arak'äl buyurur. Ne türlü ki Gosdandianos χan diatik'i bilä χanlïχka olturγuzdu oγlanlarïn. Da povetlärin taγlarï bilä, rekalarï bilä da mežalarï bilä, toχtatkay, ne türlü ki burungi χanlar. Egär ki bolmasa žarankï heč tä ata pokolenâsïna, erki bar tadžïnï bermägä yatka, evet ki törä bilä tügüldür, bergäy tadžïnï yatka. Yoχsa boluptur äväldän eskidä, ne türlü ki berdi Hiwndustan χanïnïŋ oγlu da Alek'sandr Mak'edoskij. Da özgä χanlïχ yergälärin Tenrïgä sïmarlagay. Bu könülük töräniŋ, ki aytïldï, barčasïna bolgay knâžatalarga u barča biy-biyätkä. Xaytïp, ki χannï χanlïχka olturγuzmaga kläsälär hajrabedniŋ erkindän bašχa, u boyruχundan bašχa bolmagay…* (Garkavets, 2003, 56-58).

Han, Büyük Beyler ve Yargıçlarla İlgili Yasalar ve Hanlar ve Onların Hizmetinde Olanlarla İlgili Yasalar

"Eğer hanın yasal bir evlilikten meşru oğlu veya kızı olursa kendisine ait hanlık mülklerini evlatları arasında paylaştırır. Kendisinden sonra büyük oğulun han olacağı belirtilmiştir; ancak han, oğulları arasında hangisinin han olmaya layık olacağına bakar ve onu varis seçebilir. Hanın bir (erkek) kardeşi varsa ancak o, han olabilir; oğulları han olamaz. Hanın kardeşlerinin hepsi öldüğünde ondan sonra oğulları han olabilir. Eğer hanın kızı varsa kızın payı (mirası) ile onu büyük beylere [gelin olarak] verir. Erkek evlada verilen payın yarısı kadarı kıza verilir. Han öldüğünde hanın erkek evlatlarının ve kız evlatlarının erkek çocukları (hanın torunları) varsa hanın [torunları arasında] erkek evlatlarının erkek çocuklarının han olacağı, belirtilmiştir. Çünkü hanın kızlarının erkek çocukları, 'yabancı' olarak kabul edilir. Zira Ermeni hanı Apkar, 'Parsistan'da (Pars ülkesi) hanedanlık sistemini bu şekilde belirledi. Ayrıca Nuh (atamız), bir zaman kadınların idare ettiği yerlerin yarısını da (erkek) çocuklarına verdi. Nitekim Musa da rabbimiz -İsa'nın kutsal İncil'de anlattığı üzere- Kral Solomon [Hz. Süleyman] zamanında kraliçeye yönetimi verdi. Töre, şu şekilde buyurur: Hanın ilk çocuğu seçkin şekilde onurlandırılmalıdır. Erkek çocuğa her ne uygun görülüyorsa kız çocuğuna da aynı şekilde miras verilmelidir. Eğer hanın oğlu yoksa tacını kızına verir; kız evlenirse tacı kocasına verir ve kocası han olur. Yazılı törede yeri olduğu üzere, bir kimse öldüğünde kızına miras bırakması buyrulur. Ve ben de Töre Bitigi'ne bunu yazıyorum. Eğer han, vasiyetini yazmışsa yaşadığı süre boyunca vasiyetini değiştirme gücü vardır. Zira vasiyet ölümden sonra yazılı hâle getirilmiş [sayılır] [değiştirilemez], nitekim Bogos [Havari Pavlus] böyle buyurur. Nitekim Kostantin Han da oğullarını hanlığa [böyle] oturttu. Onlar, sınırlarını önceki hanlar gibi dağlarla ve nehirlerle belirlediler. Eğer hanın baba tarafından akrabası yoksa tacını yabancı bir kimseye devretme hakkı vardır. Bu, eskiden de olmuştur. Nitekim Hindistan hanının oğlu da Makedonyalı İskender de böyle yapmıştır; ancak diğer hanlık yetkilerini de

Tanrı'ya ısmarlamalıdır [haklarından vazgeçmelidir]. Bu, söylenen töreler doğrudur; tüm beyler ve soylular buna uymak zorundadır. Ancak hanlar hanlığa oturmak istediğinde kilisenin kutsaması ve buyruğunun dışında olamaz.

Töre Bitigi'ne Göre Hanedanlık Sistemi Terimleri[1]

Töre Bitigi'nde hanedanlık sistemine işaret eden yedi terim tespit edilmiştir. Bu terimlerin ikisi fiil beşi isim türünde olup, hem fiil türünde olanlar (*χanlïχka olturγuz-, ergä bar-*); hem de bir veri (*toχtalgan*) hariç isim türünde olanlar (*alγïšlï bïsag, χanlïχ deržavalarï, χanlïχ yergäläri, biy-biyät*) birleşik kelime özelliği göstermektedir. İlgili terimlerin anlamı ve örneklemi alfabetik sırayla şu şekilde gösterilebilir:

⍰ **alγïšlï bïsag** [< Tü. + Erm.] "kutsanmış = yasal (meşru) evlilik"

Tü. ***alγïš*** "dua, hayır dua" ile Erm. ***bïsag / bsag / pisak / pišag*** "evlilik, düğün" kelimelerinin birlikte kullanımıyla oluşturulmuştur. Türkçe kelime Eski Türkçede de izleri sürülen *alga-(mak)* fiiline önce {-(X)ş} fiilden isim yapma, sonra da {+lX} isimden isim yapma eklerinin getirilmesiyle türetilmiştir.

alγïš etiŋiz artïmïzdan, ki eminlik bilä kečirgäymen χaramγuluχlarïŋ χolundan "ardımızdan dua edin ki kötülüklerin üstesinden geleyim." (Garkavets, 2010, 77); ***alγïšlï*** "kutsanmış, hayırlı; kutlu; en üstün" *Uludïr Biy da alγïšlïdïr asrï, da ululuχuna anïŋ yoχtur ölčöv* "Tanrı yücedir, en üstündür; onun ululuğuna ölçü yoktur." (Garkavets, 2010, 79).

nšan boluptïr nečik ges pisak bolgay "nişan oldu, düğün ne zaman olacak" (Garkavets, 2010, 299).

Egär ki yoluχsa, ki χanga oγul u χïz bolgay alγïšlï bïsagdan "Eğer hanın yasal bir evlilikten meşru oğlu veya kızı olursa" (Garkavets, 2003, 56).

● **biy-biyät** "soylu"

Türkçe kökenli iki kelimenin birlikte kullanımıyla oluşturulan kelimede iki unsur da isimdir. İlk kelime Eski Türkçede *beg* şeklinin Ermeni Kıpçakça şekli (*biy*) olup, ikinci kelime bu kelimenin {+At} isimden isim yapma ekiyle genişletilmiş biçimidir (*biyät*).

ilgäri hörmättä bolgaylar χanniŋ tärbasinda da barča biy-biyät arasïna "kraliyet sarayında ve tüm soyluların yanında hana çok saygı göstersinler." (Garkavets, 2010, 1405-1406).

● **ergä bar-** "(kadın) evlenmek"

Türkçe kökenli iki kelimenin birlikte kullanımıyla oluşturulan kelimede ilk unsur isim, ikinci unsur fiildir. Her iki kelime de Eski Türkçede aynı şekilde varlık göstermekte olup ilk kelime {+GA} yönelme hali ekiyle işletimli hale getirilmiştir.

χatun almaχ ya ergä barmaχ "[hatun almak veya ere varmak] (erkek) evlenmek, (kadın) evlenmek" (Garkavets, 2010, 83).

---

[1] İncelenen kelimelerin yalnızca konu ile ilgili anlamları verilmiştir.

● **χanlïχ deržavalarï** (Tü. +U.) “hanlığa ait taşınmaz mülk”

Tü. ***χanlïχ*** “hanlık” ile U. ***deržava*** “taşınmaz mülk” kelimelerinin birlikte kullanımıyla oluşturulmuştur. Türkçe kökenli ilk kelime Eski Türkçede *kan* şeklinde bulunan *χan* ismine önce {-lXK} isimden isim yapma ekinin getirilmesiyle türetilmiş; Ukraince kökenli ikinci kelime ise {+lArI} üçüncü çokluk iyelik ekiyle işletimli hale getirilmiştir.

χan, ki χaysï biygä yebergäy deržava ya pustalïχ, da ol biy χan boyruχu bilä ol yerdä χala yapkay, ol anïŋ meŋi deržavasïdïr “Han bir beye hanlık mülkü veya arazi bağışlarsa ve bu bey hanın yazılı onayı ile oraya bir kale yaparsa o [yaptırdığı kale] onun sonsuza kadar mülkü olur.” (Garkavets, 2003, 64-65).

kendiniŋ χanlïχ deržavalarïn üläškäy oγlanlarïna. “kendisine ait hanlık mülklerini evlatları arasında paylaştırır.” (Garkavets, 2003, 56).

● **χanlïχ yergäläri** “hanlıktan doğan haklar, bir kimsenin han olması sebebiyle elinde tuttuğu hakları ve makam mevkisi”

Türkçe kökenli iki kelimenin birlikte kullanımıyla oluşturulan kelimede ilk unsur isim, ikinci unsur fiildir. İlk kelime Eski Türkçede *kan* şeklinde bulunan *χan* ismine önce {-lXK} isimden isim yapma ekinin getirilmesiyle türetilmiş, ikinci kelime ise önce *yer-(mek)* fiiline {-GA} fiilden isim ekinin eklenmesiyle türetilmiş, sonra da {+lArI} üçüncü çokluk iyelik ekiyle işletimli hale getirilmiştir.

yergä “hüküm” *yergäsi ermeni töräsiniŋ* “Gregoryan töresinin hükümleri” (Garkavets, 2010, 1698-1697).

Da özgä χanlïχ yergälärin Tenrïgä sïmarlagay “Ancak diğer hanlık yetkilerini de Tanrı'ya ısmarlamalıdır.” (Garkavets, 2003, 58).

● **χanlïχka olturγuz-** “oturtmak / tahta oturtmak”

Türkçe kökenli iki kelimenin birlikte kullanımıyla oluşturulan kelimede ilk unsur isim, ikinci unsur fiildir. İlk kelime Eski Türkçede *kan* şeklinde bulunan *χan* ismine önce {-lXK} isimden isim yapma ekinin getirilmesiyle türetilmiş; ardından {+GA} yönelme hali ekiyle işletimli hale getirilmiştir. İkinci kelime ise Eski Türkçede *oltur-(mak)* ve *olur-(mak)* şekilleri tanıklanan *oltur-(mak)* fiiline getirilen {-GXz-} fiilden fiil yapma ekiyle türetilmiştir. Her iki fiilin de Eski Türkçedeki paraleli takip edilebilmektedir:

> ET. *olturt-* “tahta oturtmak, kağan yapmak” *Türk bodun atı küsi yok bolmazun tiyin özümün ol Teŋri kagan olurtdı erinç* “Türk milletinin adı sanı yok olmasın diye beni, o Tanrı kağan olarak oturttu.” (KT D 26).

Evet ki tiyäsidir, ulu oγlun olturγuzgay kendindän soŋra χanlïχka “Kendisinden sonra büyük oğulun han olacağı belirtilmiştir”

● **toχtalgan [töre]** “yasa, tüzük; kanun hâline getirilmiş”

İsim türünde bir terim olan kelime, Türkçe kökenli *toχta-(mak)* fiiline önce {-(X)l-} fiilden fiil yapma ekinin, sonra da {-GAn} fiilden isim yapma ekinin getirilmesiyle türetilmiştir. Kelimenin *toχta-(mak), toχtat-(mak), toχtalmaχ* gibi biçimleri de söz konusudur.

χaysï ki bardïr toχtalgan törädä tanïχlïχ "yazılı törede yeri olduğu üzere" (Garkavets, 2003, 57-58).

toχta- (bir şeyi yazılı olarak) onaylamak; ***toχtat-*** "bir şeyi yazılı hâlde onaylamak, uygun görmek" *Dayï da Töre bitiki bilä bu išni toχtatïrmen.* ***toχtalmaχ*** "yasa, tüzük" (Garkavets, 2010, 1473-1475).

Kelime için Eski Türkçedeki *tokıt-(mak)* fiiliyle ilişki kurulabilir:

ET. *tokıt-* "(taşa) yazdırmak" *tal tokıtdım köŋüldeki sabımın urturtum* "taş yazdırdım, gönüldeki sözümü yazdırdım" (KT G 12).

Sonuç

XVI-XVII. yüzyıllar arasında Doğu Avrupa'da Ermeni harfleriyle meydana getirilen Kıpçakça eserler, Türk dili tarihi içinde özel bir yere sahiptir. Tarihî vakayinameler, dinî ve filolojik eserler, hukuk ve yasalara dair belge ve metinler gibi alanlara ait onlarca eser, dönemin dil özellikleri hakkında pek çok malumat vermesinin yanı sıra tarihî Kıpçakçanın söz varlığına dair önemli veriler de sunmaktadır. Gregoryanlığın benimsenmesi dolayısıyla dilde, kültürde ve inançta görülen değişimler de bu eserler vasıtasıyla kolayca tespit edilebilmektedir. Farklı milletlerin bünyesinde kendilerine yaşam alanı bulan Gregoryan Kıpçaklar, töre ve yasalar çerçevesinde de öz değerlerinin yanı sıra diğer unsurların kanun ve yasalarına da tabi olmuşlardır. Gregoryan Kıpçakların hukuk sistemini ortaya koyan Töre Bitigi adlı eser, aynı zamanda onların hanedanlık sistemine dair bilgileri de barındırmaktadır.

Bu çalışmada, Töre Bitigi'ne göre Gregoryan Kıpçakların hanedanlık sistemi ile ilgili yasalar ve bu bağlamda *alγïšlï bïsag* "kutsanmış = yasal (meşru) evlilik"; *biy-biyät* "soylu"; *ergä bar-* "(kadın) evlenmek"; *χanlïχ deržavalarï* "hanlığa ait taşınmaz mülk"; *χanlïχ yergäläri* "hanlıktan doğan haklar, bir kimsenin han olması sebebiyle elinde tuttuğu hakları ve makam mevkisi"; *χanlïχka olturγuz-* "oturtmak / tahta oturtmak"; *toχtalgan [töre]* "yasa, tüzük; kanun hâline getirilmiş" gibi kavramlar tespit edilmiştir. Bu kavramların yapı ve köken analizi şu tabloyla gösterilebilir.

	Yapı	**Tür**	**Köken**
alγïšlï bïsag	*alga-(X)ş+lI bısag*	isim + isim	Tü. + Erm.
biy-biyät	*biy + biy+At*	isim + isim	Tü. + Tü.
ergä bar-	*er+GA bar-*	isim + fiil	Tü. + Tü.
χanlïχ deržavalarï	*han+lIK derjava+lArI*	isim + isim	Tü. + U.
χanlïχ yergäläri	*han+lIK yer-GA+lArI*	isim + isim	Tü. + Tü.
χanlïχka olturγuz-	*han+lIK oltur-GXz-*	isim + fiil	Tü. + Tü.
toχtalgan	*tohta-(X)l-GAn*	isim	Tü.

Tablodan da anlaşılacağı üzere yedi terimin altısı birleşik biri türemiş yapılı olup toplam 13 kelimeyle oluşturulmuştur. 11'i isim 2'si fiil türünde olan bu 13 kelimenin biri Ermenice biri Ukraince, diğerleri Türkçe kökenli olup; bu veriler Türkçenin terim üretme kabiliyetini göstermesi bakımından da önemlidir.

Kısaltmalar

Erm. : Ermenice
ET. : Eski Türkçe
KT D : Köl Tigin Yazıtı Doğu Yüzü
KT G : Köl Tigin Yazıtı Güney Yüzü
Tü. : Türkçe
U. : Ukraince

Kaynakça

Akbulut, Ersin. *Töre Bitigi (İnceleme-Metin)*. Elazığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2017.

Atalan, Soner. *Töre Bitiki: Gregoryan Muhiti Kıpçak Türkçesi Yasa Kitabı (İnceleme-Tenkitli Metin-Türkiye Türkçesine Aktarma-Dizin)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2023.

Garkavets, A. N. *Töre Bitigi, Kıpçaksko-pol'skaya versiya armyanskogo sudebnika i armyano kıpçakskiy protsessualnıy kodeks, L'vov, Kamenets-Podol'skiy 1519-1594*. Almatı: Deşt-i-Kıpçak, Baur, 2003.

Garkavets, A. N. *Kıpçakskoe Pis'mennoe Nasledie III. Kıpçakskiy Slovar'*. Almatı: Kasean Baur, 2010.

Gökdağ, Bilgehan Atsız - Şimşek, Yaşar. "Gregoryan Kıpçak Türkçesi Mi, Ermeni Kıpçakçası Mı?". *Yeni Türkiye* 60, (2014), 756-767.

Kasapoğlu Çengel, Hülya. "Ermeni Harfli Kıpçak Türkçesiyle Yazılmış Töre Bitigi ve Bu Eserdeki Töre, Yargı, Bitik Terimleri Üzerine". *Gazi Türkiyat* 2007/1, (2007), 77-96.

Kasapoğlu Çengel, Hülya. "Ermeni Harfli Kıpçakça Eserler ve Bu Eserler Üzerine Yapılan Araştırmalar". *Kafkaslarda Türk Dili ve Kültürünün Etkileri 5-6 Mart 2009*. 193-215. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009.

Kasapoğlu Çengel, Hülya. "Ermeni Harfli Kıpçak Türkçesi". *Dil Araştırmaları* 10, (2012), 17-81.

Korkmaz, Hakan. *Töre Bitiki Grameri*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2014.

Özakdağ, Nadejda. "16. – 17. Yüzyıllardaki Ermeni Harfli Kıpçak Türkçesi ve Bu Dilde Yazılmış Kıpçakça Belgeler". *Yeni Türkiye* 55, (2013), 340-356.

Öztürk, Abdulkadir. "Ermeni Harfli Kıpçak Türkçesinin Yayılma Alanları". *Gazi Türkiyat* 8, (2011), 323-334.

Salahshour Hasankohal, Taghi. *Töre Bitigi Örneğinde Ermeni Harfli Kıpçak Türkçesi Hukuk Terimleri*. Ardahan: Ardahan Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yayımlanmış Doktora Tezi, 2022.

Salahshour Hasankohal, Taghi. *Ermeni Harfli Kıpçakça Töre Bitiğinde Yabancı Unsurlar*. Ardahan: Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2017.

Şimşek, Yaşar "Gregoryan Kıpçak Türkçesi Metinlerinde *Türk* Adı". *Alkış Bitigi. Kemal Eraslan Armağanı.* ed. Bülent Gül. 169-179. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2015.

Tekdemir, Ferhan. *Töre Bitigi'nde Hukukla İlgili Söz Varlığı*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2021.

Tekin, Talat. *Orhon Yazıtları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2006.

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

ADIYAMAN AĞZINDA OLUMSUZLUK KAVRAMI

The Negativity Concept in Adıyaman Dialect

Doç. Dr. Burak TELLİ
Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
btelli46@gmail.com
Kahramanmaraş/TÜRKİYE
ORCID

Arş. Gör. Büşranur ASLAN
Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
busranuraslan02@gmail.com
Kahramanmaraş/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 09.02.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 28.04.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Telli, Burak – Aslan, Büşranur. “Adıyaman Ağzında Olumsuzluk Kavramı”. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 341-371.

10.28981/hikmet.1636245

Hakem Değerlendirmesi: İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması: Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan: Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Lisans: CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)’un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

Yazar Katkı Oranı:
1. Yazar %50, 2. Yazar %50 oranında katkı sunmuştur.

ÖZ

Olumsuzluk kavramı; kelimelerde gerçekleşmeme, olmama durumunu belirtir. Bir dilde olumlu bir durum olumsuz durumla var olmaktadır. Çünkü insan yaşamında da her şey zıddıyla mevcuttur. Bu zıt durumlar sonucunda insanlar düşüncelerini ifade ederken olumlu durumların yanında olumsuz durumları da sıklıkla kullanırlar ve söz varlığı hazinesine aktarırlar. Olumsuzluk her dilde mutlaka bulunmaktadır. Ancak dillerin yapılarına bağlı olarak farklılık göstermektedir. Her ağız yöresinde olumsuzluk kavramı farklılık gösterebilir. Bunun sebebi ağız yörelerinin söz varlığının birbirinden farklı olmasıdır. Bu bağlamda, olumsuzluk yapılarının ve kullanım biçimlerinin incelenmesi, hem dilbilimsel açıdan hem de bölge kültürüne dair önemli veriler sunmaktadır. Batı Grubu Ağızları içerisinde yer alan Adıyaman ağzında olumsuzluk kavramı dikkat çeken bir konudur. Adıyaman ağzında olumsuzluk, kelime ya da cümle düzeyinde çeşitli biçimlerde karşımıza çıkmakta ve bazen diğer ağızlardan farklı kullanımlar sergileyebilmektedir. Adıyaman ağzının olumsuzluk yapıları, ölçünlü Türkçeye ve diğer ağızlara kıyasla farklılıklar göstermektedir. Bu çalışmada Adıyaman ağzındaki olumsuzluk belirten kavramların derlenmesi için Burak Telli ve Türker Barış Bulduk tarafından hazırlanan “Adıyaman İli ve Yöresi Ağızları Söz Varlığı” adlı eser temel kaynak olarak ele alınmıştır. Eserde taranan madde başları gruplara ayrılarak olumsuzluk kavramını ifade eden biçim birimlere yer verilmiştir. Çalışmada olumsuzluk belirten biçim birimler ve olumsuz kelimelerle kurulan olumsuzlukların yanı sıra olumsuz anlam içeren kavramlar üzerinde durulmuştur. Böylece Adıyaman ağzında olumsuzluk kavramının nasıl oluştuğu, hangi eklerle, hangi kelimelerle ve hangi anlamlarda olumsuz durumlar kurulduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Adıyaman Ağzı, Olumsuzluk, Olumsuz Biçimbirim, Olumsuz Anlambirim.*

ABSTRACT

The concept of negativity; It indicates the state of non-realisation, non-existence in words. In a language, a positive situation exists with a negative situation. Because in human life, everything exists with its opposite. As a result of these opposite situations, people often use negative situations as well as positive situations when expressing their thoughts and transfer them to the vocabulary treasury. Negativity is present in every language. However, it differs depending on the structures of languages. The concept of negativity may differ in each dialect region. This is because the vocabulary of dialectal regions is different from each other. In this context, analysing negativity structures and their usage patterns provides important data both linguistically and about the culture of the region. The concept of negativity in Adıyaman dialect, which is included in the Western Group Dialects, is a noteworthy issue. In Adıyaman dialect, negativity appears in various forms at word or sentence level and sometimes exhibits different uses from other dialects. The negativity structures of Adıyaman dialect show differences compared to standard Turkish and other dialects. In this study, the work titled ‘Adıyaman Province and Region Dialects Word Variety’ prepared by Burak Telli and Türker Barış Bulduk was taken as the main source for the compilation of the concepts indicating negativity in Adıyaman dialect. The headings scanned in the work are divided into groups and suffixes and words expressing the concept of negativity are included. In the study, the concepts containing negative meanings as well as the negativities established with affixes and negative words indicating negativity were emphasised. Thus, it was determined how the concept of negativity was formed in Adıyaman dialect, with which suffixes, with which words and in which meanings negative situations were established.

Keywords*: Adıyaman Dialect, Negativity, Negative Morpheme, Negative Semantic Unit.*

Giriş

Olumsuzluk, Türkçe Sözlük'te "Olumsuz olma niteliği veya durumu; menfilik, nefiy" anlamında geçmektedir (TDK, 2011, 1800).

Gramer Terimleri Sözlüğü'nde olumsuzluk "cümlede yüklemin bildirdiği oluş ve kılışın olumsuz olarak gerçekleştiğini gösteren dilbilgisi kategorisi" şeklinde tanımlanırken; Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü'nde, "cümledeki yüklemin anlattığı oluşu yadsıma yoluyla gerçekleştiren bir ulam" olarak ifade edilmektedir (Korkmaz, 2007,162; Vardar, 2002,151).

Olumsuzluk kavramı; kelimelerde gerçekleşmeme, olmama durumunu belirtir. Bir dilde olumlu bir durum olumsuz durumla var olmaktadır. Çünkü insan yaşamında da her şey zıddıyla mevcuttur. Bu zıt durumlar sonucunda insanlar düşüncelerini ifade ederken olumlu durumların yanında olumsuz durumları da sıklıkla kullanırlar ve söz varlığı hazinesine aktarırlar.

Olumsuzluk kavramı doğada daima var olan bir olgu olduğu için her dilde mutlaka olumsuzluk kategorisi bulunmaktadır; ancak dillerin yapılarının, sözdizimi özelliklerinin farklılığına bağlı olarak olumsuzluğun ifadesi de farklılıklar gösterebilmektedir (İlhan ve Kabadayı, 2017, 14).

Olumsuzluk; eyleme gerçekleşmeme, ada yokluk kodlama yoluyla oluşturulan, sıklıkla dilbilgisel boyutuyla öne çıkan bir anlamsal ulamdır. Bir kısmı doğrudan, bir kısmı dolaylı yoldan belirtmek üzere olumsuzluk kodlayıcıları, hem ek hem sözcük, sözcük öbeği bazında oldukça fazladır (Üstünova, 2016, 1703).

Anadolu'da bugün birbirinden farklı ağızların bulunması, 11. yüzyıldan itibaren bu topraklara yerleşen Oğuz boylarının farklı ağız özelliklerine sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Anadolu'ya çeşitli zamanlarda ve çeşitli vesilelerle gelen Oğuz dışı Türk unsurlarla, yabancı unsurların da bu ağızların oluşumunda önemli etkileri olmuştur. Aynı veya benzer özelliklere sahip bu ağızlar, tarihi ve etnik yapı ile bağlantılı olarak Anadolu'nun belirli yörelerinde kümelenmiştir. Bu kümeler, iç göçlerin doğurduğu karışma kaynaşmalara, eğitim-öğretimin ve iletişim araçlarının etkisine rağmen, henüz varlıklarını sürdürmektedirler (Karahan, 2017, 1).

Adıyaman ağzı, Leyla Karahan'ın Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması eserinde Batı Grubu Ağızları içerisinde yer almaktadır. Batı Grubu Ağızları, Anadolu'da en yaygın alana yayılan ağız grubudur. Bu ağız grubunun sınırları kuzeydoğuda Giresun'dan başlar, Sivas, Malatya, Adıyaman, Halfeti ve Birecik'i (Urfa) içine alarak güneyde Suriye sınırına ulaşır. Marmara Denizi, bu ağız bölgesinin kuzeybatıdaki tabii sınırıdır (Karahan, 2017, 114).

Türkçenin zengin ağız yapısı, farklı coğrafi bölgelerdeki konuşma biçimlerinin çeşitlenmesine olanak tanımaktadır. Her yöre, kendine özgü kelime ve yapı kullanımlarıyla dilin dinamiklerini şekillendirirken, bu çeşitlilik Türkçenin anlam ve kullanım zenginliğine katkıda bulunmaktadır. Adıyaman ağzı, Batı Grubu Ağızlarında yer almakta ve kendine özgü fonetik, morfolojik ve semaktik özellikler barındırmaktadır.

Adıyaman ağzında olumsuzluk kavramı dikkat çeken bir konudur. Her ağız yöresinde olumsuzluk kavramı farklılık gösterebilir. Bunun sebebi ağız yörelerinin söz varlığının birbirinden farklı olmasıdır. Bu bağlamda, olumsuzluk yapılarının ve kullanım biçimlerinin incelenmesi, hem dilbilimsel açıdan hem de bölge kültürüne dair önemli veriler sunmaktadır. Adıyaman ağzında olumsuzluk, kelime ya da cümle düzeyinde çeşitli biçimlerde karşımıza çıkmakta ve bazen diğer ağızlardan farklı kullanımlar sergileyebilmektedir. Adıyaman ağzının olumsuzluk yapıları, ölçünlü Türkçeye ve diğer ağızlara kıyasla farklılıklar göstermektedir.

Türkçenin her döneminde ve sahasında görülen olumsuzluk kavramı, şekil açıdan bakıldığında eklerle olumsuzluk ve kelimelerle olumsuzluk şeklinde iki temel yapıyla karşımıza çıkmaktadır (İlhan - Kabadayı, 2017, 191).

Bu çalışmada Adıyaman ağzındaki olumsuzluk belirten kavramların derlenmesi için Burak Telli ve Türker Barış Bulduk tarafından hazırlanan “Adıyaman İli ve Yöresi Ağızları Söz Varlığı” adlı eser temel kaynak olarak ele alınmıştır. Telli ve Bulduk, bu çalışmalarında yöreyle ilgili kendisinden önce yapılan tüm çalışmaları taramış olmaları ve ilaveten sahadan derledikleri söz varlıklarına çalışmalarında yer vermeleri münasebetiyle söz koonusu kaynak yörenin söz varlığı üzerine hazırlanmış en güncel ve kapsamlı kaynak durumundadır. Bu sebeple çalışmamızda bu kaynak esas alınmıştır. Eserde taranan madde başları gruplara ayrılarak olumsuzluk kavramını ifade eden eklere ve kelimelere yer verilmiştir. Çalışmada olumsuzluk belirten ekler ve olumsuz kelimelerle kurulan olumsuzlukların yanısıra olumsuz anlam içeren kavramlar üzerinde durulmuştur. Çalışma, olumsuzluk içeren biçimbirim ve anlambirim olmak üzere iki başlık altında incelenmiştir. Türkçede olumsuzluk belirten ekler “-mA, -mAz, -mAdAn, -mAzlık, -mAksIzIn, -sIz, mı soru eki” gibi eklerdir. Türkçede olumsuzluk belirten kelimeler “değil, hiç, yok, hayır, ne … ne (de), ama, aksi hâlde, yoksa” gibi kelimelerdir. Biçimbirimler tespit edilirken olumsuzluk belirten ekler ve kelimeler dikkate alınmıştır. Anlambirimler belirlenirken kelimenin ya da cümlenin anlam olarak olumsuz bir durumu karşılaması dikkate alınmıştır. Böylece Adıyaman ağzında olumsuzluk kavramının nasıl oluştuğu, hangi eklerle, hangi kelimelerle ve hangi anlamlarda olumsuz durumlar kurulduğu tespit edilmiştir.

Olumsuz Biçimbirimler

Türkçede olumsuzluk belirten bağımsız biçim birimler “-mA, -mAz, -mAdAn, -mAzlık, -mAksIzIn, -sIz, mı”dır. Türkçede olumsuzluk belirten kelimeler “değil, hiç, yok, hayır, ne … ne (de), ama, aksi hâlde, yoksa”dır. Adıyaman ağzın olumsuz biçim birimler konusunda ölçünlü Türkçeyle farklılık göstermemektedir. Söz konusu biçim birimler ölçünlüTürkçeyle sadece fonetik yönden değişiklikler göstermektedir.

-*mA* biçim birimi

ahmasa da damlamak: Hiç yoktan iyi, idare etmek anlamında bir ifade (s.8)

amel olmamak: Bir şeyin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğinin belli olmaması (s.13)

beş kurış almadan bi kurış vermemek: Bir kimseyi sömürmek, kandırmak, oyuna getirmek (s.28)

birinin elinden kabıhlı cevız yinmemek: Temizliğine özen göstermeyen, pasaklı kimse (s.32)

çeftten çıhıp çeftı beğenmemek: Dünyaya geldiği evi, kendisini yetiştiren ailesini belli bir zaman sonra beğenmemeye, hakir görmeye başlamak (s.50)

dışlığı gelmemek: Canı sıkılmak, bunalmak (s.67)

dize zumzıh geçmemek: Babanın evlatlarının kötülüğünü düşünememesini anlatan söz (s.69)

elı baymamak: Bir şeyi vermek ya da yapmak istememek (s.78)

göte yahın et yimemek: Kibirinden ötürü her zaman birinci sırada olmak istemek, diğer insanları hor görüp havalı davranmak (s.109)

hanı delige girecegını bilememek: Korkmak, kaçacak yer bulamamak (s.119)

itin ayağını daşdan esirgememek: Canı yanan birine acımamak, onun için endişelenmeye gerek duymamak (s.147)

kanını it çırpmamah: Çok değersiz, kanı beş kuruş etmeyen kimseler için kullanılan bir deyim (s.151)

lafı balnan yinmemek: Bir kimsenin çok itici, kırıcı ve sevimsiz konuşması (s.179)

otırtacah yer bulamamah: Bir kimseyi el üstünde tutmak, ona büyük kıymet vermek (s.208)

özım baymamak: Dayanamamak, içi götürmemek anlamında bir deyim (s.213)

palıt çeftten çıḫmış ceftı beyenmor: Soyunu atasını inkar etmek anlamında bir deyim (s.216)

seḥebi gibi baḫmamaħ: Emanete iyi bakmamak, onu kendi malı gibi temiz kullanmamak (s.234)

simsarda yüki ķalmamaḫ: Bir babanın bütün çocuklarını evlendirdiği için kafasının rahat etmesi; bir kaygısının olmaması (s.239)

törememek: Bir yere yetişemeden ölmek (s.269)

yėdi görmesse deyneg atmamaḫ: Menfaati olmazsa bir işe girişmemek (s.286)

yerişmesin: Büyümesin gelişmesin anlamında bir beddua sözü (s.287)

zenginliği hėç sevilmemek: Uzun süredir görmediği arkadaşıyla karşılaşan kişinin kullandığı bir deyim (s.295)

-*mAz* biçim birimi

olırsa bayram olmazsa remazan: Elimize geçerse yeriz içeri, olmazsa şükrederiz anlamında bir deyim (s.206)

yir sıçar, yir sıçmaz: İki rakipten birinin diğerini zorla yenebilmesi; diğerinin ise ötekini kolaylıkla yenebilmesi (s.288)

yağarsa kış, yağmassa yaz: Kışın sonu ile baharın başlangıcı arasındaki dönemde havaların yağışlı veya güneşli olma durumuna göre kullanılan bir deyim (s.281)

görıllerse mısafır, görmezlerse hırhız: Tanıdığı bir kimsenin mekanına hırsızlık amacıyla giren bir kişinin aklından geçen düşünce (s.109)

olmassa bişeler yapmaḫ: Hele bakalım, bir çaresini buluruz, sen canını sıkma" anlamlarında kullanılan bir deyim (s.206)

-*mAdAn* biçim birimi

hemamı görmeden çurınına vurulmak: Bir iş gerçekleşmeden o işi olmuş gibi davranmak (s.126)

sıçan deligine girip çıhmadan acıhmah: Bebeklerin çok kısa sürede acıkmaları (s.237)

at almadan aḫırını yapmak: Henüz ele geçmeyen veya geçip geçmeyeceği belli olmayan bir şey için harcama yapmak, masrafa girmek (s.17)

-*sIz* biçim birimi

densiz: Sonradan görme (s.64)

dırnahsız: Zalim, kalleş kimse (s.66)

dışlıhsız: Geçimsiz, uyumsuz (s.67)

ġulesiz: Verimsiz (s.111)

ipsiz: Başı boş (s.144)

nefissiz: Alçak, gurursuz kimse (s.199)

ökçesiz: Korkak (s.209)

totiksiz: Akılsız (s.268)

umaysız: Beceriksiz (s.272)

vetsiz: Yersiz, gereksiz, bilgiç, ukala (Vetsiz vetsiz gonuşma) (s.278)

tersı uğardı bellısız: Tersi düzü, sağı solu belli olmayan (s.261)

***mı* biçim birimi**

ataş almaya mı gelmek: Acele davranmak, bir yere gidip oradan çabucak ayrılmak (s.17)

***değil* biçim birimi**

yalan dėlse Ḥelep şurda: Borcunu ne zaman ödeyeceği konusunda tarih veren kişiye alacaklı tarafından söylenen bir deyim (s.282)

***yok* biçim birimi**

yī: Yok (s.288)

yuh: Yok (s.290)

sıharı yoh: Herhangi bir acliyeti veya zorunluluğu olmamak (s.237)

ne … ne (de) biçim birimi

ne aslan olmah ne ceylan olmah: Ne aslan olup bir şeye karşı durabilmek ne de ceylan olup ondan kaçabilmek (s.199)

ne Hesen’e yaramah ne Hösin’e: Hiç kimseye yaranamamak, hiç kimseyi memnun edememek (s.199)

ne öninden gidilmek ne arḫasından: Her an ne yapacağı kime sataşacağı belli olmayan kimseler için kullanılan bir deyim (s.201)

ne yidih ki ne içek?: Karnı aç bir insana ne içmek istediği sorulduğunda o kişinin kullandığı bir deyim (s.201)

ama biçim birimi

ʿayıp tama (s.19)

Olumsuz Anlambirimler

“Olumlu anlam taşıyan kelimelerin bağdaştırmalar veya alışılmamış bağdaştırmalar yoluyla olumsuz bir çağrışım değeriyle sözdiziminde kullanılması, sözdiziminde kelimelere yüklenen anlamlarla olumsuz bir durum ifade etmesi anlamsal olumsuzluktur” (İlhan - Karadayı, 2017, 33). İnsanlar arasında iletişim kurulurken olumsuz durumları ifade etmek için her zaman biçim birimi kullanılmamaktadır. Olumsuzluk biçim birimleri dışında kavramların olumsuz anlamları ile olumsuzluk durumu meydana gelebilmektedir. Dilbilgisel olarak olumsuz bir işaretleyici taşımadığı halde, yapı olumsuz anlam taşımaktadır. Bu durum sözcük ya da sözcük grubundan oluşan deyimlerin duygu değerleriyle ilgili bir durumdur. Ölçünlü Türkçe dışında ağızlarda dil bilimsel anlamda incelenmeye değer sahip çok sayıda olumsuz anlambirim karşımıza çıkmaktadır. Birer sözlük birim olarak da var olan bu kullanımlar Adıyaman ağzı söz varlığında dikkat çekici örnekleriyle yer almaktadır. Adıyaman ağzında olumsuz anlambirimler, çok sayıda örnekle varlığını korumaktadır.

ʿabdest bozan: Tenya, bağırsak kurdu (s.4)

ʿacuze: Aciz, güçsüz kimse (s.4)

adana’da çalışıp gavur dağı’nda soyılmak: Bir işi tamamlamak üzere olan kimsenin son anda yaşadığı talihsizlik nedeniyle bütün emeklerinin yok olması, uçup gitmesi (s.5)

aġza ökünmek: Ağza ökenmek, ağza öykünmek, karşıdakinin her dediğini dalga olsun diye tekrarlamak (s.5)

ağa elınde böyimek: Başkalarının elinde baskı, azar ve küfürle büyüyen bir kimsenin bu çirkinliklere alışkın olması; ileride eline fırsat geçtiğinde kendisinin de çevresine karşı bu tür davranışlar sergilemesi (s.6)

ağa kızı isdeyip dilenci başlığı vermek: Bir işte seviyesine göre davranmamak ya da çok vaat edip v aadinde durmamak, sözü iel davranışı ayrı olmak (s.6)

ağlayıp da gözden olmak: İnsanın değişmeyecek şeyler için üzülüp ağlaması, kendi kendine zarar vermesi (s.7)

ağzı başında dolanmak: Yemek için sabırsızlanmak (s.7)

ağzı sağır: Vurdumduymaz, saf, salak kimse (s.7)

ağzınan boḳ yimek: Orta yerde insanın canını sıkacak şeyler yapmak, durup dururken tepki alacak şekilde konuşmak (s.8)

aḳıldan ġeyrı musella: Akıldan uzak (s.9)

aḳis: İnatçı, ters (s.10)

alahey: Oyunda karşı tarafı kızdırma (s.10)

alı ḳıran baş kesen: Astığı astık, kestiği kestik olmak, önüne geleni kırıp geçirmek (s.11)

alıta: İyi görmeyen, sakat, özürlü (s.11)

allah'ın afatı: Yaramaz, fena, başedilemez kimse (s.12)

allek: Huysuz, ciddiyetsiz kimse, oyunbaz (s.12)

allēm ġullēm etmek: İstediğine ulaşmak için her türlü kurnazlığı yapan (s.12)

alliro: Aptal, salak, saf ve dalgın kimse (s.12)

ana baba ḳoltığında böyimek: Anne ve babaya muhtaç yaşamak (s.13)

analıh: Üvey anne (s.13)

anga: Sert görünüşlü kimse (s.13)

angıl: Aptal, bön, saf (s.13)

apırcın olmak: Bir malını veya eşyasını kaybeden kişinin telaşla arama durumu, telaşlanmak (s.14)

arbe: Süsü bozulma (s.15)

arbet: Çirkinlik, ayıp, utanç (s.15)

arbet aşeret: Olmaması gereken tavır veya davranış (s.15)

arhap: Akrep (s.15)

arhası boş atmak: Çok korkmak (s.15)

artıḫnan böyimek: Yokluk ve sıkıntılarla büyümek (s.16)

atep etmek: İşkence etmek (s.17)

avara olmak: Oyalanmak, işe gecikmek (s.18)

ay pacayi aşmak: Bir işi yapmak için geç kalınmak (s.18)

ayağı yanmış it: Çok gezen kimseler için kullanılan bir deyim (s.19)

ayıptır sölemesi: Çekinilerek söylenen sözlerden önce kullanılan ifade (s.19)

aynı delige işemek: Görünürde farklı düşüncelere sahip kimselerin gerçekte aynı menfaat peşinde koşmaları, kendi çıkarlarını düşünmeleri (s.19)

ayrı bir baş çekmek: Gruptan ayrı kendi başına iş yapmak (s.19)

az yiyip bi ḫızmedcı dutmak: Kendisine iş buyurulan kimsenin, kendisine iş buyuran kimseye “Kalk ve kendi işini kendin gör.” anlamında kullandığı deyim (s.20)

babamın oğlı: Bir kimseye ayrıcalıklı davranmaya gerek olmadığını anlatan deyim (s.21)

babasının saḳalına tükirmek: Kişinin, kendi arkadaşının çocuğunu severken ona takılmak amacıyla kullandığı deyim (s.21)

babasını mı öldirmek: Bir kimsenin, kendisine kötü davranan kişinin bu davranışına anlam veremediğini ifade eden deyim (s.21)

bahalı: Pahalı (s.22)

bañırmak: Çok sesli şekilde karşı tarafı bastıracak şekilde konuşmak (s.22)

başı başını yimek: Eldeki paranın bir ihtiyacı karşılamaya ancak denk gelmesi, ucu ucuna yetmesi (s.24)

başı leḫt daşına değmek: Gerçeği gördüğü anda iş işten geçmiş olmak (s.24)

başına çöl çökmek: Çok acıkmak (s.24)

başkaka: Kasıtlı, bilerek (s.24)

battal: Ortadan kaybolma, silinme (s.24)

bayram altına sıçmak: Bayramlık elbisesini bayramdan önce giyen çocuklara söylenen deyim (s.25)

bed: Sert tavırlı, kötü huylu kimse (s.25)

beleş mezere girmek: Aşırı cimri olmak (s.26)

berdoş: Avare, işsiz (s.27)

berroş: Güneye bakan kuytu yer (s.27)

bezeme: Vücutta şiş ve kızartılarla beliren bir çeşit deri hastalığı (s.28)

bıçah gidip usdıra gelmek: Bir kimseyi övüp o kişiye yalakalık yaptıktan sonra birdenbire öfkelenip o kişiyi rezil etmek (s.28)

bılambac yirken dişi ḳırılmak: Bir kimsenin çok şanssız olduğunu anlatan ifade (s.28)

bılk: Peygamber üzümünün sulanmış çürük hali (s.29)

bızzik: Küçük sivilce (s.29)

bii: Vay be, yok ya, tüh be, vah vah anlamlarında şaşırma, pişmanlık ve acıma anlamlarında kullanılan bir ünlem (s.30)

bi elı ḳan bi elı ḳatran: Kötülük yapıp yaptığı kötülüğü yayan kimse (s.30)

bi ipe bağlamak: Sevildiğinin farkında olan bir çocuğun kendi anne, baba, dede veya ninesine istediği her şeyi aldırtması; onları peşinden koşturtması (s.30)

bi kele: Şaşırma, hayret bildiren bir ünlem (s.30)

bi kırttik boyı var, türlü türlü huyı var: Yaşından büyük işler yapan kimse için kullanılan ifade (s.30)

bim babalı: Bin babalı; sevilmeyen, nefret edilen kimse için kullanılan hakaret içerikli deyim (s.31)

birinız çavuş birinız ombaşı: Herkesin yetkili olup hiç kimsenin çalışmadığı yer için kullanılan deyim (s.32)

birinız hekim birinız savcı: İki kişinin bir araya gelerek başka bir kimseyi acımasızca çekiştirmesine, kötülemesine ve onunla ilgili karara varmasına tepki olarak söylenen deyim (s.32)

bişig olmak: Pişik olmak (s.32)

bi tevrolmak: Değişik hareketlerde bulunmak (s.33)

bok tommızlanı: Yaz mevsiminde hayvan gübresi içinde ortaya çıkan bir tür siyak böcek (s.33)

bokboğaz: Yemek yeme zaafiyeti fazla olan, pisboğaz (s.33)

boḳı balağından aḫmak: Bir kimsenin çok kirli, çok pasaklı durumda olması (s.33)

boḳtaki noḫıt gibi şişmek: Böbürlenmek, şişmek, havalanmak (s.34)

borcına ağır: Borcunu zamanında ödemeyen, alacaklıyı yoran kimse (s.34)

boynı yedi yerden ḳırılmak: Ağır kayıp vermek, büyük zarara uğramak (s.35)

boynının kökinı görmek: Bir dileğin ya da isteğin gerçekleşmesinin mümkün olmaması (s.35)

bozıḫ: Bozuk (s.35)

bulanıḫ suda inne aramak: Çok fazla başarı ve ümit vaat etmeyen işi yapmak (s.36)

buldıhca bunamak: Bir şeyi elde ettikçe şımarmak, daha fazlasını istemek (s.36)

bulsu: Sisli (s.36)

burın tırın etmek: Bir şeyi beğenmediğini belirtmek için mızıkçılık yapmak ya da bahaneler üretmek (s.36)

burnı yellenmek: Şımarmak, yerinde durmamak, taşkınlık etmek (s.37)

burnının dibinde gidip gelmek: Bir kimseye çok yanaşıp o kimseyi rahatsız edici hareketlerde bulunmak (s.37)

burnının yelı enmek: Havası sönmek, hava atacak bir durumu kalmamak (s.37)

buymak: Donmak (s.37)

caf caf yanmak: Çok sıcak olma durumu (s.39)

caḥāl: Cahil (s.39)

calgazanlık: Gevezelik (s.39)

camıs suya sıçar gibi sıçmak: Ayıp olur mu olmaz mı diye düşünmeden, herkesin içinde hoşa gitmeyen sözler söylemek veya davranışlar sergilemek (s.39)

camıyı sırtına bağlamak: Namazı çok geç kılmak, herkesten sonra camiden çıkmak (s.40)

canı cebınde: Çok zayıf, cılız kimse (s.40)

cazı: Cadı, fitne çıkarmaya çalışan kadın (s.40)

cebının asdarı görünmek: Parasızlıktan dolayı çok sıkıntı çekmek, harcayacak bir kuruş parası olmamak (s.40)

ceḫneme yatağını sermek: Haram kazanç elde etmek, kul hakkı yemek (s.41)

celep: Söz dinlemez, başıboş (s.41)

cenger: Bakır kabın içinde oluşan küf, kalaysız bakırın oksitlenmesi hali (s.41)

cengerlenme: Pas tutma, paslanma (s.41)

cıfıt: Yaramaz (s.42)

cığız: Yaramaz, oyunbozan (s.42)

cıl: Cılız, zayıf kimse (s.42)

cıldaḳ: Çıplak, çıbıldak (s.42)

cılgı: İnce, dar, taşlı yol, patika (s.43)

cılḳ: İşe yaramaz, çürük (s.43)

cılkıtma: Oyun bozma (s.43)

cıllek: Sofra adap ve kurallarını çiğneyecek derecede yemek yemeye düşkün kimse (s.43)

cırtıl: Şımarık (s.43)

cibelgen: Şımarık (s.44)

cibelmek: Şımarmak (s.44)

civcaḫ: Cıvık, çok cıvık (s.44)

cunha: Ceza (s.45)

cürrü: Küçük, ufak tefek (s.45)

çadırda böyimek: Etraftaki insanlara rahatsızlık vermek, medenice davranmamak, görgüsüzlük etmek (s.47)

çahşama: Gevşeme, laçkalaşma (s.47)

çalğın: Felçli, sakar, eli kulu tutmaz (s.48)

çalım çitılo yorğan mitilo: Boyu posu yerinde, üstü başı düzgün ama fakir, evinde yeterince eşyası olmayan kimse (s.48)

çandırlı: Çığırtkan, gereğinden fazla konuşan (s.48)

çarpana: 1.Tahrib olmuş, eskimiş ayakkabı 2.Yürümesi düzgün olmayan, bacakları eğri olan kimse (s.49)

çaydan geçıp cıppılda boğılmak: En büyük zorlukları aştıktan sonra önüne çıkan küçük bir engele takılmak (s.49)

çekirmek: Azarlamak (s.50)

çeyrek hecı: Hacca gidip gelmesine rağmen, hacılığın gereklerini tam anlamıyla yerine getirmeyen kimse (s.51)

çıkkus: Cimri (s.52)

çılkıtma: Bozma (s.53)

çıtıpıtlak: Oyunda sayıya girmeyen kimse (s.54)

çıtırıh: Anlaşılması zor olan kişi, bahaneci (s.54)

çirgimek: Elbisedeki lekenin gitmemesi, elbisenin renginin bozulması (s.55)

çor: Dert, sıkıntı, hastalık (s.56)

çul batıran: Etrafı kirleten (s.57)

dabaz: Kaşıntı sonucunda vücutta kabarcıkların oluşması (s.59)

dabaz olmak: Aşırı kaşıntı hali içinde olmak (s.59)

dam diyin havlıya basmak: Kar edeyim derken büyük zarara uğramak (s.60)

dambassan: Eskiden çocukları korkutmak için damlarda gezdiği söylenilen canavara verilen ad (s.60)

damlanın öyınden ḳaçıp çörtene yahalanmak: Küçük bir olay ya da durumdan uzaklaşmak isterken daha büyük bir olay ya da durum ile karşılaşmak (s.60)

danese: Tembel tembel oturup hiçbir iş yapmayan kilolu, iri yarı kimse (s.60)

dānıḳ: Dağınık olma durumu (s.60)

danlamak: Nazar etmek (s.61)

dar dünya: Dar-ı dünya, çocuğu olmayan veya sadece bir çocuğu olan kimseler hakkında konuşulurken yalnızlıklarını ifade etmek için kullanılan deyim (s.61)

daraḫmak: Bunalmak, sıkıntıya girmek (s.61)

daş atıp da ḳolı mı yorulmak: Zahmetsiz, emeksiz elde edilen şey (s.61)

daşcı eşşegi gibi düşınmek: Uzun uzun dalmak, yorgun yorgun bakmak (s.61)

daz: Otsuz, çıplak arazi, tepe (s.62)

delı boyraz: Aklına eseni yapan, çılgınca yaşayan kimse (s.63)

delıye dert yanmak: Hiç ilgisi olmayan birisine sıkıntısını, derdini açmak (s.63)

dengeser: Sersem (s.64)

derebeylıgı etmek: Bir kimsenin devlete karşı yükümlülüğünü yerine getirmemesi (s.64)

dırrek: Kendini gereksiz yere olduğundan büyük gösteren (s.66)

dış ḳapının dış manadalı: Danışılacak, fikir alınacak son kişi, değer görmeyen kimse (s.66)

dil otı yimek: Durmadan konuşan, geveze kimse (s.67)

dili de çıḫmak: Suç işlediği halde hala konuşan kimse (s.68)

dimı: Çizgili, ucuz ve ehven bir kumaş (s.68)

dinaz etmek: Alay etmek (s.68)

dişlerı ḳarnında: Sinsi, içten pazarlıklı kimse (s.68)

dollaz: Avare, aylak kimse (s.70)

doluhmak: Ağlamaklı olmak, duygulanmak (s.70)

döküntü: Vücutta çıkan yara (s.71)

dört çörten ḳıyma çekmek: Aşırı derecede yağmur yağdığını ifade eden bir deyim (s.71)

döşegı bıraḫıp yorğana sıçmak: Kendi kendine söz getirecek, toplumdan büyük tepki alacak, tahammül edilemeyecek davranışlarda bulunmak (s.71)

duncukmak: Boğulacak gibi olmak, daralmak (s.72)

duz dēl ki eriye: Bir kimsenin üzerine çok fazla titrememek gerektiğini anlatan bir deyim (s.73)

duz yalatmak: Bir kimseyi çaktırmadan kandırmak, zarara uğratmak, perişan etmek (s.73)

dünyasını değişmek: Ölmek (s.73)

düşek: Vurulan bir kimsenin düşüp öldüğü yer (s.74)

düşman kar etmek: Düşman kazanmak, düşman sahibi olmak (s.74)

ebem: Onur kırma, onuruna dokunma (s.75)

ecene: Çok zayıf, güçsüz (s.75)

efın tefin etmek: Her yeri karıştırmak, dağıtmak (s.76)

egmeg diyin nar ḳabığına sarılmak: Yiyecek bir parça ekmek bulamayan aç ve perişan bir kimsenin en ufak bir yardıma bile ihtiyaç duyması (s.76)

egmegi dizinin taḫtasında olmak: Kendisine yapılan bir iyiliği hemen unutan, nankörlük eden kimse (s.76)

ekmek ḫıdır yi ḳudır: Yedikçe şımaran ya da zenginliğinden ötürü çirkin davranışlar sergileyen kimse (s.77)

eksik: Acınacak durumda olan kadın (s.77)

el elınde el olmak: Gelin olup giden bir kızın, kocasının evinde el gibi görülmesi, aşağılanması (s.77)

el ḳoltığında böyımek: Başkalarına muhtaç şekilde yaşamak(s.77)

elı ayağı sovımak: Bir şeye karşı isteksizlik duymak, ona yaklaşmak istememek, bir yere gidip gelmemek (s.78)

elı daş altında olmak: Çalışmayan, tembellik eden kimseye çıkışmak amacıyla kullanılan deyim (s.78)

elı deyneglı: Kaba kuvvet kullanmaktan çekinmeyen, kendisinden korkulan kimse (s.79)

elını açıp gözını yummak: Sattığı bir eşyaya ne verilirse razı olmak, fiyata boyun eğmek (s.79)

elını öptigim: Bir kimsenin açıkça kızamadığı bir kimseye üstü kapalı olarak sitemini dile getirdiği ifade (s.79)

elının ḳarasını yüzıne sürtmek: Bir kimseye iftira atmak, onu kötülemek (s.79)

eli baratlı: Çığırtkan (s.79)

eliboratlı: Yaramaz, yaman (s.80)

ellek: Oyunbaz, dilbaz, dalevereci (s.80)

elmıḫasıl: İlimden yoksun, kızma ve sitem bildiren ifade (s.80)

elmıḫassılın enigi: Yaramazlık yapan çocuklar için söylenen bir ifade (s.80)

endır ḳaldır dünyası: Zirvede olan bir insanın dibe vurabileceğini ifade eden bir söz (s.81)

erengpereng: Paramparça (s.82)

ergi: Eğri (s.82)

erikmek: Telaşlanmak (s.82)

erinmek: Üşenmek (s.82)

eşşı çıraya yağ ḳoymak: Beceriksiz kimsenin bir işi eline yüzüne bulaştırması, işin içinden çıkamaması (s.83)

etıne aş erimek: Bir kimseden aşırı derecede nefret etmek, onu parçalamak istemek (s.83)

etme bulma dünyası: Kötülük yapan bir kimsenin bir bela ile karşılaşması, kimsenin yaptığı kötülüğün yanına kalmaması (s.83)

eyin: Öyin, eğri büğrü, düz olmayan (s.85)

eynad: İnatçı (s.85)

eysig: Eksik (s.85)

fallamak: Küfürlü konuşmak (s.87)

farımak: Azalmak (s.87)

fāş olmak: Parça parça olmak (s.87)

feġır: Fakir (s.87)

fehşe: Basit bir meselede bile çevresini ayağa kaldıran, yaygaracı kimse (s.87)

fenikmek: Bunalmak, sıkıntıya ve strese girmek (s.87)

fırḳ olmak: Beli tutulmak (s.88)

fıs boğım: Sır saklayan, gizli ve sinsice iş yapan (s.89)

fissıgi enmiş: Aşırı istek duyguları azalmış kimse (s.89)

fıssik: İçten pazarlıklı, göründüğü gibi olmayan kimse (s.89)

forre: Tipsiz, biçimsiz (s.90)

fos: İçi boş, göründüğü gibi olmayan (s.90)

fuġara: bk. fıḳara (s.90)

ġaba: Kaba (s.91)

ġabulhırt: Reddetme (s.91)

gafıldak: Yanlışlıkla (s.92)

gage: Çelimsiz, zayıf, cüce, eli işe yatkın olmayan kişi (s.92)

gaggal: Oyunda sonuncu olan kimse (s.92)

gagırcamak: Bozulmak (s.92)

galemet: İstenmeyen bir olay, kötü bir durum (s.92)

ganahmak: Zor durumda olmak (s.93)

gangırmak: Zorlayarak eğmek (s.93)

ganim etmek: Zehirlemek (s.93)

garafile olmak: Kara olmak, kirlenip pisleşmek (s.94)

garaḫmak: Bocalamak, bunalmak (s.94)

garamet: İftira (s.94)

garan: Karanlık (s.94)

gar buşağ: Kar kederi, kar sıkıntısı (s.94)

gark olmak: Gark olmak, gömülmek, batmak, boğulmak (s.95)

geçinmek: Ölmek (s.97)

gendını yabancılamak: Bir topluluk içerisinde kendisini yabancı hissetmek, utanmak, çekinmek (s.99)

gerciklenmek: Şımarmak (s.99)

geremet: İftira, yalan (s.99)

gerib: Yabancı (s.100)

gerisını unutmak: Bir mevki ya da makama geldikten sonra kendisine destek veren kimseleri unutmak, onlara yardımcı olmamak (s.100)

geyit: Tasa, keder (s.100)

geypmek: Ayağı kaymak (s.100)

gıcıktırmak: Kızdırmak, sinirlendirmek (s.101)

gıcıltı koparmak: Bağırıp çağırmak (s.101)

gıcıt: Gıcık; sözleriyle, davranışlarıyla karşısındakini kızdıran, sinirlendiren (kimse) (s.101)

gıjilemek: Çığlık atmak (s.101)

gıllı ḳırıḫ: Önemsiz, gereksiz şeyler(s.101)

gıtalmak: Kıtlaşmak, azalmak (s.104)

gıyamat: Kıyamet (s.104)

gızarmak: Oyunbozanlık yapmak (s.105)

gızdırmak: Kızdırmak (s.105)

gızzirik: İçi pişmemiş ama dışı yanmı olan yiyecek (s.105)

giden ʿömrını aramak: Geçmişini aramak, şu anki halinden memnun olmamak (s.105)

gocalmak: Kocamak (s.106)

gontaḫ: Akli dengesi bozuk (kimse) (s.107)

gorrik: Kambur kimse (s.107)

göbegi dışarı atılmak: Dışarıda çok gezen, evinin yolunu bilmeyen kimseler için kullanılan deyim (s.108)

göğnümek: Ütü yaparken giysilerin hafif derecede yanması (s.108)

götı boḳlı: Küçümseme, hafife alma ifade eden kullanım (s.109)

göyünmek: Yanmaya yüz tutmak (s.110)

gözı dar: Paylaşmayı sevmeyen, bencil, kıskanç (kimse) (s.110)

gözı küllı: Dikkatsiz, vurdumduymaz (kimse) (s.110)

gözı yastı: Tepkisiz, hain, baygın bakışlı (kimse) (s.110)

gudurmak: Şımarmak (s.111)

gullep takmak: İftira atmak (s.111)

gumsutmak: Tahrik etmek (s.111)

guncik: Dip, kuytu yer (s.111)

gurnaz: Kurnaz (s.112)

gurre: Kabadayı, efe (s.112)

gurrik: Alev (s.112)

güneşe ḳarşı işemek: Herkesin gözü önünde, hiç çekinmeden kanunsuz işler yapmak (s.114)

gürük: Kulağı kesilmiş, doğuştan kulaksız (s.114)

halına bahmayıp Ḥesen Dağı’na odına getmek: Bir kimsenin içinde bulunduğu durumu göz ardı edip boyundan büyük işlere kalkışması, gücünü aşan şeylerle uğraşması (s.117)

ham ḫam ḳonışmak: Karşıdaki insanın canını sıkacak şeyler söylemek, boş konuşmak (s.117)

ham söz sölemek: Konuşacağı yeri ve zamanı bilmemek (s.117)

hamkef: Uykusu henüz açılmamış, keyfi pek yerinde olmayan (s.117)

hampara: Orta boy taş ve toprak parçasına ya da biçimsiz taşlara verilen ad (s.118)

hamzik eli: Kalkmayan, ezilen (s.118)

handa beyir osırmak: Bir kimsenin sözlerinin dikkate alınmaması, kimse tarafından dinlenmemesi (s.118)

hangi daş böyikse ḳafayı ona vurmak: Kendi derdine yanmak, ne hali varsa görmek (s.119)

hapan kalmak: Fakir, çaresiz kalmak (s.119)

haraba: Yıkık dökük (s.120)

harhuta: Bozuk, eskimiş (s.120)

harrım etmek: Verilen bir işi eline yüzüne bulaştırmak, becerememek (s.120)

harslenmek: Kızmak (s.120)

hasut: Kıskanç, cimri, görgüsüz (s.121)

havada pambıḫ atmak: Ne yaptığını bilmeyen, hayalî ve boş laflarla olmayacak işlerle uğraşmak (s.122)

havada vurıp tavada yimek: Düzensiz yaşayan bir kimsenin ihtiyacını nerede denk gelirse orada gidermek (s.122)

hayib: Ayıp (s.122)

ḫayin: Hain (s.122)

haylamaz: Yetmez, kafi gelmez (s.122)

hecı bedır ağanın torını: Bol para harcayan, savurgan (kimse) (s.123)

hecı ġınnaz: Sürekli yalan söyleyen, hiçbir sözü doğru çıkmayan (s.123)

hecı post: 1980'li yıllarda kasap olarak Hacca gönderilenler için kullanılan alaylı bir deyim (s.124)

hefdar: Çok yiyen, obur, canavar (s.124)

hefgir: Savurgan (s.124)

hello cello: Değersiz, seviyesi düşük, sıradan kimse (s.125)

hello cello işi: Yanlış, uyduruk ve çürük iş (s.125)

hem eḫmaḳ hem şeytan: Bir kimsenin saf ve akılsız davranışlar sergilese de yeri geldiğinde uyanık davranmasını bilmesini ifade eden deyim (s.125)

hengelleşmek: Mayışmak, uyuşuk hale gelmek (s.126)

ḫengeme: Olay, kavga (s.126)

ḫeramḫor: Uğursuz, hayırsız s.127)

ḫerebetı: Savurgan, elinde avucunda bir şey tutamayan (s.127)

ḫerrāç etmek: El koymak, gasp etmek (s.127)

ḫerrım olmak: Bozulmak, huzursuz olmak (s.127)

ḫers: Öfke (s.128)

ḫers bazarı: Kızgınlıkla, öfkeyle yerinden kalkmak (s.128)

ḥeses gel benı dut: Bir kimsenin açıklarını gizlemesi gereken yerde kendisini ele verecek davranışlarda bulunması; kendi eliyle zarara girmesi (s.128)

hesteye nara salmak: Kısa sürede halledilmesi gereken hayatî bir işi sorumsuz bir insana emanet etmek (s.128)

hey heşem içinde olmak: Telaşlı telaşlı davranmak (s.129)

heyf: Öfke, kızgınlık (s.129)

heza: Hile, şike, oyunbozanlık (s.129)

hezzek: Dut meyvesinin olgunlaşmamışına verilen ad (s.129)

hıklıya ḫıḳlıya: Zorlanarak anlamında bir ifade (s.129)

hılaf: Yalan, şüphe (s.129)

hıllıhış: Dağınık (s.129)

hıllig: Patlak (s.129)

hılt: Çok nazlı kimseler için kullanılan bir lakap (s.129)

hımbıl: Zayıf, avanak, enayi, saf ve güçsüz (s.129)

hımsımak: Yiyeceklerin bozulması durumu (s.129)

hıntık: Kıskanç (s.131)

hıra: Cılız (s.131)

hıramkeşem: Kargaşa (s.131)

hırbo: İşe yaramaz (s.131)

hırẖanta: Önemsiz kalabalık, çokluk (s.131)

hırhıs: Hırsız (s.131)

hırıf: Kötürüm (s.131)

hırıltıcı Geçimsiz, kavgacı kimse (s.131)

hırlavıh: Boğmaca hastalığına tutulan kişinin göğüs bölgesinde oluşan aşırı hırıltı (s.131)

hırpalamak: Zarar verecek, zedelenecek şekilde hareket etmek, örselemek (s.131)

hırrik: Çok zayıf, cılız kişi (s.132)

hırtlegıne yapışmak: Bir işi yapması için bir kimsenin yakasına yapışmak, onu sıkıştırmak; boğazını sıkmak (s.132)

hış bış: Çöp, hurdaya ayrılmış çeşitli eşyanın adı, öteberi (s.132)

hışe: Öylesine, işe yaramaz (s.132)

hışlamak: Hışıltı sesi çıkarmak, homurdanmak (s.132)

hof: Korku (s.133)

honçuk: Beceriksiz anlamında kullanılan ve genellikle çocuklar için kullanılan bir ifade (s.134)

holmak: Ölmek (s.134)

hopan: Bakımsız bağ, bahçe (s.134)

hopbalā: Öyle olmaz ki anlamında hayret ve şaşırma (s.134)

horsunmak: Küçümsemek, dışlamak (s.134)

hoylatmak: Kaçırmak (s.135)

höflenmek: Ürpermek, korkmak (s.135)

hölbe gözlı: Patlak gözlü kimse (s.135)

hölhölü: Evhamlı, şüpheci (s.136)

hörçço: Saçı başı karışık kimse (s.136)

höt dede: İri, kaba yapılı kimse (s.136)

hulanmak: Kızmak (s.136)

hulatmak: Kızdırmak (s.136)

hulhı daralmak: Ruhu sıkılmak, sıkıntıya düşmek (s.136)

huşşırik: Alerji nedeniyle vücuttaki döküntüye verilen ad (s.137)

ıkınma: Bir işi zorlanarak yapma (s.139)

ısıtma: Sıtma (s.140)

ışkıya: Eşkıya (s.140)

içi vayvaylı, dışı ķalaylı: İçten fesat ve kinli olan; dıştan ise güler yüzlü görünen kimse (s.141)

iki camı arasında beynamaz ķalmaħ: Eldeki fırsatı yerinde ve zamanında değerlendirmemek; imkan varken bir iş yapamamak (s.142)

iki gişiye bi tırşik: Para ödemeyi sevmeyen, lokantada bile bir kişilik yemeği iki kişi yiyen cimri kimseler için kullanılan bir deyim (s.142)

iki karış dört barmaħ yėre girmek: Ölmek, mezara girmek (s.142)

illet: Bozukluk (s.143)

innenin deligini görmek: En ufak ayrıntıyı, en küçük bir hatayı bile görmek; her şeye bir bahane bulmak (s.144)

inne yapmah: Bir esnafın, fark ettirmeden müşteriyi kandırması; fiyatı iyice bindirmesi (s.144)

intihap: İltihap (s.144)

intile: Mide fesadı (s.144)

intili olma: Bağırsakların bozulması (s.144)

irezil: Rezil (s.145)

it aparan: Pasaklı, işe yaramaz, umulduğu gibi çıkmayan (s.146)

it duror, ben durmom: Hiç durmadan çalışmak. “İt bile bu kadar çalışamaz.” anlamında kullanılan bir deyim (s.146)

it gıçı: Serseri, aylak (s.147)

itigim itindı: Bir şeyim kayboldu anlamında bir söz (s.147)

itin ac ķarnına ķar yimesi: Bir kimsenin dünya kadar borcu varken lüzumsuz yere alışveriş yapması; ahmaklık etmesi (s.147)

itinmek: Kaybolmak (s.147)

itin ürimesi paranan mı?:“Boş ver, ne söylerse söylesin, aldırma” anlamında kullanılan bir deyim (s.147)

it nallamaħ: Boş gezmek anlamında bir deyim (s.147)

it öksirigine düşmek: Sürekli ve derinden öksürmek (s.147)

it yisın ciyer: Hata yapsa da vazgeçilemez anlamında bir deyim (s.148)

kahanın yerini ölenın avradını alılar: Yerinden kalkan kişinin yerine otururlar, ölne kişinin de eşini alırlar (s.150)

kakirli: Kahırlı, zahmetli (s.150)

kakırcama: Bayatlama, bozulma (s.150)

kalemed: İftira edilmesi, nefsin götürmemesi durumu (s.150)

kanatlı ḳuş olmaḫ: Kimse görmeden ortadan kaybolmak, uzaklaşmak (s.151)

kara daşşaḫlının birine deng gelmek: Sert kayaya çarpmak, şansı yaver gitmemek (s.152)

karahma: Bocalama (s.152)

kara kovığ yığmak: Stresli ortam oluşturma, ortalığı velveleye verip taşkala çıkartmak (s.153)

kara, sarı, mor deri baḳır ḳabın cengeri: Görücü olarak gönderilen kadının, bakıp da beğenmediği kızın çirkinlik derecesini ifade etme için kullandığı bir deyim (s.153)

kara yere olmak: Dünyaya gelmemiş olmasını dilemek (s.153)

karemet: İftira (s.153)

karıh: Karak, göz ağrısı (s.153)

karkar olmaḫ: Can vermekte olan hastayı yerinden oynatırsan can çekişme süresi uzar anlamında bir söz (s.154)

karnı kurtlı: İçi kötü, fena kimse (s.154)

karnındaki boḳı yağ sanmah: Elindeki kıymetsiz şeyi değerli sanmak, kendi kendisini önemli görmek (s.154)

karnının kurdı çıhsa dünyayı yimek: Aşırı derecede kindar, aşırı derecede kötü bir kimseyi anlatmakta kullanılan bir deyim (s.154)

kart: Kart, yaşlı (s.154)

kaver: Saçmalamak anlamında bir söz (s.155)

kavvat gözlı: Hain bakışlı anlamında bir söz (s.155)

kekec: Kekeleyen (s.157)

kelek: Kavun karpuzun olmamışı (s.157)

kel köre cırt dėmiş: Bir konuda eksiği ya da hatası bulunan bir kişinin kendi durumuna bakmadan başka bir kimseyi eleştirmesi, ayıplaması, küçümsemesi (s.157)

kellekot: Eski püskü (s.158)

kelle olmaħ: Kısa zamanda hazırlanabilecek bir yemeğin sofraya gelişinin gecikmesi üzerine söylenen bir deyim (s.158)

kelli follu: Kelli follu (s.158)

kemçik: Ağızlı, koca ağızlı, ağzı eğri ve uzun çeneli (s.158)

kemlik: Kötülük (s.158)

keñ: Kötü, fena, değersiz (s.158)

kepezi kesilmek: Çok yorgun düşmek (s.159)

keppır: Bozuk ve yokuşlu yol (s.159)

kercetmek: Alay etmek (s.159)

kercıne: İnadına, kinaye olarak (s.159)

keremet atmah: Bir kimseye iftira atmak, onu kötülemek (s.159)

kercik: Ukala (s.159)

kercine sölemek: Bir şeyin tersini ima etmek (s.159)

keremet: İftira (s.159)

kergine: Tersine, zıddına (s.160)

kerhanacı: Yaramaz, bozuk insanlar için kullanılan bir söz (s.160)

kerik: Olmamış ham meyve, sebze (s.160)

kerkenme: Sarkıntılık etmek (s.160)

keşmekeş: Karışık olma durumu, karışıklık (s.161)

keyip: Kayıp, belirsiz (s.161)

kığınmah: Kıvranıp durmak (s.162)

kınıhdırmak: Çaresiz duruma düşürerek ne yapacağını bilemez hale getirmek (s.163)

kırççik: Cılız, zayıf, cansız (s.163)

kırh aḳıllı: Her an fikri değişen, bir kararda duramayan kimse (s.164)

kırh öksiznen bi mağarada kalmah: Kötü, perişan durumda olmak; çaresizlik içinde kıvranmak (s.164)

kızılıkurt: Karşıdaki kişi söylenen bir şey anlamadığında kullanılan bir söz (s.166)

kızzılkurt: Beddua sözü (s.166)

kinas: Mantıksız davranış ve söz (s.167)

korros: Kibirli (s.169)

koyın osırıhlı: Bir işi sessizce, çaktırmadan yapıp hiçbir şey yokmuş gibi kendi köşesine çekilen kimse (s.169)

köhne: Eskiyip yıpranmış, bakımsız kalmış (s.170)

kör cevız: Faydası olmamak (s.170)

körefem: Aptal, budala anlamında bir söz; Eski püskü (s.170)

körin eline bir geçmek: Eline geçen önemsiz bir şeyi evirip çevirmek, didik didik etmek; işi sulandırmak (s.171)

kör mıh: Zıkkımın dibi, ölümün körü, cehennemin dibi anlamında bir söz (s.171)

körocah: Çocukları olmayan, soyunu devam ettirecek çocuğunun olmaması (s.171)

kör sılo'nın piçı: Ortalık çocuğu; itilip, kakılan (s.171)

kör yilan: Sinsice hareket eden, çaktırmadan zarar veren kimse (s.172)

kötek: Dayak (s.172)

ḳudımı bağlı: Şanssız kimse (s.173)

kulağının dibinden ḳan almaḫ: Kulağı işittiği halde etrafında konuşulanları anlamamak, dünyadan haberi olmamak (s.173)

kurı kurıya ḳurbanı olmaḫ: Her şeyi lafta kalmak; sevgisini davranışa dökmeyip sürekli sözle ifade etmek (s.174)

kurış başına: Kuruşun hesabını yapan, cimrilik eden kimse (s.174)

kut kut etme: Her şey hakkında çok konuşmak, her işe konuşmasıyla karışmak (s.175)

kül başıma da daş başıma da: Ocağın sönmesi, başın belaya girmesi (s.176)

kürdin gözi ḳan görmek: Ufak bir olayı büyütmek, işi abartmak (s.176)

küt: Hareketsiz olma, donup kalma, duyarsızlaşma (s.177)

lafa sıhılmah: Konuşacak bir mesele bulamamak, aklına bir konu gelmemek (s.179)

lallig: Dilsiz, konuşamayan (s.179)

lallota: İşe yaramaz, boş boş gezen (s.179)

laşkı çıkmak: Eskimek, kullanılamaz hale gelmek anlamında kullanılan bir deyim (s.180)

lavgara: Fazla konuşan, geveze (s.180)

lec: Kavga, döğüş (s.180)

lekkom: Koyayım anlamında sövme ve hakaret sözü (s.180)

lığlığı küfte gibi yuvarlamaḫ: Tepe taklak yuvarlanmak (s.181)

loḳmasını saymaḫ: Bir kimsenin yemeğine karışmak, onun yedikleriyle ilgilenmek (s.182)

lop var, yimon mı: “Olur, başka emrin var mı” anlamında kullanılan bir deyim. (s.182)

loppıdana: Yavaş yavaş olması gerekirken bir anda meydana gelen şeyşeri ifade etmek için kullanılan bir söz (s.183)

löhlemek: İyi görememek (s.183)

löklök: Kaba yürüyüşü tarif etmek için kullanılan bir söz (s.183)

mabalı boynına: Vebali boynuna, sen bilirsin (s.185)

mahnayı mahnaya katmaḫ: Bahane üstüne bahane üretip o işi yapmama (s.185)

malamat: Rezillik, perişanlık (s.187)

marsıman: Çok tembel kişi için söylenen bir söz (s.188)

mas mas: Beceriksiz (s.188)

matıf: Bunama (s.188)

matıflamak: Bunamak (s.188)

matlıya düşmek: Derdinden deliye dönmek (s.188)

melevız: Salak, sünepe (s.190)

melıhule: Fikir karmaşası (s.190)

mellıhı çıhmak: Vıcık vıcık cıvımak (s.190)

mercimeg biti: Her işe karışan, her yerden çıkan kimse (s.190)

meyrat: 1. Ölenden kalan mal; 2. Sevimsiz, lanet; 3. Yılan (s.191)

meytin serile: Ölesin anlamında bir beddua (s.191)

mıtırıp: 1. İşe yaramaz 2. Sonradan görme 3. Cimri (s.193)

mıtrıp: Görgüsüz (s.194)

mıttik: Zıkkım anlamında bir söz (s.194)

mızmehel: Perişan, ezik-büzük (s.194)

mitili: Giyimi yırtık pırtık olan (s.195)

mizevırcılıẖ etmeẖ: İspiyonculuk yapmak (s.195)

muhaddere: Sağlam olmayıp hemen bozulabilir anlamında bir söz (s.195)

muhannet: Muhanet, cimri, kimseye yardım etmeyen (s.195)

muhatara: Hastalıklı (s.195)

muşmula: Yüzü küçük olan veya hastalıklı gibi görünen kimse (s.196)

muzu: İnat (s.196)

müzevırcı: Gammaz, ispiyoncu (s.196)

nammısı yerde gezmek: Namussuzluk, alçaklık (s.198)

nefis dutmah: Zoruna gitmek, gücenmek (s.199)

nefsini ayağının altına almah: Gururunu hiçe saymak (s.199)

nezele: Topaç oyununda dönmediği için cezalı duruma düşen topaç (s.201)

nezelme: 1. (is.) Eskime; 2. (f.) İncelme (s.201)

nıḳıs: Cimri, eli sıkı (s.202)

nırç: Hayır, yok anlamında bir söz (s.202)

nutku kurumak: Konuşamaz hale gelmek (s.203)

oğunmak: Bayılma derecesinde ağlama, kendinden geçme (s.205)

orçum: Sakar, beceriksiz (s.206)

orıcı orıcın üstine dutmah: İftara yiyecek bir şey bulamayıp sonraki gün için tekrar oruca niyet etmek (s.206)

ortada otlanıp kenarda yatmah: Ortak çalışıp, kazandığını bencillik yaparak yalnız yemek anlamında bir deyim (s.207)

osırıhtan teyyara: Bir değeri veya ağırlığı olmayan, boş adam (s.207)

osanmak: Usanmak (s.207)

ot yimek: Adap usul bilmemek, görgüsüzlük etmek (s.208)

ölet: Öldürücü hastalık salgını, kıran (s.210)

öliyi gömip, ayağını torpağın üstinde bırahmaḫ: Yapılan bir işin bir bölümünün hatalı çıkması, dıştan bakılınca sırıtması (s.210)

ölmiş eşşeg aramah: Bir şeyi çok ucuza almak istemek, ona gerçek değerinin çok altında fiyat vermek (s.210)

öndirik: Hastalıklı (s.210)

ör ör: Öfkeyi, kızgınlığı anlatan ve yansıma seslerden oluşan bir ikileme (s.211)

ör ör etmek: Bas bas bağırmak, tepkisini dile getirmek (s.211)

örgetleme: Dolduruşa getirme (s.211)

ötirig: Kötü, işe yaramaz (s.212)

öttirikli: Hastalıklı (s.212)

pağıl: Kıskanç (s.215)

pakıl: Cimri (s.215)

parayı yerde bulmah: Savurganlık etmek, düşüncesizce para harcamak (s.216)

parça pincig olmaḫ: Paramparça olmak, mahvolmak (s.217)

parpazlama: 1. Paniğe kapılma; 2. İyi görememe (s.217)

pasmanta: Eskimiş, pörsümüş, işe yaramaz (s.217)

peççel: Beceriksiz, sakar (s.218)

pepe: Konuşma zorluğu çeken, kelimeleri tam çıkaramayan (s.218)

perçan: Perişanlık (s.218)

persengini bozmak: Moralini bozmak (s.219)

pırpırik: Çok ihtiyar, eli ayağı tutmaz derecede güçsüz (s.220)

pıssik boķın derman: İnsanlara en ufak yardımı dokunmayan faydasız insanlar için söylenen bir deyim (s.221)

pimpirik: Şüpheci, bahaneci, kendine güvensiz, mız mız (s.222)

pise pasa para vėrmek: Parayı boşa harcamak, gereksiz şeylere para vermek (s.222)

pis nas: Perişan, berbat (s.223)

pispisi: Pinti, cimri (s.223)

pöh: Kabul olmayan, sayılmayan (s.224)

pūç: Gelişmemiş meyve, ürün (s.224)

puç olmah: Soğuktan veya baskıdan dolayı kol ya da ayağın uyuşması, hissedilmeyecek duruma gelmesi (s.224)

püç: Kötürüm, sakat (s.224)

püngül pisgil: Yırtık pırtık, ufak tefek anlamında ikileme (s.225)

rig tutmak: Kin tutmak (s.228)

rik: Kin, nefret (s.228)

sābıḳa: Hiçbir zaman (s.229)

sadana: Saf, salak (s.230)

saḳamatlıh: Beceriksiz, sakar (s.230)

sakavı olma: Donarcasına üşümek (s.230)

salma: Başıboş (s.231)

saman altından suyı bıraħıp, çıḫıp üstine vaaz vermek : İnsanları kışkırtıp birbirlerine düşürdükten sonra bir köşeye çekilip etrafta olanları izlemek; masummuş gibi görünmeye çalışmak s.232)

sanki dil otı yimiş : Çok fazla konuşan kişi için söylenen bir deyim (s.232)

sanuḳlanmak: Kızmak (s.232)

sasımak: Bozulmak, kokmak (s.233)

senden su, benden kan getmek: Seni etkilemeyen şeyin beni çok etkilemesi (s.235)

seyip: Başıboş, serbest) (s.236)

seyip kalmak: Yalnız kalmak (s.236)

sıcah ahır, sallama yem: Sorumsuz, yediği içtiğini düşünmeyen (s.237)

sısġa: Çok zayıf, çelimsiz kimse (s.238)

sıtkı sıyrılmak: Bir insana karşı olan bağlarını yitirmek, soğumak (s.238)

sinegin kanadından almah: Bebeklerin en ufak bir esintiden veya mikroptan etkilenip hemen hasta olmaları (s.239)

sitam: Üşütme hastalığı, sıtma (s.240)

size bişmışse bana sovımış : Sizin sahiplenmeniz gereken konu olduğu halde sahiplenmiyorsanız ozaman beni de hiç alakada etmez anlamında bir deyim (s.240)

sokı dövene hey çekmek: Kendi kendisine bir faydası dokunmayan kimsenin başkasının hayrına çalışması; ahmaklık etmesi (s.241)

sonadan görme, gavurdan dönme: Eline fırsat geçince azıtan, görgüsüzce hareketler sergileyen; mayasında bozukluk olan kimse (s.241)

son üç gün sabır daşı ķaḫmaḫ: Oruçlu kimselerin Ramazan ayının son üç günü sabırsızlık çektiğini anlatan bir deyim (s.241)

soyha: 1. Ölünün sırtından çıkarılan giyecek; 2. Lanet olası anlamında bir beddua sözü (s.242)

surha: Angarya iş, onun-bunun işi (s.243)

sünnet etmek: Alışverişte karın büyük kısmını kesmek, çok düşük fiyat önermek (s.243)

sürpene: Seviyesi düşük, bayağı kadın anlamında bir söz (s.245)

şamşanperı: Ortalığı velveleye veren, şaklaban (s.247)

şarmuta: Yaramaz kız çocuğu (s.248)

şarmuta: Bir şey bilmeyen, boş boş bakınan (s.248)

şerietten daş düşmek: "Ne acelesi var, kanun değil ya, ne zaman olursa olsun" anlamında kullanılan bir deyim (s.250)

şeytandan üç gün önce doğmaḫ: Bir kimsenin çok kurnaz olması, her türlü ayak oyununu bilmesi (s.250)

şılle: Düzensiz, dağınık kimse (s.251)

şilligin ters yüzi: Çok çirkin bir kızı tarif etmekte kullanılan bir deyim (s.252)

şimre: Yüzde yara halinde çıkan bir hastalık (s.252)

şor su: Tatlı olmayan, içilemeyen kuyu suları (s.253)

taḫtita çıḫmaḫ: Ölmek, tabuta girmek (s.255)

tarmahar: Dağınık (s.257)

tartar etmek: Savurmak, harbur etmek (s.257)

tas ķeyıpmış: İşin ucunun kaçması, çığrından çıkması (s.257)

teglemek: Terk etmek, ayrılmak, boşvermek (s.259)

teklemek: Yalnız bırakmak (s.259)

telāta: Tarım yamalak, üstün körü (s.260)

teng: Darlık, sıkıntı (s.260)

teprag: Deprem (s.261)

ter çabası: Anlatamamak (s.261)

teres: Bir şey bilmeyen kişiler için kulanılan bir söz (s.261)

tergemek: Terk etmek (s.261)

terral: Tembel, işgörmez, aylak (s.261)

tetırḫam: İshal (s.262)

tezmek: Kaybolmak (s.262)

tırrek: Bir şeyi beğenmeyen, havalı (s.264)

tırrığa düşmek: İshal olmak (s.264)

ṭırro: Küçümseme, beğenmeme ifadesi (s.264)

tırşikci: Yalaka (s.264)

tirrek: 1. Her şeyi beğenmeyen (kimse); 2. İşe yaramayan, boş; 3. Sinirli, bağıran, kızan (s.265)

titneme: Azarlama (s.265)

toh evin ac iti: Ailesi tarafından hiç aç bırakılmayan; buna rağmen karnı hiç doymayan ve gittiği her yerde yemek isteyen çocuk (s.266)

tohımına para saymah: Bir değeri olmayan, önemsiz görülen şeyler için kullanılan bir deyim (s.266)

torbanın altı delig: Bir insanın giderinin gelirinden daha çok olması; ne kadar çabalarsa çabalasın, kendi açığını kapatamaması (s.268)

tükeni valinen bereber açmaẖ: Bir esnafın sabahları dükkanını geç açması, iş yerine geç gelmesi (s.269)

uda boğılmah: Utanmak, utancından bir şey söyleyememek, kendini borçlu hissetmek (s.271)

ud belası: Utandığı için bir şeyi yapmak zorunda kalmak (s.271)

ufahcılıẖ etmek: Basit şeylerin hesabını yapmak, küçük şeylere tenezzül etmek (s.271)

ulımoğlının türkisi olmak: Bir işin çok uzaması durumunu anlatan ifade (s.272)

uyuntu: Uyuşuk, mızmız (s.273)

uz: İçinden pazarlıklı (s.273)

ürküç: Korkunç (s.276)

ütünmek: Kaybolmak (s.276)

varlıħ içinde yoẖlıẖ çekmek: Bir kimsenin malı mülkü çok olmasına rağmen maddi sıkıntı çekmesi (s.277)

vık vık gülmek: Hafife alarak gülmek (s.278)

vıllıma: Laşkalaşma (s.278)

vıvır: Gevezelik (s.278)

vızzik mızzik: Mızmız (s.278)

villetmek: İşi sulandırmak (s.279)

yabancılamak: Yabancılık çekmek, utanmak, çekinmek (s.281)

yadı: "Yok, yoktu" anlamında bir ifade (s.281)

yadırğı yorğan sırtına değmek: Gurbete giden ve oranın tadını alan bir kimsenin kendi memleketine geri dönmemesi, gurbette yaşamaya devam etmesi (s.281)

yağlı kara: Kene gibi yapışan, yılışık (s.282)

yalandırmak: Kandırmak (s.282)

yaldatmak: Aldatmak (s.283)

yalımaşı: Yalnız başına anlamında bir ifade (s.283)

yanılga: Yanılgı, yanlış (s.283)

yaralı yere kurt düşırmeh: Sonunun tehlikeli, zararlı ve olumsuz olacağını bilerek unutulmaya yüz tutmuş bir acı ve tehlikeyi yeniden hatırlatma gayreti içinde olma (s.284)

yarım ağızlı: Yediği içtiği şeyleri ağzından kaçırıp üzerine döken kimse (s.284)

yarım boğum: Yarı ölü, ölmek üzere olmak (s.284)

yastıh müftisi: Gece, sanki fetva verircesine kendi kocasını kışkırtıp dolduruşa getirerek gündüz kayınvalidesinin üzerine salan gelin için kullanılan bir deyim (s.285)

yavan: Geveze, boş konuşan (s.285)

yedi dırnaḫtan atmaḫ: Hiç yerinde durmamak, çok yaramazlık etmek (s.285)

yefek: Zayıf, güçsüz, basit (yefek gelmek, şeklinde deyim olarak kullanılır.) (s.286)

yelpeme: Nefes darlığı (astım) hastalığı (s.286)

yerendirik: Gevezelik anlamında bir söz (s.286)

yerine türki sölemek: Bir kimseye hak ettiği parayı veya hisseyi vermemek (s.287)

yettez: Yeter anlamında bir ifade (s.287)

yırtılan barso'nın yaḫası: "Nasıl olsa olan bana olmuyor, zararı Barso'ya, benim bir kaybım yok" anlamında kullanılan bir umursamazlık deyimi (s.288)

yilanı gelmek: Elindeki yiyeceğin bir kısmını arkadaşına tattırmayan, onun ağzını sulandıran çocuğa yetişkin bir kimse tarafından söylenen bir deyim (s.288)

yumağı ters dönmek: İşlerin kötüye gitmesi (s.290)

yumsuluk: Bir kimsenin canının çok çektiği bir şeyi elde edemediğinde düştüğü durum (s.290)

yutızmak: Yenilmek, kaybetmek (s.290)

yüze karşı pışo etmeḫ: Bir kişinin yüzüne karşı sevgi ifadesi belirtip arkasından nefretini açıklama, riyakarlık (s.291)

yüzım sizden ķara: Karşıdakine karşı mahcup olmak (s.291)

yüz yavıncı olmaẖ: İstemeyerek görüşmek durumunda olmak (s.291)

zağal: Tembel, vurdumduymaz (s.293)

zambırlanma: Çok kızma, öfkelenme (s.293)

zambırlı: Hırçın, öfkeli (s.293)

zamparalıẖ: Zamparalık, çapkınlık yapmak (s.293)

zararı karından çoẖ: İnsana faydadan çok zarar getiren iş (s.294)

zaringil: Bıkmış, bezmiş, perişan (s.294)

zartinim: Beğenmeme hali (s.294)

zavķa alma: Alay etme (s.294)

zėhirdir içeceksin: Eşinin davranışlarından şikayetçi olan veya eşinden boşanmak isteyen kimseye büyükleri tarafından söylenen bir deyim (s.294)

zehveren: Acı anlamında kullanılan bir söz (s.294)

zevzek: Geveze, sulu hareket yapan kimse (s.295)

zıkkım: Lanetleme (s.296)

zınkabıt: Zehir gibi acı (ya da aşırı ekşi) (s.296)

zıpır: Görgüsüz, kaba, cahil (s.296)

zırta: Beğenmeme hali (s.296)

zırttiklenmek: Tavır almak (s.296)

zırŧo: Ciddiyetsiz, terbiyesiz anlamında bir söz (s.296)

zibilge: Çöküntü, harabe yerler (s.296)

zobu: Kalıbı büyük ve işe yaramaz, hantal anlamlarında kullanılan bir ifade (s.297)

zollo: Yaramaz, kaba saba (s.297)

zottiğine toħanmaẖ: Zoruna gitmek (s.297)

zumzuruġ: Kötü, iyi olmayan, küçük anlamında bir söz (s.297)

Sonuç

Olumsuzluk kavramı, her dilde ve ağızda yer alan evrensel bir olgudur. İnsan düşüncesinde olumlu ve olumsuz durumlar birbirini tamamladığından, olumsuz ifadeler de dilin ayrılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkar. Adıyaman ağzı, Batı Grubu Ağızları içinde yer almakta olup kendine özgü fonetik, morfolojik ve anlamsal özellikler barındırmaktadır. Bu ağız, ölçünlü Türkçeye kıyasla farklı olumsuzluk yapıları içermekte ve kelime ya da cümle düzeyinde çeşitli biçimlerde olumsuz ifadeler kullanmaktadır.

Genel Türkçede olduğu gibi Adıyaman ağzında da olumsuzluk, ekler ve kelimeler yoluyla oluşturulmaktadır. Yaygın kullanılan olumsuzluk biçim birimleri arasında *-mA, -mAz, -mAdAn, -sIz* ve *mı* bağımlı biçim birimleri yer alırken *değil, hiç, yok, hayır, ne… ne (de), yoksa* gibi bağımsız biçim birimleri de olumsuzluk bildiren yapılar arasında bulunmaktadır. Adıyaman ağzında görülen olumsuzluk biçim birimleri ölçünlü Türkçede kullanılan olumsuzluk biçim birimleriyle benzerlik göstermektedir. Çalışmanın ilk bölümünde ölçünlü dilde yer alan olumsuzluk biçim birimlerinin Adıyaman ağzındaki görünümü gösterilmiştir. Bunun yanı sıra, bazı kelimeler ve deyimler, hem ilgili ağızdaki temel anlamıyla hem de bulunduğu/kurduğu bağlam içinde olumsuz anlamlara sahip olmaktadır. Bu şekilde sözlük birim olarak var olan çok sayıda anlam birimini Adıyaman ağzı söz varlığında görmek mümkündür.

Türkiye Türkçesi ağız bölgelerinde, ağız çeşitliliğinin en önemli nedenlerinden biri, 11. yüzyıldan itibaren bölgeye yerleşen Oğuz boylarının farklı ağız özelliklerine sahip olmasıdır. Tarih boyunca gerçekleşen göçler, farklı topluluklarla etkileşimler ve sosyal dinamikler, ağız yapılarının zenginleşmesine ve çeşitlenmesine yol açmıştır. Adıyaman ağzında yer alan *ağa ḳızı isdeyip dilenci başlığı vermek, ağzını bılaştırmak, burnının yelı enmek, duz yalatmak, iki gişiye bi tırşik, kırh öksiznen bi mağarada kalmah, nefsini ayağının altına almaẖ, ortada otlanıp kenarda yatmah, saman altından suyı bıraẖıp, çıẖıp üstine vaaz vermek, zambırlanma* vb. gibi duygu değeri yönüyle olumsuz ifadeler ve deyimler de bölgenin kültürel yapısını ve tarihsel gelişimini yansıtmaktadır.

Adıyaman ağzındaki olumsuzluk kavramı, hem dil bilimsel hem de anlam birimi yapılarıyla meydana gelmekte olup yöre ağzının olumsuzluk konusundaki farklılığının anlam birimsel yapılarda ortaya çıktığı görülmektedir. Dil bilimsel olumsuzluk bağlı bulunduğu ölçünlü Türkçe ile aynilik göstermektedir; ancak olumsuz anlam birimi yapıları ise yöre ağzında önemli oranda bulunmaktadır. Olumsuz durumu ifade etmek için olumsuz biçim birimlere başvurmadan olumsuz kavram alanı oluşturan çok zengin anlam birimi örneğini görmekteyiz.

Kaynakça

Alyılmaz, Semra. Türkçede olumsuz fiillerin geniş zaman biçimbirimi. *International Periodical For the Languages, Turkish Studies Literature and History of Turkish or Turkic*, 5/4, (2010) 87-118.

Hirik, Erhan. Anlam Değiştirme Aracı Olarak Olumsuzluk Eki –mA. *Karademiz Araştırmaları Dergisi*, 44, (2015) 167-185.

İlhan Nadir - Karadayı, Ceren. *Türkçede Olumsuzluk*. Ankara: Kesit Yayınları, 2017.

Karahan, Leyla. *Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2017.

Korkmaz, Zeynep. *Gramer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007.

Telli, Burak - Bulduk, Türker Barış. *Adıyaman İli ve Yöresi Ağızları Söz Varlığı*. Ankara: Gazi Kitabevi, 2018.

Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.

Üstünova, Kerime. Dilbilgisel Olumsuzlayıcılar. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 5(4), (2016). 1703-1715.

Vardar, Berke. *Açıklamalı Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2002.

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

AMASYA'NIN GELENEKSEL HALK OYUNU: TAŞOVA SİMSİMİ

Traditional Folk Game of Amasya: Taşova Simsim

Öğr. Gör. Gültekin ERDAL
Bursa Uludağ Üniversitesi
TBMYO Grafik Tasarım Programı
gultekinerdal@uludag.edu.tr
Bursa/TÜRKİYE
ORCID

Prof. Dr. Kelime ERDAL
Bursa Uludağ Üniversitesi
Eğitim Fakültesi
Türkçe Eğitimi Bölümü
kelime@uludag.edu.tr
Bursa/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 31.07.2024
Kabul Tarihi / Accepted Date: 27.02.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Soyadı, Adı. "Makale Adı". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 372-386.

10.28981/hikmet.1526006

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Lisans:
CC BY-NC 4.0

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

Yazar Katkı Oranı:
1. Yazar %50, 2. Yazar %50 oranında katkı sunmuştur.

ÖZ

Hollandalı tarihçi Johan Huizinga "oyun özgür bir eylemdir" der. Çoğu insanın dikkate almadığı, günlük yaşamın dışında bıraktığı, oyuncuların yaşına oranla hafife alabildiği, yöresel ağzıyla "boş iş" olarak değerlendirildiği güdüsel eylemdir oyun. Buna karşın oynanan her oyunun oluşumu itibari ile kendi içinde vazgeçilemez kuralları ve düzeni vardır. Aslında her oyun bir okuldur. Yaşamı, kabullenmeyi, tebrik etmeyi, hataları görmeyi ve takım olmayı öğretir.
Makale Amasya'nın Taşova ilçesinde oynanan simsim isimli halk oyununu incelemektedir. Bir sokak oyunu olan simsimin, yöresel yaklaşımlarla nasıl özelleştiği ve aynı isimle anılan benzer oyunlardan farklılıkları araştırılmıştır. Enstrümanı, müziği ve ritmi yüksek oranda örtüşen ve sokakta oynanan bir oyunun, bölgeye dayalı farklılıkları tespit edilmiştir. Bu anlamda makale büyük oranda Taşova Simsimi üzerinde yoğunlaşmıştır.
Somut olmayan kültürel miras olarak Taşova Simsimi, bazı bölgelerde "sinsin" olarak adlandırılsa da oyun ve müzik aynıdır. Geleneksel davul-zurna enstrümanlarının kullanıldığı hareketli müziğin eşliğinde iki kişinin karşılıklı senkronize ritmiyle şekillenir. Bazı oyuncuların doğaçlama eklediği figürler, oyuna renk katmasına karşın ana yapıyı etkilemez. Bu makale ile Amasya Taşova'da genellikle her düğünde oynanan, hemen her yaşta kişinin bildiği "Simsim" oyunu araştırılmıştır. İnternet ortamında birçok görsel ve video paylaşılmasına karşın geniş çaplı akademik bir araştırmadan yoksun kalmış bu kültürel halk oyunun yaygınlaşması, bilinmesi ve hatta tescillenmesi bu makalenin ana amaçları arasındadır. Simsim veya Sinsin, sadece karşılıklı iki oyuncuyu motive eden bir oyun değil, tüm seyircinin alkışlarla tempo tutmasını sağlayan, müzik bitmeden sıradaki oyuncu takımı cesaretlendiren bir saygı, sevgi ve hüner gösterisidir. Bu makale ile simsim halk oyunu oynanma şekli, ritmi, müziği ve enstrümanları nitel yöntemler ile araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Halk kültürü, Amasya, Taşova, Simsim, Sinsin.*

ABSTRACT

Dutch historian Johan Huizinga says, "Play is a free action." Play is an instinctive action that most people do not consider, leave out of daily life, underestimate depending on the age of the players, and is considered "empty work" in the local dialect. On the other hand, every game played has its own indispensable rules and order due to its formation. Every game is a school. It teaches life, acceptance, congratulations, seeing mistakes, and teamwork.

The article examines the folk game called simsim, which is played in the Taşova district of Amasya. It investigates how simsim, a street game, has been specialized with local approaches and its differences from similar games called by the same name. The regional differences in a game played on the street, whose instruments, music, and rhythm overlap considerably, have been identified. In this sense, the article primarily focuses on Taşova Simsimi.

Although Taşova Simsimi, an intangible cultural heritage, is called "sins" in some regions, the game and music are the same. It takes shape with the synchronized rhythm of two people accompanied by lively music using traditional drum-zurna instruments. The figures added by some players improvisationally add color to the game but do not affect the main structure. This article investigates the "Simsim" game, which is generally played at every wedding in Amasya Taşova and is known by almost every age group. Even though many visuals and videos are shared on the internet, the spread, recognition, and even registration of this cultural folk game, which has been deprived of large-scale academic research, are among the primary purposes of this article. Simsim or Sinsin is not a game that motivates only two players but also a show of respect, love, and skill that ensures that the entire audience keeps the tempo with applause and encourages the next team of players before the music ends. This article uses qualitative methods to investigate how the folk game of simsim is played, as well as its rhythm, music, and instruments.

Keywords: *Folk Culture, Amasya, Taşova, Simsim, Sinsin.*

Giriş

Oyunu tüm canlıların içgüdüsel yaşam ritüeli olarak değerlendiren pek çok araştırmacı varken ilk oyunun ne zaman ve kimler tarafından oynandığına dair net bilgi verilememektedir. Ancak oyunu, insanlık tarihinden daha öncelerine dayandırmak mümkündür. İnsanlığın oyun tarihi için ise Besio (2018), mağaralarda oyunbazlığın ilk ifadesi olarak ileri sürdüğü ve 30.000 yıl öncesine ait olduğu düşünülen kaya oymalarında, yatıştırıcı maskelerin kullanımlarını gösterir. Bu maske görsellerinin bir çeşit oyun materyali olarak değerlendirilebileceği ileri sürülür. Oyunun tarihi ile ilgili bilgiler oldukça kısıtlıyken tanımının da kolay olmadığı söylenebilir. Çünkü oyun araştırmaları çok geniş bir alanı kapsamaktadır. "Filozoflar, teorisyenler, psikologlar ve eğitimciler yüzyıllardır oyun konusunu ve değerini" (Treasure, 2018, 4) araştırmıştır. Bu geniş tabanlı bakış açısında oyunun tanımlanması zor olabilir. Yine de multidisipliner bakış açılarından gelen teorisyenler arasında oyunun insan gelişimine önemli bir katkı sağladığı konusunda geniş bir fikir birliği vardır. Örneğin Froebel (akt. Treasure, 2018) oyunu insan gelişiminin en yüksek ifadesi olarak değerlendirirken Metin And "Oyun her şeyden önce isteğe bağlı, gönüllü bir eylemdir" (2012, 28) der. Hollandalı tarihçi Johan Huizinga ise "oyun özgür bir eylemdir" (akt. And, 1955, 117) der. Çoğu insanın dikkate almadığı, günlük yaşamın dışında bıraktığı, oyuncuların yaşına oranla hafife alabildiği, Taşova yöresel ağzıyla "boş iş" olarak değerlendirildiği güdüsel eylemdir oyun. Oysaki oyunun türüne, oyuncuların yaşına, oynanma zamanına bakılmaksızın tüm oyuncular yoğun olarak ve tümüyle kendini oyuna verir. Üstelik oynanan her farklı oyunun oluşumu, kendi zaman ve yer sınırlaması ile vardır. Oyunların saptanmış kuralları ve düzeni olmasına karşın her oyuncu bu kuralları bilir ve öğrenmek için zaman harcar. Oyunlar ortak geçmişi hatırlatır, ortak gelecekte birleştirir. "Sosyokültürel, kültürel-tarihsel, psikolojik ve antropolojik perspektiflerin" (Blaise vd., 2014, 5) değerlendirilmesinde her bir oyun okuldur. Yaşamı, kabullenmeyi, kutlamayı, hataları görmeyi ve takım olmayı öğretir. Oyun sosyal bir ihtiyaç olmasının yanında tüm canlılar için yaşamsal ve güdüsel bir eylemdir.

Ataerkil toplumlarda oyun, çocuklarla özdeşleştirildiği için çoğu yetişkin tarafından reddedilebilmektedir. Oysa yetişkinlerin oynadığı oyunlar da vardır. Özellikle düğün, nişan veya eğlenceli yetişkin toplantılarında müzik eşliğinde oynanan oyunlar, hiçbir toplumda çocukla özdeşleştirilmez. Oyun ve çocuk bütünleşmesi, sadece ataerkil toplumları değil, birçok araştırmacıyı da etkileyebilen ve oyunun sadece çocuk içinmiş gibi algılanmasına neden olan kısır bir süreci doğurmaktadır. Oysaki "gerek dansın gerekse tiyatronun kökeni "oyun"dur" (Eroğlu, 1994, 6). Çünkü oyun, insanın doğasında vardır (akt. Güven, Eroğlu, 2013).

1. Türk Kültüründe Halk Oyunları

Williams, kültürün tanımının en güç kavramlardan biri olduğunu belirtirken (akt. Oğuz, 1997, 76), Harari, kültürü "davranış örüntülerinin çokluğu" (2017, 67) olarak tanımlar. Kültür kavramında her bir davranışın, "halkın ya da ulusun düşünce ve değer birliğini meydana getiren düşünce, sanat, teknik, felsefi tüm üretim ve varlıkları" (Oğuz, 2011, 126) tanımladığı söylenebilir. Yüksel ve arkadaşları (2004) kültürü, insanın toplumlarının kurallarına uyma zorunluluğundan doğduğunu ileri sürerek hayatın sürdürebilmesi ve tabiatın sunduklarının kendine özgü metotlarla işleyebilmesine bağlar. Harari'nin tanımını destekler biçimde bu metotlar, toplum öbeklerinin aynı olay için farklı davranış örüntüleri yaratabilmelerine imkân vermiş olur. Örneğin giyim-kuşam, halk oyunları, isimler, köy yaşamı, seyirlik, eğlencelik oyunlar, harman şenlikleri, düğünler gibi toplumsal etkinliklerin, birçok nedene bağlı olarak farklılık göstererek zenginleşmesi devamlılığı sağlamıştır. Türk kültüründe bu zenginlik, Şamanizm etkilerini yansıtmaktadır. Türk kültüründe doğum, ölüm, evlenme, tanrıdan yardım dileme, ihsan için şükran arz etme, ölüleri anma, hastaların sağlığa kavuşmaları, çocuğun dünyaya gelmesi, verimli hasat gibi özel günler ve dini ayinlerde yapılan kutlamalar, Şaman kültüründe olduğu gibi şenlik havasında görkemli ve ziyafete dayalı cömert bir şekilde yapılır. Çünkü Türk kültürünün temelini aile oluşturur. Devletin çekirdeğini oluşturan aile yapısı Türklerde sosyal ve kültürel hayatın oluşmasında etkili olmuştur. Aileye verilen önem devlete verilen önemi göstermektedir (Mandaloğlu, 2012, 214). Bu örneklerin bugünkü yansımasını Türk halk oyunlarında görmek mümkündür. Türk halk oyunları bir medeniyet birikimi olarak çok çeşitlidir. Yalnız Türkiye'deki halk oyunları ele alındığında dahi yüzlerce oyun, onlarca karakter görülmektedir (Eroğlu, 2017, 77). Amasya ve Taşova'da *simsim* olarak bilinen halk dansının, "oynandığı bölgeye göre sinsin, simsime, sinidi, çındır ve yumruk oyunu" (Yıldırım, 2019, 223) gibi çeşitlerinin olması buna işarettir. Ayrıca Taşova simsiminin, diğer bölgelerde olduğu gibi bir ateş etrafında değil, herhangi bir zeminde oynanması da bu kültür zenginliğinden ya da farklılığından gelmektedir. Ateş, Türk kültüründe önemlidir ve Hıdırellez kültürüyle özdeşleşir. Hıdrellez ateşi, alazlama gibi şifa bulmak ve nazardan korunmak (Döğüş, 2017) için yakılan ve üstünden atlanan bir bayram kültüdür. Taşova simsiminde fiziksel olarak yakılmayan ateşi, oyunun her aşamasında görmek mümkündür.

Halk oyunları, etnik kökenle bağlantılı olmakla birlikte ait olduğu toplumun kültür değerlerini yansıtan müzikli ritmik ve senkronize hareketler olarak tanımlanabilir. Bu senkronize ritmik hareketlerde yüz, mimik, vücut, kol ve bacak hareketlerinin uyumlu olması, oyunun başarısını ve seyircinin coşmasını sağlar. Halk oyunlarında senkronize ritmik hareketler oyuncu sayısının artmasıyla şova dönüşmekle kalmaz, "tekli, ikili ve toplu oyunlar" (Yüksel vd. 2004) diye üç farklı isimle anılmasını da sağlar. Ancak isimlendirmeler, sadece oyuncu sayısına atıfta bulunmaz. Oyunun karakteristik yapısını da oluşturur. Örneğin zeybek, tekli oynanan etnik bir halk oyunudur. Müzikli senkronize hareketler görselliği arttırırken vücut ritüelleri ve mimikler yiğitlik göstergesidir. Bu nedenle sahneye ikinci bir zeybeğin çıkması "meydan okuma kabul edileceğinden, oyuncu çoğunlukla rakipsiz oynar" (Yüksel vd. 2004, 20). Toplu oynanan halk oyunlarında meydan okuma veya yiğitlik gösterisi olmamakla birlikte kılıç kalkan gibi çoklu halk oyunları, düşmana korku salmayı amaçlar. Ordunun uyumlu, donanımlı, hızlı ve atik olduğu vurgulanırken senkronize bir şekilde kalkanlara vurularak çıkartılan sesin, düşmanı ürkütmesi amaçlanır. Aynı amaç, ilk kez Hun devletiyle başlayan, Türklerde askeri müzik geleneğini oluşturan "Tuğ" takımı (Tekin-Doğrusöz, 2018) ve sonrasında 1826 yılında Osmanlı döneminde Yeniçeri Ocağıyla birlikte kaldırılan (Çoruhlu, 1989) Mehter takımında da görülür. Halk oyunlarının ikili oynananlarında da bir meydan okuma olmasına karşın temelde saygı ve nöbeti devretme vardır. Makaleye konu olan Taşova simsimi, karşılıklı iki kişi ile oynanırken sırasını bekleyen sonraki oyuncular sahneye girdiğinde ilk oyuncular sahneyi boşaltır. Bu ritüel, asker kökenli bir yapıya da işarettir. Her oyuncunun, sırası geldiğinde, belirlenmiş kurallar çerçevesinde, ritmik ve senkronize uyumu ile görevini yapması beklenir. Bu da halk oyunlarının ait oldukları toplumların etnik kökenleriyle doğrudan ilgili olduğunu göstermektedir.

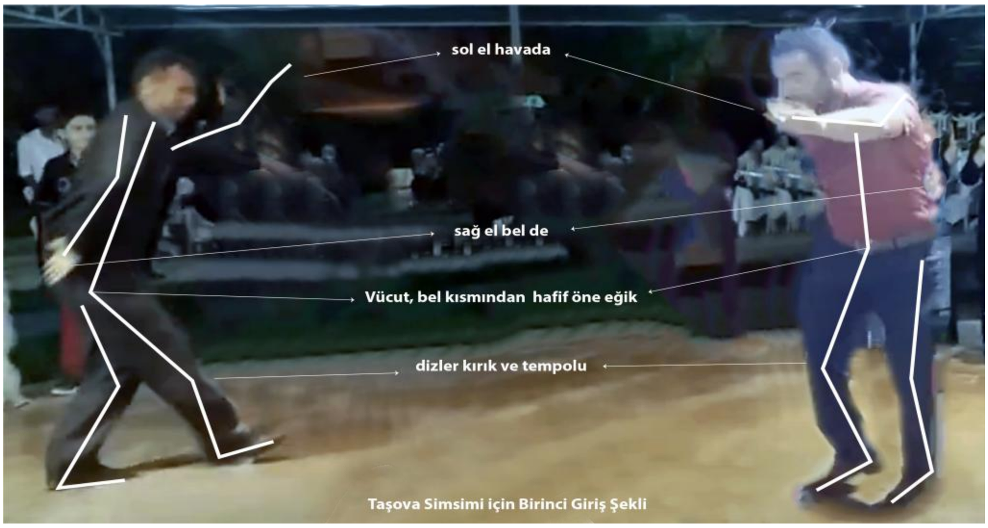
2. Taşova Simsimi

Simsim oyunu, 2013 yılında 01.0054 envanter numarasıyla (Yıldırım, 2019) UNESCO'nun "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi" uyarınca koruma altına alınmıştır. "Sahne Sanatları" alanında kaydedilmiş olan simsim oyunu için "coğrafi dağılım" başlığı altında Amasya, Ankara, Çorum, Kayseri, Sivas, Tokat ve Yozgat şehirleri (Yıldırım, 2019, 222) görülmektedir. Simsim oyununun bu kadar farklı coğrafyalarda kaydedilmesinin sebebi, Türk kültüründe birçok halk oyunun aynı hareket özelliklerini taşımalarına rağmen farklı isim ve ritim yapıları altında oynanabilmesidir. Örneğin Amasya ve Taşova dışında kalan coğrafyalarda simsim oyunun adı "sinsin" olarak değişebilmektedir. Malatya'da ise "simsime" olarak bilinen simsim oyununun, hareket yapıları, müzik, tempo tutuş ve oyuncu sayıları gibi küçük ayrıntılar dışında aynı olduğu görülmektedir. Diğer bölgelerde ateş etrafında oynanmasına rağmen Taşova simsimi için ateş yakılması gibi zorunluluk yoktur. Simsim oyunu, "ateş etrafında dolanarak bir el arkada, diğeri havaya kaldırılarak davul-zurna eşliğinde oynanır" (Yılmaz, T.Y., 165) şeklinde tarif edilir. Bu tanım aynı zamanda oyunun oynama şeklidir. Ancak bu tanımda Taşova simsimi ile örtüşmeyen kısımlar vardır. Örneğin Taşova simsiminde oyuncular, gizlice ortada oynayan kişiye yaklaşmaz, vurmaz veya üstünlük sağlamaya çalışmaz. Aksine her iki oyuncu, nara atarak ellerini havada sert bir şekilde şaklatarak birleştirir, belli bir süre birbirlerinin gözlerinin içine bakarak ritim tutarlar. Sonra sol ellerini arkalarında birleştirir, sağ elleri havada asılı kalacak şekilde aynı yöne dönerek, tempolu, ritmik ve senkronize şekilde kısa sıçramalar ve ayak hareketleri ile yürürler. Bu ritüel, beraberlik, dostluk ve güç birliğini simgeler. Taşova simsiminde sıradaki iki oyuncu oyun alanına girdiğinde simsim oynayanlar oyunu bırakır, ritmik hareketler ile oyun alanından çıkarlar. Saygı ve nöbet anlamına gelen bu ritüel, oyuncuların enerjileriyle orantılı bir şekilde devam eder. Oyun alanından çıkan oyuncular, istedikleri zaman ve istedikleri oyuncu ile tekrar oyuna dahil olabilirler.

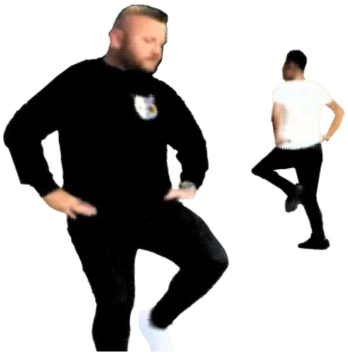
Simsim, her şeyden önce bir spor ve çeviklik gösterisidir. Tartımlı adımlar ve müzik eşliğinde yapıldığından, dans niteliği de gösterir (And, 2012, 119). Sokak dansı olarak da tanımlayabileceğimiz Taşova simsiminde korku salma veya sinsice karşı oyuncuya yaklaşıp vurma figürü yoktur. Aksine, oyun süresince defalarca el ele tutuşma, birlikte yürüme, aynı anda alkış tutma ve nara atma ritüelleri vardır. Bunlar bir rekabet unsuru değil, oyuncuların dostluk ve düşmana güç gösterisidir. Öyle ki oyunculardan birinin vücut hareketini ve temposunu değiştirmiş olması, diğerinin ona uyum zorunluluğunu gerektirir. Ancak "simsim oyunu hem aktörleri hem de içeriği açısından erkek güç ve otoritesini ortaya koyan bir özelliğe sahiptir" (Deveci, 2023, 90). Bu özelliği kadın simsim oyuncularının erkeksi figürlerinde de görmek mümkündür.

2.1.Oyuna Giriş:

Taşova simsiminde oyuncular yeni oyuncuların gelmesiyle oyun alanını terk eder. Bazı durumlarda oyunculardan birinin değişmesi, diğer oyuncuyu olumsuz etkilemez. Oyuncu değişimlerinde müzik susmaz, devam eder. Çünkü müziğin susması, oyunun bitmesi anlamına gelir.


sol el havada
sağ el bel de
Vücut, bel kısmından hafif öne eğik
dizler kırık ve tempolu
Taşova Simsimi için Birinci Giriş Şekli

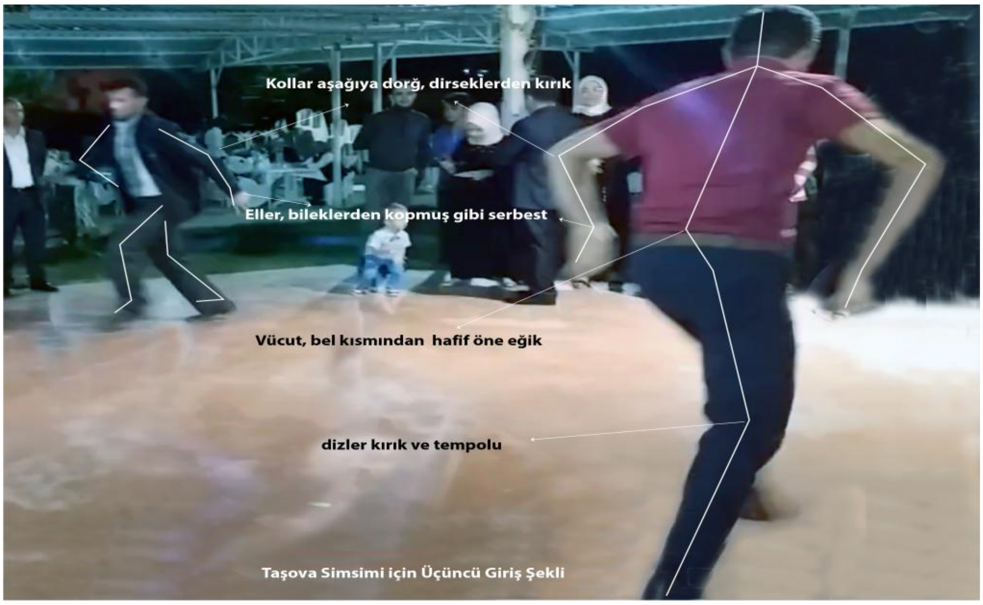
Görsel 1. Taşova simsim oyunu için en yaygın oyun girişidir. Bu girişte oyuncular sağ elleri bellerinde, sol eller havada, bel kısmı öne eğik ve ayaklar müzik ritmiyle tempo tutar. Oyuncular sahneye arka arka girebildiği gibi aynı anda da girebilirler.



Görsel 2. Taşova Simsim oyunu için çok tercih edilmeyen bir giriş yöntemidir. Bu girişte eller bellerde, bacaklar müzik ritmine uygun hareket ile sahneye giriş yapılır. Sahnede oyuncular en uç noktalarda karşı karşıya gelene kadar bu giriş şekli devam eder.

Taşova simsiminde müzik enstrümanı davul ve zurnadır. Bu nedenle Taşova simsim müziği davul zurna ile başlar. Çoğu zaman müzikle aynı anda iki oyuncu sahneye girer. Ancak oyuncuların sahneye girişi birkaç şekilde olabilir. Örneğin oyuncular bir eli bellerinde, diğer eli havada olacak şekilde, bel kısmından hafif öne eğilmiş olarak zıplama ve ayak ritmik oyunları ile sahneye girebilir (Görsel 1). Oyuncuların sahneye girişi ya aynı anda olur ve zıt yönlere gidilir ya da biri diğerini izleyecek şekilde ilerler, sahnenin uygun bir yerinden zıt yönlere yönelirler. Oyuna bu giriş şekli Taşova'da yaygın kullanılır. Ancak oyuncuların ani ve yaratıcı ritmik hareketleri oyuna farklı girişlere de sahne olabilir. Mesela her iki oyuncunun da elleri bellerinde olabilir ve bacak ritimleriyle oyuna girebilir. Bu giriş şekli nadiren görülür ve genelde kadın oyuncular kullanır (Görsel 2). Aslında Taşova simsimi için yeterince kıvrak ve ritmik bir giriş değildir. Taşova simsim oyunu için yaygın giriş şekillerinden bir diğeri ise ritmik kol ve ayak oyunları ile yapılan tempolu yürüyüştür. Bu giriş şeklinde oyuncuların el ve ayakları uygun olarak her kol zıt yönlerde dirsekten kırılarak ilerlemektir. Bir nevi asker yürüyüşü olan bu giriş şekli güç gösterisidir. Her iki oyuncu da sahnenin uç noktalarına tempolu şekilde gider. Oyun yerlerini alış süreci de tempolu, sıçramalı ve hatta kendi etrafında dönerek olabilir. Oyuncular sahnenin uç noktalarına geldiklerinde, yüz yüze dönerler. Belli bir süre müzik ritmiyle tempo tutarak birbirlerini tartarlar. Bu aslında hareketli bir oyunun başlama şeklidir (Görsel 3). Girişte olduğu gibi oyun başlama şeklinde farklılıklar gösterebilir.

Taşova simsiminin üç farklı giriş şekli de aslında oyunun bir parçasıdır. Yani oyun içinde kullanılan bazı figürler, oyuncular için giriş olarak kullanılmaktadır. Örneğin oyuncuların ellerini tempolu şaklatarak, bellerinden hafif eğilmiş şekliyle oyuna girmesi aslında oyunun bir paçasıdır.


Kollar aşağıya dorğ, dirseklerden kırık
Eller, bileklerden kopmuş gibi serbest
Vücut, bel kısmından hafif öne eğik
dizler kırık ve tempolu
Taşova Simsimi için Üçüncü Giriş Şekli

Görsel 3. Taşova simsimi için üçüncü giriş şekli. En sık tercih edilen bu girişte oyuncuların, kolları yere doğru dirseklerden kırılmış, omuzlar düşük, bel eğilmiş ve eller serbest duruştadır. Bacaklar müziğin hızlı ritmine uygun koşar vaziyette ve tempoludur. Oyuncular oyuna sırayla girebildiği gibi aynı anda ama farklı yönlere giderek de girebilirler. Giriş o denli hızlı ve tempoludur ki oyunun ayrı bir başlama noktası olduğu fark edilmez. Bu da oyunu ve oyuncuları başarılı kılar.

Buna benzer daha fazla oyuna giriş yöntemi belirlenebilir ancak en sık kullanılan üç giriş şekli üzerinde durulmuştur. Çünkü çok hareketli ve ritmik olan Taşova simsim oyunu, oyuncu girişleriyle de tempoyu yakalayabilmelidir. Oyuncuların giriş şekli oyunun temposunu belirlerken seyirciyi de coşturabilir. Genel yapısı ile üçüncü giriş şekli, tempolu ve kıvrak bir oyunun göstergesi olabilir. Oyuncuların kıvrak ve ritmik vücut hareketleri, daha oyunun girişinde seyircinin ilgisini çekebilir. Çoğu zaman seyircinin oyuncu seçtiği veya belirlediği durumlar da olur. Seyircinin tempolu alkışları, oyuncuların başarısıyla orantılıyken sıradaki oyuncunun da cesaretini kırabilir. Böyle durumlarda sahnedeki oyuncuların yorulmasını beklemek, sıradaki oyuncuların yapabileceği en iyi seçenektir.

2.2. Oyunun Başlaması:

Taşova simsiminde oyun, oyuncuların oyuna girmesiyle başlamayabilir. Oyuna giriş, oyuncunun ısınma hareketleri olarak değerlendirilebilirken seyirciyi de hazırlama yöntemi olarak görülebilir. Oyuncular girişte hem müzik temposuna hem de birbirlerinin ritimlerine uygunluk denemesi yaparlar. Bu durum, her iki oyuncunun sahne başlarına gitmesine kadar devam eder. Sahne başlarında oyuncular karşı karşıyadır ve birbirlerini tartarak oyuna başlama zamanını belirlerler. Belirlenmiş bir kuralı olmasa da başlama zamanı, oyuncuların ani olarak yaptıkları bir seremonidir.

Taşova simsiminde oyunun başlaması da girişi gibi farklılık gösterebilir. Oyuncuların karşı karşıya nasıl geldikleri önemlidir. Genellikle oyuna giriş şekli oyuna başlama şeklini de belirler.

2.3.Oyunun Oynanması:

Her oyunda olduğu gibi Taşova'ya özgü simsim halk oyunu da girişle başlar. Giriş, simsim için belirleyici olabilir. Oyuna nasıl girildiği, nasıl devam edeceğinin göstergesidir. Taşova simsimi için birçok giriş şekli vardır. Ancak hiçbir giriş şekli, oyundan bağımsız hareketler ile yapılmaz. Çünkü giriş hareketleri başlama noktasına kadar devam eder ve oyunun seyrini belirlemekle kalmaz, oyun içinde mutlaka kullanılır. Bu anlamda Taşova simsimi, üç aşamalı bir oyun olarak kabul edilebilir; Giriş, başlama ve oyun.

Oyunda en önemli etken şüphesiz müziktir. Simsim müziği veya Taşova ağzıyla "havası", davul zurna ile yapılır ve ilerleyen zamanlarda tempo hızlanır. Taşova simsim oyunu, simsim havasının önceden çalmasıyla başlar. Oyuncular kenarda, müziğin ritmine uyabilmek için birkaç saniye simsim havasını dinler ve konsantre olur. Sonra iki oyuncu hızla ortaya çıkar, davulun ritmine göre dört yana dönerek oynamaya başlar. Oyuncuların naralarıyla giriş yapılmış olur. Girişin türü, oyunun seyrini belirler. Giriş, oyuncuların oyuna hazırlık ve uyum seremonisidir. Belli bir noktaya kadar gidilir, oyuncular düelloya çıkmış gibi karşı karşıya gelir ve oyunu başlatır.

Oyunda müzik her zaman belirleyici unsurdur. Simsim havasının nasıl ve neyle çalındığı, oyunu doğrudan etkiler. Özellikle zurnanın zirve yaptığı ses düzeyinde oyuncular naralar atarak birbirlerine doğru tempolu ve ritmik zıplamalı adımlar ile harekete geçer. Oyun için giriş, bir el belde diğeri havada olan şekliyle yapılmışsa, oyun adımları da aynı şekliyle oluşur. Oyuncular ilk turda birbirlerini teğet geçerek başlama noktalarına giderler. Dönüşler, spontane ritmik hareketle ile olur. Genelde kendi etraflarında nara atarak bir tur dönülür ve yine karşı karşıya dururlar. Ancak bu kez bekleme olmaz ve oyun duraksamadan devam eder. Bu seremoni birkaç kez devam edebilir ve her dönüş bir öncekinden farklı olabilir. Hatta dönüşler tamamen kalkabilir ve büyük dairesel bir rotayı takip ederek oyunun temposu arttırılabilir. Bu rota takip edilirken vücut ve el hareketleri de değişir. Kollar yanlara açılabilir, kartal uçuşuyla bir tur atılarak seyircilerin alkışlı tempo tutması sağlanır. Oyuncular hafif öne eğilebilir, kartal kollar hızlıca kapanarak el avuç içleri birbirine vurularak güçlü alkış sesleri çıkartılır. Bacak ve ayak ritimleri müzik ritmiyle orantılıdır. Kısa zıplamalar hızlı adımlara dönüşerek ilerlemeyi estetik hale getirir. Bu esnada elips rotanın ortası boştur. Sanki devasa bir ateş varmış gibi etrafında dolaşılır. Oyuncular köşe başlarına tekrar geldiklerinde, elips rotasının ortasında buluşmak üzere birbirlerine doğru hareket ederler. Bu ilerleme şekli de ritmik, tempolu ve ayak hareketleri ile şölene dönüşür. Oyuncular ortada buluştuklarında kollar tekrar havalanır ve bu kez eller, daha sert bir şekilde şaklatılarak karşı oyuncunun elleriyle birleştirilir. Havada birleşen eller, senkronize bir şekilde bir aşağı, bir yukarı açılır ve kapanır. Kısa süren bu seremoni, oyuncuların sağ ellerini bırakmasıyla yeni figüre geçilir. Sağ eller hâlâ havadadır ve diğer oyuncunun eliyle kenetlenmiştir. Sol el ise her iki oyuncu için bele yapıştırılır ve oyuncular sağ omuzları aynı hizaya gelene kadar 180 derece dönüş yapılır. Çoğu zaman oyuncular birbirlerinin ayak ve vücut hareketlerini bu esnada kontrol ederek uyumluluğu yeniden sağlar. Elips rotanın bir ucuna bu şekilde gidilir ve oyuncular birden ellerini bırakarak alkışlı bir dönüş yaparlar. Bu dönüşler oyuncuların kendi etraflarında olur ve birkaç turdan oluşur. Oyuncular dönüşlerde kollarını açar, hafif eğilerek nara atabilirler. Oyuncuların senkronize hareketleri ve müzik uyumları iyi olursa müzik temposunu artırabilir ve oyuncular daha hızlı oynamaya teşvik edilir. Burada müzik önemli belirteçtir. Bu seremoni birkaç kez tekrar eder. Sahnenin köşe başlarına gelindiğinde yeni oyuncuların oyuna girmesi için fırsat yaratılmış olur. Aslında oyuncuların düşen temposu yeni oyunculara verilmiş bir işarettir. Taşova simsim oyununda oyuncu değişimi oyunun başlama noktalarında gerçekleşir. Yeni oyuncu ise yarım bırakılmış bir oyunu devam ettirircesine oyuna katılır. Taşova simsim oyunu için oyuncular, her zaman iki kişilik takım değişimiyle yapılmaz. Bazı durumlarda oyunculardan biri oyunu bırakmak ister ve kendi yerine oyuncu seçebilir. Seçim yapılmadığı durumlarda ise kenarda oyuna katılacak yeni bir oyuncunun olduğu bilinir. Simsim oyununa hiç ara verilmeden yeni oyuncu, oyunu kaldığı yerden devam ettirir. Bu seremoni bir gelenektir ve dostluk, yardımlaşma ve paylaşmayı sembolize eder. Anadolu yöresel ve kültürel oyunlarında bu tür göstergeler her zaman vardır ve çoğu oyuncu bunun farkında bile değildir. Çünkü Türk kültüründe halk oyunları "aşk, sevgi, kıskançlık, özgürlük, evlilik, beğenme ve beğenilme arzusu, yiğitlik, din ve savaş gibi" (Ertural, 2006, 7) olaylardan esinlenmiş, insanın doğal davranışlarından ortaya çıkmıştır.

2.4.Oyuncuların Cinsiyetleri:

Taşova simsimi hem oyuncu kitlesi hem de içeriği acısından erkek güç ve otoritesini ortaya koyan bir özelliğe sahip olsa da kadın oyuncular da oldukça fazladır. Bu anlamda Taşova simsimi, erkek ve kadının birlikte oynayabildiği kökeni Şamanizm'e kadar gidebilen, Türk kültür ve geleneğini yansıtan, müzik ritimli senkronize, tempolu vücut ritüellerine dayanan "kutsal danslardan biridir" (Göldere, 2018, 147). Ancak bilinen tüm simsim veya sinsin oyunlarda cinsiyetin nasıl bir rol oynadığı ve hangi cinsiyetin hangi rolleri üstlendiği, oyunun icra edildiği yöreye ve geleneklere göre değişebilir. Bazı bölgelerde bu tür oyunlar sadece erkekler tarafından oynanırken bazı bölgelerde ise kadınlar da oyuna katılabilir. Taşova ve Amasya bölgesinde oynanan simsim oyunlarında, kadın ve erkek birlikte oynadığı gibi (Görsel 4), sadece kadınların veya sadece -Merzifon ve ilçelerinde olduğu gibi- erkeklerin oynadığı" (Deveci, 2023, 90) da görülebilir. Seyirciler kısmında ise cinsiyet ayrımı görülmez. Zaten oyuncular seyircilerden oluşmaktadır. Aslında her seyirci aynı zamanda potansiyel simsim

Görsel 4. Gelin ve babasının karşılıklı simsim oynaması Amasya ve çevresinde sık görülen bir durumdur. Genelde ilk oyun, gelin babasıyla yapılır. Sonrasında arkadaşlar ve diğer büyükler oyuna katılır. Gelinin yorulması, başka oyunculara davet anlamına gelir. Amasya, Taşova ve diğer ilçelerinde gelin veya damatla karşılıklı oyun oynamak ayrıcalık anlamına gelir.

oyuncusudur. Simsim oyunu düğün, nişan, kına gibi toplumsal kutlama veya festival eğlencelerinde oynanan kültürel bir halk oyunudur. Türk kültür yapısında bu tür etkinliklerde kadın erkek birlikte aynı mekân ve ortamda bulunur. Tıpkı eğlencelerde olduğu gibi simsim oyununda da kadın ve erkek birlikte oynar.

3. Taşova Simsiminde Ritüeller

Modern topluluklar, ritüelden inanca doğru seyreden rasyonel bir yapılanmanın ürünüdür (Şahin, 2019, 10). Birey ya da gruplarla ilgili bazı değerlerin, uygun zamanlarda, benzer şekilde ve ardışık davranış biçimleri ile tekrarlanması esasına dayanan ritüel, (Gönel Sönmez, 2023, 205) Taşova simsimi için standartlaşmış ve tekrarlanan sembolik davranış örüntüleri ile modern, sosyal ve kültürel hayatı ifade etme anlamına gelir. Çünkü Taşova simsimi, bireysel performansa dayalı olmasına karşın toplumsal bilinci ve birlikteliği ortaya koyan bilgi ve beceri için bir rehber niteliğindedir. Ritüel, tanımı zor olan buna karşın sık kullanılan sembolik ardışık davranış tekrarlarıdır. "Sosyokültürel yaşamın ayrılmaz bir parçası olan ritüeller" (Karaman, 2010, 227), farklılıklar gösterse de toplumsal bütünleşmenin ve geleceğe ortak yaklaşımın önemli etkileşim aracıdır. Sosyokültürel yaşamın devamlılığını sağlamayan toplumsal tepkimelerin çokluğu ve döngüsel hızı, ortak isimli geleneksel halk oyunlarında farklılar yaratabilmektedir. Örneğin geleneksel simsim ateşi Taşova simsimi için geçerli olmamakla birlikte ateş varmışçasına elips bir rota etrafında dolaşmak, ateşi hatırlatabilir. Türk kültüründe önemli bir ritüel olan ateş, Taşova simsim oyununda fiziksel olmasa da algı etkisindedir. Toplumsal gösteri ve şenlik etkinliklerinde bir arada yapılan ritüeller, toplum için önemli birçok anlam içerebilir. Öyle ki toplumu bir arada tutmak, canlı ve diri kalmak, korumak, yaşatmak, yakınlaşmak, birlikte tepki vermeye yöneltmek gibi var olmaya dayalı değerleri yeniden yaratır. Bu değerlerin, Türk kültür ve geleneğinde nasıl yer aldığını ayrı ayrı maddelemek daha açıklayıcı olabilir.

3.1. Ateş Ritüeli:

Türk kültüründe ateş kültü, "temizleyici/arındırıcı özelliğiyle (Toraman, 2022, 16) kutsallaştırılarak, "güneşin elçisi" (Kara, 2016, 149) olduğuna inanılmış olsa da Taşova simsim oyununda doğrudan ateş yakılmaz. Özellikle de düğün, nişan ve eğlencelerin sosyokültürel yaşam devamlılığına zıt bir şekilde salonlara taşınmış olması, ateş ritüelinin unutulmasında önemli etken olmuştur. Buna karşın soğuk kış günlerinde ısınma amaçlı yakılmış ateş etrafında simsim oynandığı görülebilir. Ama simsim oyuncularının bir elips veya dairesel form üzerinden dönmesi, ortada ateş varmış gibi hissedilmesini sağlayabilir. Bu dairesel form, "Türk halk oyunlarının geleneksel formları olarak nitelendirilmektedir. Daire yönündeki dönüşün köken itibariyle Şamanın esrime halinde daireyi olusturmak için kullandığı dönüşü ifade" (Beşirli ve ark., 2021, 138) etmektedir.

3.2. Kendi Etrafında Dönme Ritüeli:

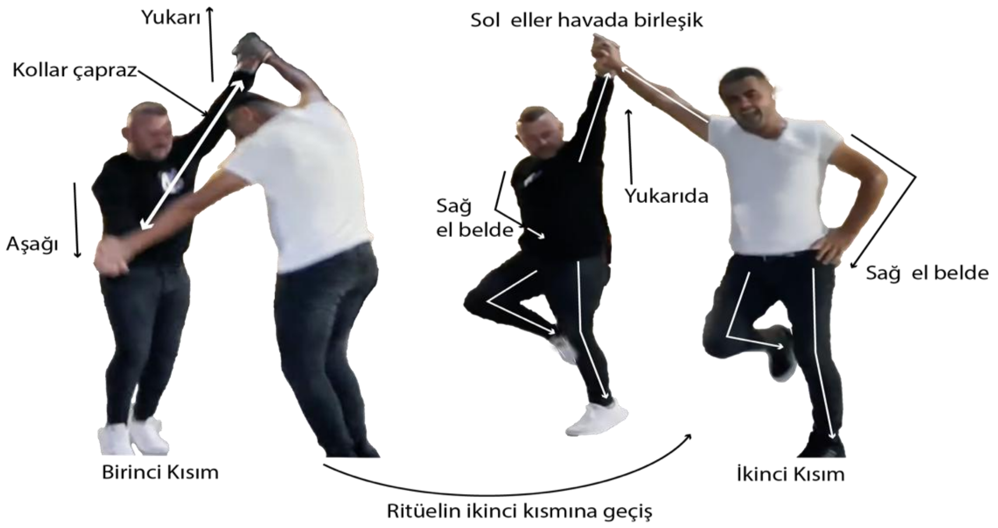
Taşova simsimi kültürel halk oyununda oyuncuların kendi etrafında döndüğü sık görülür. Bu ritüel, birkaç farklı yöntemle yapılır. Oyuncuların en sık yaptığı bir eli havada diğer eli belinde yapılan dönüş genelde en kısa olanıdır. Çoğu zaman bir tur atıldığı hatta sadece yarım tur ile geriye dönüş imkanının sağlandığı bu dönüşler oldukça seri yapılır (Görsel 5). Bu nedenle çoğu zaman oyuncu değişimlerinde bu dönüş tercih edilir. Diğer bir dönme şekli eller kartal kanadı şeklinde açık, vücut öne hafif eğilmiş olanıdır. Bu dönüş oyun içinde sık kullanılmakla kalmaz, genellikle naralar atılarak yapılır (Görsel 6). Kartalın avına saldırı anını hatırlatan bu dönüş şekli, "kendi sesini, beden dilini çekinmeden kullanarak imge yaratmanın koşullarını tanımlar" (Taburoğlu, 2016, 24). Taşova simsim ritüellerin neredeyse tamamı birer imge durumundadır. Her bir imge, yeni bir kültürel geçmişe atıfta bulunur. Örneğin kartal, "en çok Orta Asya, Sibirya geleneklerinde ve Şamanizm'de işlenir" (Salt, 2010, 197). Simsim oyununun kökeninin Şamanizm'e dayandıran yeni kanıt olarak değerlendirilebilecek olan kartal dönüşü, güç ve hakimiyet anlamına da gelir.

Görsel 5. Bir eli havada, diğer eli belinde olan yarım veya bir tur dönüş olarak tanımlanabilecek olan bu ritüel, genellikle oyun esnasında ara girişlerde veya oyuncu değişimlerinde kullanılır.

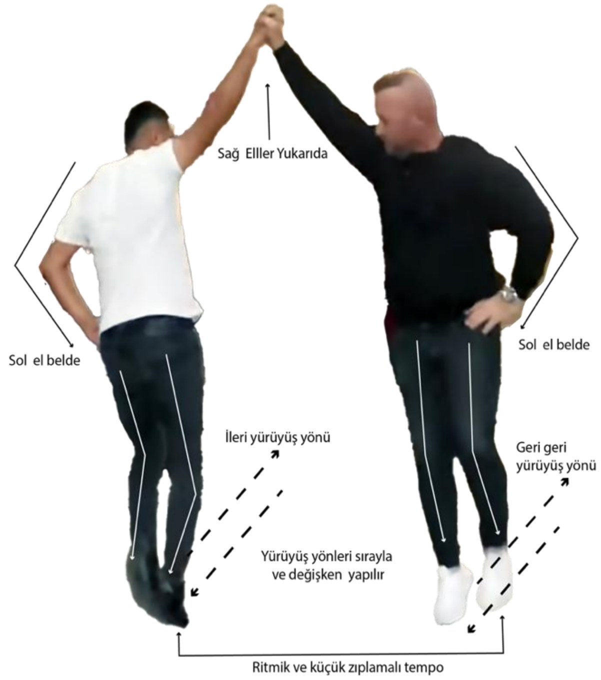
Görsel 6. Oyuncunun kartal kanadı gibi kollarını açarak yaptığı dönüştür. Bu dönüş uzun süreli olabilir. En az üç tur olan bu dönüş, oyun esnasında senkronize olarak her iki oyuncu tarafından nara atılarak yapılır.

3.3.Elleri Havada Birleştirme Ritüeli:

Bir halk oyunu olan Simsim, bir el arkada, diğeri havaya kaldırılarak davul-zurna eşliğinde oynanır. Taşova simsim oyununun ritmik temposu, oyuncuların el ele tutuşma karakteristik ritüelini de etkiler. Örneğin hızlı müzik, oyuncuların temposunu da arttırır. Bu hızlı tempo ile oyuncular, iki elini havaya kaldırıp sert bir şekilde şaklatarak tutuşurlar. Eller havada, başın üstünde buluşturulur, senkronize ve sert bir şekilde bir aşağı bir yukarı çaprazlama tempo tutulur. Bu tutuşma şekli, oyuncuların oldukları yerde kalarak müzikle tempo tutmalarını sağlar. Belli bir süre sonra oyuncular, sol ellerini bırakır, bellerine götürerek 180 derece dönüşle aynı eksende buluşurlar (Görsel 7). Her iki oyuncu aynı yönde buluşarak ritmik bir şekilde ilerler ve aynı şekilde geri geri giderek başlama noktasına döner. Bu ritüel oyun süresince birkaç kez tekrarlanabilir. İnsan vücudunun önemli bir organı olan el, birçok mitolojide "tezahürün, icranın, uygulamanın, etkinliğin, hareketin, gücün, hâkimiyetin ve otoritenin sembolü olarak görülür" (Salt, 2010, 112). Simsim oyununda ellerin sert bir şekilde birleştirilmesi, bu güç ve otoritenin duyurulma şekli olarak görülebilir.



Görsel 7. Simsim oyununun en belirgin ritüellerinden olan ellerin havada birleştirilmesi ardışık iki hareketle oluşur. Birincisinde iki el havada sert bir şaklatmayla birleştirilir. Birleştirme ile eller çapraz olacak şekilde bir aşağı bir yukarı tempo tutulur. Belli bir süre sonra ikinci kısma geçilerek sol eller serbest bırakılır ve bel veya sırta konulur. 180 derece dönüşle aynı eksende buluşularak sol el havada önce ileri yürünür ve aynı şekilde geri geri yürünerek başlangıç noktasına varılır. Bu aşamadan sonra ya alkış tempolu kopuş ya da kartal kanadı dönüşüyle oyuncular birbirinden ayrılır ve oyun devam eder.



Görsel 8. Simsim halk oyununun ikinci el tutuşma ritüeli, zıt yönlerde sağ eller ile yapılır. Oyuncuların sol elleri bellerinde, birbirlerini kontrol ederek ileri ve geri yürüyüşler ile oyun temposuna uyum sağlarlar. Yürüyüşlerde biri ileri giderken, diğeri geri geri giderek uyum sağlar. Bu ritüele sırayla tekrarlanır ve kopuş aşamasına geçilir.

Elleri havada birleştirmenin ikinci yöntemi ise daha sakin ve planlıdır. Oyuncuların bir eli arkalarında diğer eli havada, tempolu zıplamalar ile birbirlerine yaklaşarak, havadaki sağ eller sakin bir şekilde birleştirilir. Birleşim esnasında oyuncuların yüzleri birbirlerine dönüktür. Bu ritüel, her oyuncunun karşısındakinin güç ve otoritesine saygı gösterdiğini anlatır. Bu saygı gösterisi, oyuncuların önce birinin geri geri gitmesi ve sonra diğerinin aynı şekilde geri geri gitmesiyle diğer oyuncunun kendine doğru yürümesine izin vermesini sağlar. Başka bir deyişle güç ve otorite, simsim oyuncularının sırayla birbirlerine verdiği iyi niyet gösterisine dönüşür. Birleşen eller kenetlenmeyi, güçleri birleştirmeyi, dostluk ve sadakati temsil eder. Eller birleştirilmişken senkronize ve ritmik bacak ve vücut hareketleri, bütünleşmeyi ve mücadeleyi anlatır (Görsel 8). Türk halk kültüründe oluşan ritüellerin tamamı, derin bir anlatımla Şaman kültürüne kadar inerek kök bağlarının kopmadığını gösterir.

3.4. Alkış Ritüeli:

Eski Türkçede alka- (övmek, methetmek); karga- (beddua etmek) fiillerinden türetilen alkış, (Sevinçli, 2015, 99), Dîvânü Lugâti't-Türk'te, Kaşgarlı Mahmud tarafından şu şekilde verilmektedir: Dua etme, öğme, birinin iyiliklerini sayma (Arslan, 2021, 119). Türk halk oyun ve ritüellerinde, gündelik yaşantıda sık kullanılan alkış bu nedenle "Türk inanç ve ibadet tarihinin de stratejik ögeleri arasında yer almaktadır" (Keskin, 2017, 30). Türk kültüründe alkış, sadece övgü, kutlama veya dua anlamında kullanılmaz. Özellikle de kültürel halk oyunlarında alkış, dikkat çekme, ilgiyi arttırma, vurgu yapma veya ritüeller arası etkili geçiş aracı olarak da sık kullanılmaktadır. Alkış, insanları veya kitleyi motive ederken kültürel etkinliklerde estetik sunum yapılmasına da imkân tanır. Taşova simsiminde alkış, tempo tutmak, tempoyu hızlandırmak, oyun içindeki ritüeller arası etkili geçişte kullanılır. Alkış, oyuncuların senkronize biçimde kullandıkları dikkat çekici uyarıcılar ve aynı zamanda bir tür dinlenme molasıdır. Türk kültüründe oldukça önemli bir yeri olan alkışın, Taşova simsim oyunu için de anlamı oldukça fazladır. Her şeyden önce alkış, bir motivasyon aracıdır. Oyuncular tarafından tempo ayarlayıcısı, seyirciler tarafından ise cesaretlendirici ve onaylama aracıdır. Çünkü "alkış" (hayırdua) ya da "kargış" (beddua, ilenç), kişilerin iyilik ya da kötülüklerinin otorite sayılan güçlerden talep edildiği dilek bildiren kalıplaşmış sözlerdir (Terzioğlu, 2007, 33).

Sonuç

Oyun, Amasya kültüründe önemli bir yere sahiptir. Öyle ki kına geceleri "simsim gecesi", köy meydanları ise "simsim meydanı" olarak adlandırılır. Dolayısıyla simsim, Amasya'nın her bölgesinde farklı oynanan güç ve dostluk ritüelleriyle süslenmiş müzikli, ritmik, hızlı, tempolu, senkronize ve geleneksel kültürlerle örülü bir halk oyunudur. Temeli Şaman kültürüne kadar dayanan simsim, Türk kültürünün en önemli özelliği olan kadın-erkek birlikteliğine dayanır. Simsim oyunu erkeksi figürlerle örülmüş olsa da kadınlar, oyunu kendilerince yumuşatmış, kadınsı figürleri kabul ettirmeyi başarmıştır. Örneğin ellerin bele konarak oyuna giriş ritüeli, tamamen kadına hastır ve daha çok kadınlar tarafından kullanılır. Bu ritüel, ayak hareketlerinin müzikle uyumlu olması ile simsim oyununun parçası olmuştur. Bu ritüel oyun içinde kullanıyor olmasına karşın bir anlamda oyunun hızını düşürdüğü ve oyunda bir nevi dinlenme anı olarak kullandığı anlaşılmaktadır.

Taşova simsimi, Amasya bölgesinde oynanan simsimler içinde en farklı yapıda olanıdır. Örneğin ateş ritüeli Taşova simsiminde görülmez. Ancak ateş etkisi oyunun başından sonuna kadar hissedilir. Taşova simsiminde oyun alanı olabildiğince geniş ve aydınlıktır. Türk geleneğinde ateşin aydınlatıcı ve arındırıcı gücünün, günümüzde mum veya lambalara bıraktığının örneği Taşova simsiminde görülebilir. Aynı şekilde Taşova simsim oyununun dairesel bir eksen üzerinde dönerek oynanması, orta kısımda ateş ritüelini hatırlatır. Taşova, kültürel farklılıklarını geniş bir bölgede benzer oynanan simsim gibi bir halk oyununa yansıtabilmiştir. Simsim oyunu, kadın erkek birlikteliğinde oynanan, Türk kültürel yapısına uygun önemli bir oyundur. Bu önem gerek simsim meydanı gerek simsim havası gerekse oynanma şekliyle bölgesel farklılıklarını yerleştirebilmiş ve bu farklılığı ile Taşova'ya has yapısının tescillenmesinin zorunluluğunu ortaya koymuştur. Bu anlamda makalenin başlığını da oluşturan Taşova simsimi ismi, bölgeye has özelliğini korumalı ve oynanmaya devem ederek yaşatılmalıdır. Kültürel mirasların yeni nesillere aktarılması bu mirasın kaybolmasını önlerken yeni nesillerin geçmişle bağlarını sağlamlaştıracaktır. Toplumu ayakta tutan, halkı birbirine bağlayan kültürel miras değerlerinin yaşatılması ve korunması hayati önem taşımaktadır.

Kaynakça

And, Metin. Oyun ve Bügü. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.

Arslan, Mustafa vd. "Alkıştan Gülbanga Türk Kültüründe Dua Verme GeleneğiAlkıştan Gülbanga Türk Kültüründe Dua Verme Geleneği". *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*. (2021), 114-140.

Beşirli, Hayati vd. "Alevi Türkmenlerde Bir Halk Oyunu: Canimen-Ankara Kalecik Yöresi Örneği". *Millî Folklor.* 130, (2021), 132-144.

Besio, Serenella. What is play? S. R.-K. Pedro Encarnação içinde, Guidelines for supporting children with disabilities' play: LUDI COST Action, 2018.

Blaise, Mindy vd. Theoretical Perspectives on Play and Learning. M. B. Liz Brooker içinde, The SAGE Handbook of Play and Learning in Early Childhood Kaliforniya: SAGE Publications Ltd, 2014.

Çoruhlu, Tülin. Ferik Ahmed Muhtar Paşa. İslam Ansiklopedisi, c. 2. İstanbul: TDV Yayınları, 1989.

Döğüş, Selahattin. "Anadolu'da Hızır-İlyas Kiltürü ve Hıdrellez Geleneği". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 74 (2015), 77-100.

Deveci, Rahime. "Amasya Yöresi Düğünlerinde İcra Edilen Dansların Ritüel İşlevleri". *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi. 31/?* (2015), 72-101.

DOI: http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut561.

Eroğlu, Türker. Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgeleri Halk Oyunları ve Bu Bölgelerdeki "Halay"ların Folklorik İncelemesi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, 1994.

Eroğlu, Türker. "Türkiye'deki Halk Oyunlarının Temel Özellikler, Tür ve Dağılım Bakımından İncelenmesi". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 5/42, (1994), 67-78.

Ertural, Murat Serkan. Gaziantep Halk Oyunları üzerine Bir Araştırma. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2006.

Göldere, Selçuk. 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildiri Kitabı. Anadolu Köylü Temsilleri Oyun ve Ritüel Kalıpları. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018.

Gönel Sönmez, Tuğba. "Ritüelden Oyuna Uygur Çocuk Oyunları". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi.* 11/37, (2023), 203-224. https://doi.org/10.33692/avrasyad.1402029

Güven, Merdan. Türk Halk Oyunlarının Şamanî Kökleri. Erzurum: Fenomen Yayınları, 2013.

Harari, Yuval Noah. Hayvanlardan Tanrılara Sapiens, İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi. İstanbul: Kolektif Kitap, 2017.

Kara, Ülkü. Türk Mitolojisinde Ateş Kültü. M. O. Fatma Ahsen Turan içinde, Türk Mitolijisine Giriş. Ankara: Gazi Kitapevi, 2016.

Karaman, Kasım. (2010). "Ritüellerin Toplumsal Etkileri". *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (2010), 227-236.

Keskin, Ahmet. Türk Dünyası Folklorunda Ortak Bir Ritüel Türe: Alkışlar. IV. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu. Niğde: Ömer Halisdemir Üniversitesi, 2017.

Keskin, Ahmet. Türk Dünyası Folklorü. Türk Dünyası Folklorunda Ortak Bir Ritüel Türü: Alkışlar, TY.

Mandaloğlu, Mehmet. "İslamiyetten Önce Türklerde Toplantı ve Törenler". *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 162/162, (2012), 211-232.

Oğuz, Esin Sultan. "Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı". *Edebiyat Fakültesi Dergisi / Journal of Faculty of Letters*. 28/2, (2011), 123-139.

Salt, Alparslan. Neo-spritüalist Yaklaşımlarla Ezoterik Bilgilerin Işığında Semboller. İstanul: Ruh ve Madde Yayınları, 2010.

Sevinçli, Veysi. "Türk Kültüründe Alkış / Kargış ve Adilcevaz Örneği". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi.* L/II, (2015), 97-125.

Şahin, İlkay. "Ritüelden İnanca Sembolik Bir Yapılanma: Online Alevi Topluluklar". *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi (MEDİAD)*, 2/1, (2019), 7-28.

Tekin, Erhan- Doğrusöz, Nilgün. "Yirminci Yüzyılda Kültürel Bellek ve Geleneğin Yeniden İhyası Bağlamında Mehterhâne-İ Hâkânî ". *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. 17/65, (2018), 317-336.

Terzioğlu, Öykü. "Alkış ve Kargışların, Sözlü Kültürdeki Yerleşik Kodların Aktarımını ve Yeniden Üretimini Kolaylaştıran Biçimsel Özellikleri". *Millî Folklor*, 19/75, (2007), 33-37.

Toraman, Ali. "Türk Mitolojisinde Ateş Kültü ve Amasya'daki İzleri". *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ASOBİD)*. Amasya Özel Sayısı, (2022), 11- 26.

Treasure, Tracy. What is Play? S. W. Tracy Treasure içinde, Learning Through Play, 1st Edition. Australia and New Zealand: Oxford University Press Australia, 2018 .

Williams, Raymond. Culture and Society: 1780-1950. (Oğuz aracılığıyla). Londra: Middlesex: Penguin Books, 1977.

Yüksel, Hasan - Deligöz Saim. Kayseri Halk Oyunları, Köy Seyirlik Oyunları, Giyim-Kuşam. Kayseri: Laçin Yayınları, 2004.

Yıldırım, Fikret. (2019). "The game Sinsin and its old Turkic cultural reflections". *TUDED* 59/1, (2019), 221- 231.

https://doi.org/10.26650/TUDED2019-0009

Yılmaz, Yalçın. Şehrimiz Amasya. Ankara: MEB Devlet Kitapları, TY.

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

YENİ TESBİT EDİLEN BİR ŞİİRİ IŞIĞINDA KARAC'OĞLAN'DA HZ. PEYGAMBER (S.A.S.) SEVGİSİ

In the Light of a Newly Identified Poem in Karac'oğlan, Hz. Love of Muhammad

Doç. Dr. Erhan ÇAPRAZ
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
erhancapraz38@gmail.com
Bolu/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 17.02.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 24.04.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Çapraz, Erhan. "Yeni Tesbit Edilen Bir Şiiri Işığında Karac'oğlan'da Hz. Peygamber (s.a.s.) Sevgisi". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 387-400.

10.28981/hikmet.1641635

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Lisans:
CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ÖZ

Karac'oğlan üzerine yapılan araştırmalarda bugün gelinen noktada bir "Karac'oğlan geleneği"nin mevcudiyeti kabul edilmekle beraber, maalesef bu geleneğin 16. yüzyılda yaşadığı kabul edilen aynı zamanda Yeniçeri ve Bektâşî olan Karac'oğlan'ı kendisine mehaz almadığı görülmektedir. Dolayısıyla başta M. Fuad Köprülü olmak üzere pek çok araştırmacı, yine 17. yüzyılda yaşadığı kabul edilen "Çukurovalı Karac'oğlan" adı üzerinden bir gelenek inşasına girişirler. Halbuki şiirlerinden anlaşıldığı kadarıyla Töreli Türk Edebiyatı dairesinde doğrudan hakikat alanına bağlı bu geleneğin ilk kurucusunun 16. yüzyılda yaşadığı kabul edilen Karac'oğlan olduğu görülmektedir. Nitekim bugün Konya Yazma Eserler Müdürlüğü'nde bir cönkte Karac'oğlan'a ait yeni bulduğumuz bir deyiş bunu bize açıkça göstermektedir. Deyiş, Hz. Muhammed'in (s.a.s) kaşları üzerine söylenmiş olup aslında Mîraç hadisesi üzerinden Karac'oğlan'daki hâkim sevgili tasavvuruna da canlılık kazandırır. Karac'oğlan, elbette divan şiirinin güzel ve güzellik telakkisinin de tesiri altında kurduğu kendisine has bir estetik yapı (üslup) dahilinde bu tasavvuru oldukça başarılı bir şekilde deyişinde işlemiştir. Deyiş, Mîraç hadisesine bağlı olarak Karac'oğlan'daki Hz. Peygamber (s.a.s.) sevgisini ortaya koymakla birlikte, aynı zamanda bir Yeniçeri ozanı olan Karac'oğlan'ı da bize imler. Dolayısıyla Karac'oğlan'a ait tüm bu hususlar, onun yeni bulunan bu deyişi üzerinden ilk defa alanın dikkatine sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Töreli Türk Edebiyatı, Hz. Muhammed (s.a.s), Mîraç, Karac'oğlan geleneği, Güzel (Sevgili).*

ABSTRACT

Although it is accepted that there is a "Karac'oğlan tradition" in the research on Karac'oğlan today, unfortunately it is seen that this tradition does not take Karac'oğlan, who is accepted to have lived in the 16th century and who was also a Yeniçeri and Bektashi, as a reference point. Therefore, many researchers, especially M. Fuad Köprülü, attempt to build a tradition based on the name "Karac'oğlan from Çukurova", which is also considered to have lived in the 17th century. However, as far as it can be understood from his poems, it can be seen that the first founder of this tradition, which is directly connected to the field of truth within the circle of Töreli Turkish Literature, is Karac'oğlan, who is accepted to have lived in the 16th century. As a matter of fact, a new saying belonging to Karac'oğlan that we found today in a cönk in the Konya Manuscripts Directorate clearly shows this to us. Saying, It is said about Hz. Muhammad's eyebrows and in fact, it enlivens the dominant lover image in Karac'oğlan through the Miraç incident. Karac'oğlan, of course, has processed this idea quite successfully in his words within a unique aesthetic structure (style) that he established under the influence of the concept of beauty and beauty of divan poetry. The saying is, depending on the Miraç incident, while it reveals the love of the Hz. Muhammad's, it also points us to a Yeniçeri Karac'oğlan. Therefore, all these issues regarding Karac'oğlan are brought to the attention of the reader for the first time through this newly discovered saying of his.

Keywords*: Töreli Turkish Literature, Hz. Muhammad, Miraç, Karac'oğlan tradition, Beautiful (Beloved).*

"Hak Muhammed'den sevgülü
Hakk'ın kulu gelmemişdür"
Karac'oğlan

Giriş

İlhan Başgöz, *Karac'oğlan* kitabının üçüncü baskıya *Önsöz*'ünde, "Karac'oğlan şiirlerini bir gelenek saymakta devam ediyorum. Ama, bunun gelenek kurucu Karac'oğlan'ın yaratıcı gücünün inkâr edilmesi olmadığını daha bir açıklıkla belirttim" (2003, 8-9) diyerek aynı zamanda "gelenek kurucu" olan Karac'oğlan'ın bir "yaratıcı güç" sahibi olduğunu, yani aslında bu gücü sayesinde gelenek kurucu bir ozan vasfı kazandığını bize açık bir surette dile getirir. Fakat Başgöz'ün Karac'oğlan'ın bu gelenek kurucu gücünü, sadece "yerleşik köylü kültürünün yaratıp yeşerttiği âşık şiirimizi göçebenin toplum yapısına aktaran[ın] o ol[ması]" (2003, 11) ile izah etmesi kanaatimizce Töreli Türk Edebiyatı'nın kurucuları arasında yer alan bu ulu ozana karşı büyük bir haksızlıktır. Başgöz, her ne kadar onu gelenek içinde çok dikkate değer görmese de 16. yüzyılda yaşamış Yeniçeri ve Bektâşî olan bir Karac'oğlan'ın da mevcudiyeti, onun bu son değerlendirmesini kanaatimizce geçersiz kılar. Dolayısıyla hakkıyla bir "Karac'oğlan geleneği"nden bahsedilecekse elbette işe öncelikle bu Karac'oğlan ile başlamak iktiza eder.

Başgöz, "Karac'oğlan geleneği"ni izah ederken de, "büyük usta kendinden sonra gelenlerin dilini, dünya görüşünü, kadın ve din anlayışını öylesine etkilemiş, onlara öyle biçim vermiştir ki onlar da usta gibi konuşup söylemeye özenmiş, onun gibi yazmayı marifet saymışlar" (2003, 11) diyerek Karac'oğlan'ın kendisinden sonra gelen, yani geleneğini oluşturan ozanları hangi hususlarda etkilediğini de açıkça dile getirmektedir. Bu izahatta, "kadın ve din anlayışı"nın sanki "Karac'oğlan geleneği"nin bir alâmet-i fârikasıymış gibi yan yana getirilmesi ise kanaatimizce tesadüfi değildir. Zira başta Ahmet Kutsi Tecer (2014, 85) olmak üzere, Karac'oğlan üzerine araştırma yapanların hemen hemen tamamı onu, "laik halk şiirinin öncüsü", yani bu tarz şiir geleneğinin kurucusu olarak görürler. Halbuki bu yazıda ilk defa alanın dikkatlerine sunacağımız şiirinde de açıkça görüleceği üzere, Karac'oğlan'ın "kadın" ve "din" gibi muhafazakâr bir toplumda ayrışmanın en fazla görüldüğü bir alanda (?) bile kendi hakikatini oldukça başarılı bir şekilde ortaya koymasını bilmiştir. İşte Karac'oğlan, bu niteliği ile Töreli bir halk ozanı karakteri kazanmış ve dahası bizim "Töreli Türk Edebiyatı" adını verdiğimiz, kaynağını doğrudan Hak ve hakikatten alan edebî geleneğin de kurucuları arasında yer almıştır. Bugün hâlâ bir Karac'oğlan geleneğinden veya daha doğru bir ifade ile "Karac'oğlan hakikati"nden bahsedilebiliyorsa bu tamamen onun Töreli Türk Edebiyatı'nın merkezinde duran sanatkârların başında gelmesinden ileri gelir (Çapraz, 2022a).

Karac'oğlan'da "güzel" (sevgili) ve "güzellik" vurgusunun esası ise divan şiirinden kaynaklanmaktadır. Nitekim Turgut Karabey de Karac'oğlan'da sevgili mazmununu ele aldığı yazısında, "Karac'oğlan'ın şiirlerindeki sevgili mazmunları ve mecazi aşktan hakiki aşka geçiş farklı estetik yapıyla divan şairlerinde de görülür" (1998: 248) demektedir.

Araştırmacılarca 16. yüzyılda teşekkül ettiği kabul edilen âşık tarzı kültür geleneğinin Bektâşîlik (tasavvuf), Yeniçeri kahvehaneleri gibi kurucu unsurları arasında divan edebiyatının da büyük bir tesiri mevcuttur. Dolayısıyla 16. yüzyılda yaşayan Bektâşî ve Yeniçeri bir halk ozanı olan Karac'oğlan'ın da bu tesirden bigâne kaldığı elbette düşünülemez. Biraz sonra da ele alacağımız üzere bu süreci kolay ve anlaşılır kılan ise tasavvuftur. Zira Muharrem Caferli'nin tam bir isabetle vurguladığı üzere başta halk hikâyeleri olmak üzere âşıkların eserlerinde "tasavvufî simgeleştirme" ve "poetik-felsefî soyutlaşlatırma" (2010, 123) söz konusudur.

Başgöz, âşıklık geleneğinin teşekkülünü genel bir çerçevede kısaca şöyle dile getirir: "Bizim âşık şiirimiz, destan söyleyen ozanların, Bâtınî tekkelerde, derviş âşıklarla ve onların yazılı edebiyatları ile temaslarından oluşan sistemden doğmuştur. Âşık şiiri, Bâtınî tekkelerde doğmuştur." (2003, 23). Fakat Başgöz, kendi ifadesiyle Bâtınî tekkelerde karşımıza çıkan "mistik ağırlık"ı (2003, 24), "tüm Osmanlı toplumunda değil, divan şairleri topluluğunda ve onların hitap ettiği aydınlarda" (2003, 28) görür. Dolayısıyla Başgöz'ün bu kabulü, geleneğin yukarıda sözünü ettiğimiz 16. yüzyıldaki teşekkülüne dair temel kurucu kodlarına çok uygun düşmez. Çünkü geleneğin birlikte neşv ü nema bulduğu tekkelerde bile olsa geleneğe divan şiirinin az ya da çok mutlak bir tesiri söz konusudur. Bu durum aslında Caferli'nin de vurguladığı üzere tasavvufun remizli dünyasından doğan bir zorunluluktur.

Başgöz, Karac'oğlan'ı da tamamen bu yapının dışında tutar. Ona göre "Karac'oğlan'ın sevgilisi henüz mistik nitelikle donanmamıştır. Karac'oğlan sevgilisini mecliste değil; yaylada, yayla yolunda, pınar başında görür. Bu doğa elemanları şiire sevgilinin bulunduğu yerler oldukları için girer. Yayla sevgilinin yaylasıdır. Sevgili yaylanın gülüdür. (…) Sevgili yol üstünde duran, yola düzülen, yolda görülen, yolda bekleyen kadındır, gelindir, kızdır. Hem doğayı hem kadını soyut suretler olarak yorumlayan Müslüman mistikliğini Karac'oğlan'ın benimsemediği veya tanımadığı için, onun şiirinde doğa da kadın da gerçek olarak ortaya çıkar. Dağ dağ, yayla yayla, gelin de gelindir." (2003, 31). Dolayısıyla Başgöz'ün bu tespitleri de aslında adını ilk olarak kendisinin koyduğu "Karac'oğlan geleneği"ne uygun düşmez. Zira klasik halk hikâyelerinde karşımıza çıkan tasavvufî ögelerle yüklü remizli dilin Karac'oğlan'a ait "Karac'oğlan ile İsmikân Sultan" adlı halk hikâyesinde de söz konusu oluşu, kanaatimizce Karac'oğlan geleneğine dair tüm bu görüşleri boşa çıkarır. Kaldı ki bu Karac'oğlan'ın Hasan Balım ve Yeşil Abdal gibi Bektaşî büyükleri için söylediği nefesleri bile mevcuttur. Dolayısıyla Karac'oğlan'da sadece "göçebe toplum yapısı"nı görmek (Başgöz, 2003, 32) daha önce de belirttiğimiz üzere, onun asırları şâmil büyük geleneğine karşı büyük bir haksızlık olur ve dahası, aslında gelenek kurucu Töreli bir ozanı gelenekten de tecrit eder. Bu bağlamda Karac'oğlan'a Töreli bir bakış açısı şarttır. Yoksa bu surette bütüncül bir Karac'oğlan geleneğinden bahsedilebilmesi asla mümkün olmayacaktır.[1]

---

[1] Bizim hakikat alanı merkezli inceleme metodumuza (HAMİM) göre klasik halk hikâyelerinin doğrudan hakikate açılan "somut (beşerî)" ve "soyut (ilâhî)" olmak üzere iki ana veçhesi mevcuttur. Sanatkâr âşık, remizleştirmeye bağlı olarak eserinde her iki veçheyi başarılı bir şekilde ortaya koyar. Fakat Töreli dairede her halükârda aslolan hakikat, bizi beşerî olandan ziyade ilâhî olana kavuşturmaktır (=vuslat). Dolayısıyla bizim Töreli metodumuz, beşerî olanı asla ve kat'a yadsımaz. Sadece "Mecaz, hakikate köprüdür" fehvasınca beşerî olan mecazdan hareketle sadece bir hakikat davası güder.

Başta M. Fuad Köprülü olmak üzere, Karac'oğlan'a dair araştırma yapanların pek çoğu Başgöz ile aynı düşünceyi paylaşırlar. Çünkü onlar da tamamen seküler bir bakış açısıyla kendilerine 17. yüzyılda yaşadığını kabul ettikleri Çukurovalı Karac'oğlan'ı mehaz aldıkları için onun sadece beşerî tarafına odaklanırlar. Burada meselenin daha da iyi anlaşılabilmesi için bizim de çıkış noktamızı teşkil eden halk hikâyeleri üzerine çok ehemmiyetli çalışmalar yapmış Pertev Naili Boratav'ın da Karac'oğlan'a ait görüşleri üzerinde durmak elzemdir.

Aslında Boratav da sadece "Güney Şairi" olarak kabul ettiği Çukurovalı Karac'oğlan'ı kendine mehaz aldığı için Başgöz gibi düşünür. Boratav, ilkin 1943'te *Yurt ve Dünya* dergisinde "Karac'oğlan" üzerine hazırladığı yazıda onun için, "Türkülerinin pek çoğunda, umumi olarak 'güzel'lerden bahseder; bir çoğunda 'belli güzeller'i anar, ama bunlar kimlerdir, bilmiyoruz" (1943, 406) derken 1983'te *Folklor ve Edebiyat - 2*'de yayımladığı "Güney Şairleri" adlı yazıda ise bu defa, "Türkülerin birçoğunda, umumi ve mücerret olarak 'güzeller'den bahseder; birçoğunda belli güzelleri anar, ama bunlar kimlerdir, bilmiyoruz" (1983, 25) diyerek belki "kimliği tam mânâsıyla bilinmeyen" mânâsında olsa bile Karac'oğlan'ın türkülerindeki "mücerret" güzellerin de mevcudiyetini açıkça kabul eder. Fakat Boratav'ın bu ikircikli tavrına bir anlam vermek maalesef güçtür. O halde meseleyi, tamamen Töreli edebî dairede ele almak şarttır.

Töreli Türk Edebiyatı ve Karac'oğlan'ın Şiiri

Töreli Türk Edebiyatı, aynı zamanda bir "peygamber edebiyatı"dır (Dağlar, 2024, 411).[2] Hiç şüphesiz sanatkârlar bu edebiyatın kahramanı

Başgöz, "Karac'oğlan yakasını bu soyut sevgili hayallerine hemen hiç kaptırmaz. Yahut ahu gözlü, huri melek sıfatlı, gönüller sultanı ve âşıkına cefadan başka bir şey etmeyen bu sevgili Karac'oğlan'ın şiirlerinde pek az görülür; bu şiirin baskın özelliği değildir" (2003, 32) derken de her ne kadar ikinci cümle birinci cümleyi kısmen tekzip etse de Karac'oğlan'ın hakikate dönük bu Töreli yanına kapılarını tamamen kapatır. Başgöz'ün bu yaklaşımı aslında adını kendisinin koyduğu "Karac'oğlan geleneği" anlayışına da bir nev'i halel getirir. Elbette bunda Başgöz'ün gelenek derken aslında kendisine sadece 17. yüzyılda yaşadığı kabul edilen Çukurovalı Karac'oğlan'ı mehaz alması etkili olmuştur. Nitekim Çukurova'da Karac'oğlan hususunda oldukça kıymetli araştırmalar yapan Celil Çınkır da kendisiyle Karac'oğlan üzerine yaptığımız bir telefon görüşmesinde bize, Çukurova'da biri "Afşar" diğeri de "Farsak" olmak üzere iki Karac'oğlan'dan bahsetmiş; Afşar Karac'oğlan'ın yörük de olmasına bağlı olarak gördüğü her güzele türkü söylediğini, Farsak Karac'oğlan'ın ise Türkmen olup daha ziyade dinî bir hassasiyetle türküler söylediğini ifade etmiştir. Ayrıca dört dörtlükten az şiirlerin ona ait olmadığını da bize bildirmiştir. Çınkır'ın Farsak Karac'oğlan'daki dinî hassasiyeti onun Türkmen, yani yerleşik yaşam tarzına sahip oluşuna bağlaması ise bize göre oldukça yerindedir. Fakat her halükârda bu durum, Karac'oğlan'ın araştırmacılarca gelenek, olgu, tip veya kültür kalıbı adı verilen bize göre ise onun hakikat alanına bağlılığından kaynaklanan geleneğinin bütünlüğüne uygun değildir.

[2] "Töreli Türk Edebiyâtı, merkez noktasını tasavvufun Hakîkat-ı Muhammediyye -ya da Nûr-ı Muhammedî- nazariyesi esâsı üzerinde inşa edilmiş olan Merâtib-i Mevcûdât, Hazarât ve Devriyye nazariyelerinin teşkîl ettiği kevnî -ontik-kozmik- mâhiyetli bir edebî dâiredir. Bu edebiyâtın Hazret-i Muhammed -aleyhissalâtu vesselâm- telakkîsini çerçeveleyen dâirenin içi, hadîs-i kudsî diye nakledilen kimi rivâyetleri yorumlayan tasavvuf nazariyâtının da etkisiyle Hakîkat-ı Muhammediyye, Nûr-ı Muhammedî, Ahmediyyet, Habîbullâh, Levlâk, mûcizât, Kur'ân, Mîrâc, şerîat, hakîkat, mârifet, şefâat

(=Töreli kahraman kalıbı) olarak mihverine *Kur'ân*'da Rabbimizin bize "üsve-i hasene", yani en güzel örnek buyurduğu Hz. Peygamber'i (s.a.s.) koyarlar.[3] Nitekim birileri tarafından kasıtlı olarak "laik halk şiirinin öncüsü" (Tecer, 2014, 85) şeklinde kabul edilen Karac'oğlan'da da bunu açıkça görmek mümkündür:

"Evvel Allah âhir Allah

Andan ulu gelmemişdür

Hak Muhammed'den sevgülü

Hakk'ın kulu gelmemişdür" (Elçin, 2014, 108).

Şükrü Elçin'in 16. yüzyıla ait bir mecmuada bulup yayınladığı Karac'oğlan'a ait varsağıdan aldığımız yukarıdaki dörtlükte onun Hz. Peygamber'imize olan bakışı aslında çok açık ve nettir. O'nu Töreli bir yaklaşım ile doğrudan Cenab-ı Hakk'ın sevgilisi olarak görür. Karac'oğlan'ın Hz. Peygamber'e bu bakışının temelinde ise tasavvufta çokça telmih edilen "Levlâke levlâke lemâ halaktü'l-eflâk (Sen olmasaydın, kâinatı yaratmazdım)" (Aclunî, Keşfü'l-Hafâ, 2/164) şeklindeki hadis-i şerifinin olduğu açıktır. Dolayısıyla bu anlayışta kul, Hz. Peygamber'e sevgisi nisbetinde Allah'a sevgili olur. Bu bağlamda Karac'oğlan'ın şiirlerinde geçen "sevgili" mazmununun asıl ve hakiki mercii de böylece açıklığa kavuşmaktadır. Nitekim bir cönkte bulup ilk defa bu yazı sayesinde alanın dikkatlerine sunduğumuz şiiri de bu hususu daha fazla teyit eder.

Beş dörtlükten ibaret olan şiir, Konya Yazma Eserler Müdürlüğü'nde 07 El 62 numaralı cönkte bulunmaktadır. Ciltsiz olan cönkte üç cönk parçasının bir arada bulunduğu görülmektedir. 97 varaktan ibaret olan cönkte,

---

gibi kavramlarla dolmuştur. Siyer-i Nebî, mûcizât-ı Nebî, şemâil/hilye, mîrâciyye/mîrâcnâme, kırk hadîs tercümeleri gibi türler etrâfında gelişen bu edebî dâire Mevlid, Muhammediyye, Ahmediyye gibi, halk arasında çok okunan eserler vâsıtasıyla da tebellür edip müşahhas hâle gelmiştir. Bu töreli dâirenin, günümüzün bilim ve kültür çevrelerinde "Geleneksel İslâm" tâbîriyle ifâde edilmeye çalışıldığını da bu meyanda söylemek gerekir." (Dağlar, 2024, 411-412). Tabii Töreli Türk Edebiyâtı'nın sadece dar bir çerçevede kendi hâkim renkleri içinde teşekkül edip kalmış bir edebî gelenek (geleneksel İslâm) olarak değerlendirilmesi kesinlikle yanlıştır. Zira tüm dünyada olduğu gibi başlangıçtan itibaren edebî geleneklerin dine bağlı bir teşekkül ve tekâmül süreci yaşadığı iyi bilinen bir vâkıadır. Dolayısıyla Töreli Türk Edebiyatı, başlangıçtan beri esası tamamen Hak ve hakikat zemininde neşv ü nema bulmuş oldukça geniş ve büyük bir edebî geleneğin adıdır. Zaman içerisinde bazı araştırmacıların bu gelenek üzerinden kasıtlı saptırmaları ise asla bu edebiyata bir halel getiremez. Töreli Türk Edebiyatı'nın mahiyeti hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Dağlar, 2022; Çapraz, 2022b.

[3] Tabii yine *Kur'ân*'da bu duruma dair teşvik edici "Ey Peygamber de ki: 'Eğer Allah'ı seviyorsanız bana uyunuz ki, Allah da sizi sevsin ve günahlarınızı bağışlasın. Allah çok bağışlayıcıdır; merhamet sahibidir" (Âl-i İmrân, 31) ve "Nitekim içinizden size bir peygamber gönderdik. O size âyetlerimizi okuyor, sizi temizliyor, size kitabı ve hikmeti öğretiyor. Size bilmediğiniz şeyleri öğretiyor." (Bakara, 151) şeklinde başkaca âyetler de mevcuttur. Yine bir hadislerinde Hz. Peygamber'imiz, "Bana itaat eden Allah'a itaat etmiştir. Bana isyan eden Allah'a isyan etmiştir" (Müslim, İmare, 33) buyurmaktadır. Dolayısıyla tamamen *Kur'ân* ve sünnetin belirlediği bir hakikat alanı dairesinde Töreli sanatkârların Hz. Peygamber'e ittibaları söz konusudur.

cenaze, hatm-i namaz ve istiare duaları; beynamaz, ölüm, yaratılış ve ahval-i insan destanları; 54 farz beyanı; Muhammed Hanefî kıssası; tevbename; deyişler ve *Cevahirü'l-İslâm*'dan nakiller mevcuttur. Cönkün istinsah tarihi belli olmayıp Kadızâde Mehmed Efendi'nin (öl. 1045/1635) "Cevâhiru'l-İslâm" adlı eserinden nakiller bulundurması ve Âşık Ömer, Karac'oğlan gibi âşıklara yer vermesine bakılırsa doğrudan 17. yüzyılla irtibatlı olduğu akla gelmektedir.

Hz. Muhammed'in kaşları üzerine Karac'oğlan'ın deyişi, cönkün 74b-76a varakları arasında yer almaktadır. Cönkün 72a, 73a-74a varakları arasında ise Âşık Ömer'in "Bülbülüm medhin okurum rûz u şeb dal üstüne" diye başlayan bir divanı bulunur. Cönkte Karac'oğlan'ın deyişinden hemen sonra da "of" ve "ey" denilerek "Avcı mıng gezersin gene bu dağda", "Bizim ilin harmanları savrılır" ve "İneyin gedeyin görünmeyeyin (Bir gederin bir ardıma bakarın)" diye başlayan bazı türküler yazılmıştır (76a-77a).

Tıpkı Manisa'daki bir cönkte gördüğümüz üzere Karac'oğlan'ın bu cönkte de öncelikle türküsü (ezgi ve tavır hakikati) sayesinde kendisine yer bulduğu rahatlıkla ifade edilebilir. Cönkün muhtevasına (güfte hakikati) bakıldığında ise aslında bu durumun deyişin Hz. Peygamber'i dile getirmesinden kaynaklandığı açıkça görülür.

Deyişte tapşırma dörtlüğü muhtemelen çeşitlenmeye bağlı olarak iki defa yazılmıştır. Ayrıca şiirin bir dörtlüğü ise bu tapşırma dörtlüklerinden sonra kaydedilmiştir. Başgöz, Karac'oğlan geleneğine ait şiirleri tefrika etmenin zorluğundan bahsederken, "halk da kendi katkısı ile bir yandan Karac'oğlan şiirlerini düzeltip bir yandan bozarak güçlüklerimizi artırıyor" (2003, 11) diyerek aslında burada karşımıza çıkan durumun da sebebini açıkça dile getirmektedir. Dolayısıyla yukarıdaki şiirde karşımıza çıkan sıralamaya bağlı düzeltme veya bozmaları, yazıcıdan kaynaklı bir durum olarak değerlendirebilmek pekâlâ mümkündür. Diğer yandan şiirin mahlas dörtlüğünün iki defa yazılmış olması, şiirin halk şiirinin sözlü ve çeşitlenmeye bağlı temel niteliklerini de sergileyip bize metin zenginliği sunması bakımından bir hayli kıymetlidir.

Karabey'in de tam bir isabetle vurguladığı üzere, Karac'oğlan'ın şiirlerinde sevgili mazmunu ve mecâzî aşk bakımından "farklı estetik yapı" (1998, 248) kurduğu görülür.[4] Zira, "onun sevgilisi doğa ile sarmaş dolaştır." (Başgöz, 2003, 26). Boratav da Karac'oğlan'daki bu durumu "Gezer Elif Elif diye" ayaklı türküsünden hareketle şöyle ortaya koyar: "Bu türküde Karac'oğlan, tabiatın güzel oluşlarını, güzel görünüşlerini Elif'in varlığıyla izah eden, her yerde, her şeyde, renklerde, kokularda, hayvanların ve insanların hareketlerinde Elif'i bulan bir şiir ifadesine ulaşmıştır." (1943, 406-407). Boratav'ın bu oldukça kıymetli değerlendirmesinde 'Elif' kelimesi yerine 'Allah' lafz-ı celalini koyarak değerlendirmeyi bir kez daha okursak Karac'oğlan hakikatinin daha da iyi anlaşılacağı kanaatindeyiz.

---

[4] Bülent Arı'ya göre de "Karacaoğlan, güzelin gözlerini haramiye, kokusunu renge, güzelin göğsünü cennete, zemzem pınarına benzetmesiyle benzetme ilişkilerine yeni bir yön, yeni bir şekil vermiştir." (Arı, 2014, 277).

Seker idik bahçelerim bağlarım
Mevlâ'm güzel verse gönlüm eylerim
At işlemez sarp kayalı dağları
Yol iderdi Muhammed'in kaşları

Şiirin ilk dörtlüğü, Karac'oğlan'ın bağ ve bahçeleri arasında sekip gönlünü eylemek için Mevlâ'dan bir güzel istemesi ile başlamaktadır. Hemen hemen onun tüm şiirlerinde karşımıza çıkan bu "güzel" vurgusunun ardında ise aslında girişte de bahsettiğimiz üzere divan şiiri geleneğinin güzellik algısının da büyük bir tesiri mevcuttur. Fakat, bu şiirinde de açıkça görüleceği üzere, "onun sevgilisi doğa ile sarmaş dolaştır." (Başgöz, 2003, 26). Bu yüzden Karabey'in de tam bir isabetle belirttiği üzere burada da sevgili mazmunu ve mecâzî aşk bakımından "farklı estetik yapı" (1998, 248) söz konusudur.

"Güzel ne güzel olmuşsun
Görülmeyi görülmeyi
Siyah zülfün halkalanmış
Örülmeyi örülmeyi

Bahçende gülün güllenmiş
Şeyda bülbülün dillenmiş
Koynunda memen kirlenmiş
Emilmeyi emilmeyi

Mendilin yudum arıttım
Gülün dalında kuruttum
Adım ne idi unuttum
Sorulmayı sorulmayı

Seğirttim ardından yettim
Eğildim yüzünden öptüm
Adın bilirdim unuttum
Çağırmayı çağırmayı

Benim yârim bana küsmüş
Zülfünü gerdana dökmüş
Mahabbeti benden kesmiş
Sevilmeyi sevilmeyi

Çağır Karac'oğlan çağır

Taş düştüğü yerde ağır

Yiğit sevdiğinden soğur

Sarılmayı sarılmayı" (Çapraz, 2020, 162).

Yine aynı "güzel" vurgusuyla başlayan yukarıdaki deyişte de Karac'oğlan'ın sevgilisinin kıyıda köşede kalıp zaman zaman ilgisizliğe mazhar olarak temelde divan şiirinin ideal güzelinin de bazı niteliklerini taşıdığı görülür. Diğer yandan Karac'oğlan'da yukarıdaki ikinci dörtlükte olduğu gibi cinselliğe ait unsur ve temayüllerin de bu güzel telakkisi içerisinde vücut bulması söz konusudur. Bu deyişin doğaya bağlı genel manzarasının bizim ele aldığımız deyişin ilk dörtlüğün manzarası ile benzerliği ise hayli dikkat çekici olup aslında bize Karac'oğlan hakikatini de verir. Fakat bizim ele aldığımız deyişte hakikat hilkâtte doğrudan gerçek sahibini bulur: Hz. Muhammed'in kaşları…

Karac'oğlan'ın şiirlerinde saça, göze ve özellikle de kaşa çok büyük ehemmiyet atfettiği görülmektedir (Arı, 2014, 278-283). Fakat bizim ele aldığımız şiirin her dörtlüğünün sonunda görüleceğe üzere "kaş"ın aslında mucizeye dönük hakîkî bir tarafı da mevcuttur. Bu durum hakikat alanında bizi doğrudan Hz. Peygamber'in Mîraç hadisesine bağlar. Zira Necm suresinin 9. âyetinde Cenab-ı Hakk'ın O'na olan mesafesi "iki yay aralığı" (kâbe kavseyn) kadar bildirilmektedir. Dolayısıyla bu durumun Töreli edebî dairede sıklıkla elbette kaşa bağlı olarak asıl sevgiliye yakınlığa teşbihi söz konusudur. İşte Karac'oğlan'ın şiirinde Hz. Peygamber'in kaşlarının at işlemez sarp kayalı dağları bile yol eylemesinin gerçek sırrı burada yatar.

İkinci dörtlükte ise Karac'oğlan'ın kendisine has bir estetik yapı içerisinde kurguladığı ideal güzelin tasviri söz konusudur:

Barmağına takar altun burmayı

Çeker ela göze siyâh sürmeyi

Gök yüzünde pervâne iden turnayı

İndirirdi Muhammed'in kaşları

Sevgilinin parmağına altun burma takması ve göze sürme çekmesi, aynı zamanda Hz. Peygamber'imize de ait bazı davranış özellikleri taşır. Zira O'nun hicretin 6. yılında (m. 627) dönemin devlet başkanlarını İslâm'a davet etmek için gönderdiği mektuplarda kullanmak maksadıyla üzerinde "Muhammed Resûlullah" yazılı yüzük şeklinde altın bir mühür yaptırdığı ve daha sonra altın yüzüğü erkeklere yasaklayınca yerine gümüşten bir mühür kullandığı ifade edilmektedir (Çiftçi, 2021, 572). Ayrıca bazı hadislerinde Hz. Peygamber'in sürme kullanmayı teşvik ettiği ve kendisinin de gece yatmadan önce gözlerine üç defa sürme çektiği belirtilmektedir (Yalçın, 2010, 169). Diğer taraftan deyişte, sevgilinin parmağına altun burma takması üzerinden Hz. Peygamber'in Ay'ı iki parçaya bölme (şakku'l-kamer) mucizesine (Çelebi, 2000, 343) de bir işaret mevcuttur. Bu da deyişte gerçekten büyük bir ustalıkla kurgulanmıştır.

Fakat, Karac'oğlan'ın tüm bunları, kendisine has bir estetik yapı dâhilinde hemen hemen tüm şiirlerinde oldukça başarılı bir şekilde kurguladığı görülmektedir.[5] Mesela, "Bana kara diyen dilber" adlı şiirinde de sevgilinin ela göze siyah sürme çekmesi bize şöyle anlatılır:

"Beni kara deyi yerme

Mevla'm yaratmış hor görme

Ala göze siyah sürme

Çekilir kara değil mi" (Çapraz, 2020, 153).

Üçüncü dörtlükte, bir önceki dörtlükte kısmen bazı özellikleri sergilenen güzelin kaşının mucizevî tarafı, bu kez de bülbülün ötmeden baharın gelmesi, hatta vâdesi yetmediği halde kaşın kişiyi öldürmesi gibi olağanüstü bir niteliğe büründürülerek anlatılır:

Gene geldi bahâr bülbül ötmeden

Gamım yitüb kasâvetüm ar[t]madan

Ecel tamâm olub vâdem yetmeden

Öldürirdi Muhammed'in kaşları

Yukarıdaki dörtlükte "gül-bülbül istiaresi" üzerinden kaşın yaya teşbihi ise gerçekten onun tarafından divan şairlerine de yakışan bir tarzda ustaca kurgulanmıştır.

Karac'oğlan bütün ider ahdini

Karib bülbül bilür öter vaktini

Üç tuğulu vezirlerin tahtını

Harâb iderdi Muhammed'in kaşları

Yukarıdaki ilk tapşırma dörtlüğünde ise Karac'oğlan'ın kendisini garip bülbül ile özdeşleştirdiği görülür. Bu özdeşlik, onun ahdini bütün etmesi (sevgiliye teslimiyet) ile garip bülbülün vaktinde ötmesi gibi artık bir "kesinlik" taşır. Bu kesinliğin son tahlilde ulaşacağı asıl mevki ise yine "Muhammed'in kaşları"dır. Kaşların üç tuğlu vezirlerin tahtını harap etmesi ise hakikat alanında Hz. Peygamber'in doğumu esnasında yaşanan mucizelerden biri olarak kabul edilen Kisrâ'nın sarayının on dört burcunun yıkılışını akla getirir. Diğer taraftan İslâm Ansiklopedisi'nden edindiğimiz bir bilgiye göre şiirde geçen "üç tuğlu vezir" tabiri, IV. Murad (1623-1640) zamanında Şam valiliğine tayin edilip üç tuğlu vezirliğe de yükseltilen Küçük Ahmed Paşa'yı (öl.1636) da işaret ediyor olabilir. Zira İranlılar ile Erdelân'da yapılan savaşta şehit olan Küçük Ahmed Paşa, Şam valiliği esnasında elde ettiği büyük servetini Haremeyn hizmetinde ve Şam'ın güneyinde hac yolu üzerinde yaptırdığı tekkede kullanılmak üzere kurduğu vakfa tahsis etmiştir (Özcan, 1989, 113). Dolayısıyla aynı zamanda bir Yeniçeri olan Karac'oğlan'ın Küçük Ahmed Paşa üzerinden haremeyne bir pencere açtığı da elbette düşünülebilir.

---

[5] Karac'oğlan'ın tüm bunlar sayesinde "benzetme ilişkilerine yeni bir yön, yeni bir şekil verm[mesi]" (Arı, 2014, 277) kanaatimizce onun tamamen Töreli edebî dairede hakikat alanına bağlılığından ileri gelmektedir.

Nitekim bu durum, Karac'oğlan geleneğinin tarihî seyri açısından da gayet makul olup bizi deyişin tasavvufa dönük remizli diline daha çok yaklaştırır.

Karac'oğlan ey(i)dir korkmam ölümden
Gidenler de gelmez oldu yolundan
İrmeni'yi Yahûdi['yi] dininden
Döndürirdi Muhammed'in kaşları

Yukarıdaki tapşırma dörtlüğünde Karac'oğlan'ın bu sefer de "ölüm" üzerinden tam bir teslimiyet hâlinde Hz. Peygamber'e bağlandığı görülür. Ölenlerin yolundan dönememesi nasıl bir hakikat ise Karac'oğlan da bu sefer, Hz. Peygamber'in kaşlarının mucizesi üzerinden bir başka olağanüstü hadiseyi kendisince hakikate bir dayanak yapar: Hz. Muhammed'in kaşları, Ermeni ve Yahudi'yi bile dininden döndürür. Dörtlük aynı zamanda bize Hz. Peygamber'in davetini kabul edip Müslüman olan Habeşistan kralı Necâşî Ashame'yi de (Öztürk, 2006, 476-477) hatırlatmaktadır.

Sonuç

Şiirin tamamında dikkatimizi çeken asıl en kıymetli husus, elbette kendine has bir estetik yapı içerisinde Karac'oğlan'ın güzellik telakkisinin Hz. Peygamber'e ait hakikat alanından beslenmesidir. Nitekim Töreli Türk Edebiyatı'nın kesişme alanlarından biri olan Mîraç, kaşlar üzerinden Karac'oğlan'ın Hz. Peygamber'e vuslatı için bir eşik teşkil eder. Gerçekten de şiirde kaşlar, "kâbe kavseyn" bağlı olarak aynı zamanda tasavvufî remizlere de dönük bir şekilde Hz. Peygamber'in mucizesi için ustaca bir kurguya dâhil edilir. Fakat her halükârda Karac'oğlan'ın gerçek arzusu (sevgili) Hz. Peygamber'dir. Bu durum her ne kadar tam mânâsıyla klasik bir âşık-mâşuk portresiyle örtüşmese de bize divan şiiri geleneğinin güzellik telakkisine ait bir çerçeve de sunar. Karac'oğlan'a ait bazı şiirlerde de görüleceği üzere bu anlayış bazen gulamperestliğe kadar uzanan bir mahiyet de arz eder. Hiç şüphesiz bunda şairlerin güzellere karşı aşırı bir meftuniyet ve sadakat duymalarının da tesiri büyüktür. Fakat son tahlilde her zaman arzulanan asıl sevgili O'dur (C.C.).

Karac'oğlan'ın bu şiirinde de görüldüğü üzere sevgi/li/nin aşkın bir mahiyeti haiz olduğu durumlarda ise sevgili Hz. Peygamber'in kendisidir. Bu ise en başta bir hadis-i şerifte de vurguladığımız üzere "Peygamber'i sevmek, Allah'ı sevmektir" şeklindeki duyarlılığın Karac'oğlan'daki tezahürüdür.

Diğer yandan şiirde geçen "üç tuğlu vezir" vurgusu, kaşa bağlı "gül-bülbül-ok-yay" teşbihleri, gelenekte ilk olarak 16. yüzyılda karşımıza çıkan Yeniçeri ozanı Karac'oğlan'a da doğrudan bir canlılık hakkı tanır. Elbette bu yaklaşım, divan edebiyatının teşekkülündeki Türk gulamlarına bağlı gelişen edebî geleneğe de oldukça muvafıktır. Dolayısıyla karşımızda, ilk dörtlükte kendisinin de açık bir dil ile anlattığı üzere at sırtında sarp kayalı dağları aşmaya çalışan ve bağ ve bahçelerden sekerek giden bir Yeniçeri Karac'oğlan portresi mevcuttur.

Kaynakça

Arı, Bülent. "Karacaoğlan'ın Güzeli". *Bülbül Ne Yatarsın Bahar Erişti... Karacaoğlan Kitabı*. ed. M. Sabri Koz. 277-314. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2014.

Başgöz, İlhan. *Karac'oğlan*. İstanbul: Pan Yayınları, 2003.

Boratav, Pertev Naili. "Karacaoğlan". *Yurt ve Dünya* 34 (I. Teşrin 1943), 404-409.

Boratav, Pertev Naili. "Güney Şairleri". *Folklor ve Edebiyat-2*. 19-39. İstanbul: Adam Yayıncılık, 1983.

Caferli, Muharrem. *Aşk Konulu Azerbaycan Halk Hikâyelerinin Şiirsel Yapısı*. Ankara: Kültür Ajans Yayınları, 2010.

Cönk. Konya: Bölge Yazmalar, 07 El 62.

Çapraz, Erhan. *Karacaoğlan*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2020.

Çapraz, Erhan. "Karac'oğlan Töreli Türk Edebiyatı'nın Neresindedir?". *Söğüt Türk Edebiyatı Dergisi*. 16/2022a (Temmuz-Ağustos 2022), 39-46.

Çapraz, Erhan. "Hakikatın Hikâyesi, Hikâyenin Hakikatı: Bir Hakikat Alanı Olarak Türk Halk Hikâyeleri". *İSLARA Uluslararası İslâm Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı*. ed. Erdem Can Öztürk. 87-99. Ankara: Hacı Bayram Veli Üniversitesi Yayınları, 2022b.

Çelebi, İlyas. "İnşikâku'l-kamer". *DİA*. 22/343-345. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000.

Çiftçi, Muhammed Hüsnü. "Nişan Alameti Olarak Erkeklerin Altın Yüzük Kullanımıyla İlgili Güncel Fıkhi Tartışmalar". *Marife* 21/1 (2021), 571-603.

Dağlar, Abdülkadir. "Edebî Töre Çatısı Altında: Töreli Türk Edebiyâtı". *İSLARA Uluslararası İslâm Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı*. ed. Erdem Can Öztürk. 100-115. Ankara: Hacı Bayram Veli Üniversitesi Yayınları, 2022.

Dağlar, Abdülkadir. "Meddâh Medresesi'nin Şâir Âlimi Fettâh Efendi'nin Şiirlerinde Hazret-i Muhammed". *Üsküp'te Meddah Medresesi*. ed. Sevba Abdula. 411-436. Üsküp: İDEFE Yayınları, 2024.

Elçin, Şükrü. "Halk Edebiyatında Kaynaklar Meselesi ve XVI ncı Asır Ozanı Karaca Oğlan". *Bülbül Ne Yatarsın Bahar Erişti... Karacaoğlan Kitabı*. ed. M. Sabri Koz. 87-120. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2014.

Karabey, Turgut. "Karacaoğlan'da Sevgili Mazmunu". *Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı.* ed. Metin Özarslan vd. 241-249. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1998.

Özcan, Abdülkadir. "Ahmed Paşa, Küçük". *DİA*. 2/113-114. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989.

Öztürk, Levent. "Necâşî Ashame". *DİA*. 32/476-477. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006.

Tecer, Ahmet Kutsi. “Karacaoğlan’a Yeni Bir Bakış*”. Bülbül Ne Yatarsın Bahar Erişti... Karacaoğlan Kitabı*. ed. M. Sabri Koz. 63-85. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2014.

Yalçın, İsmail. “Sürme”. *DİA*. 38/169-170. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010.

A. Metin:

Seker idik bahçelerim bağlarım
Mevlâ’m güzel verse gönlüm eylerim
At işlemez sarp kayalı dağları
Yol iderdi Muhammed’in kaşları

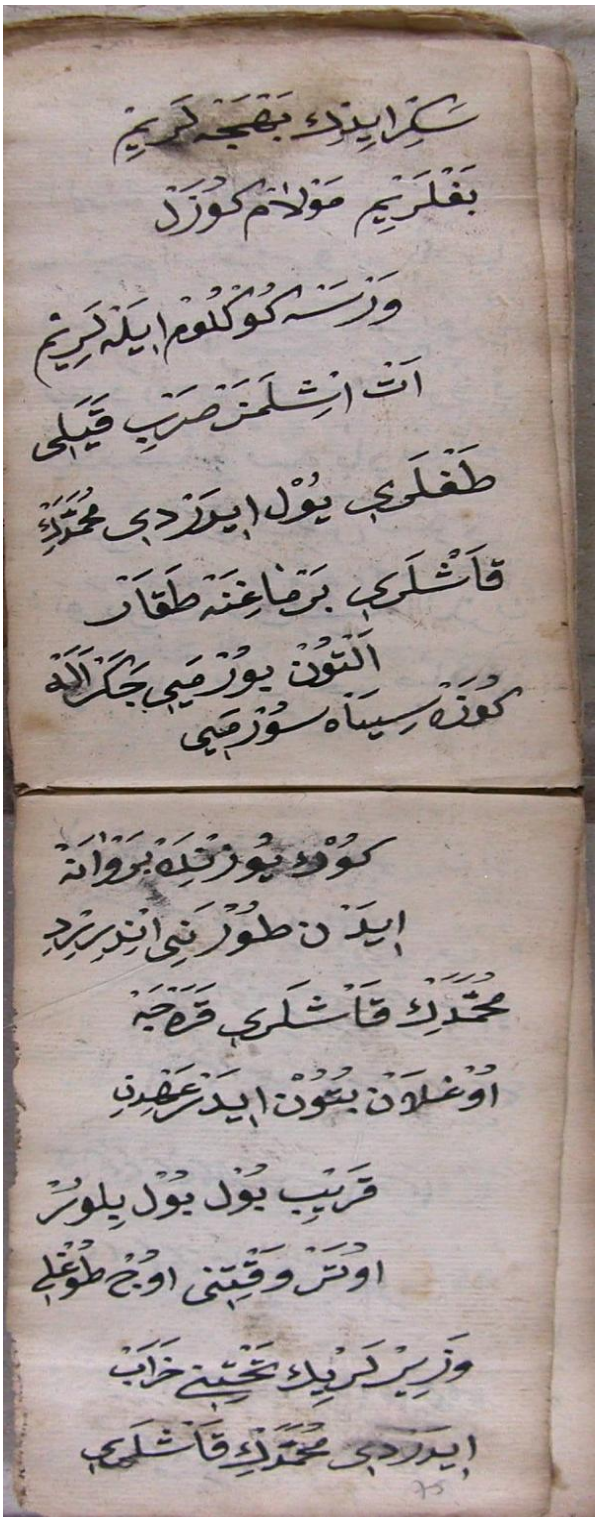
Barmağına takar altun burmayı
Çeker ela göze siyâh sürmeyi
Gök yüzünde pervâne iden turnayı
İndirirdi Muhammed’in kaşları

Gene geldi bahâr bülbül ötmeden
Gamım yitüb kasâvetüm ar[t]madan
Ecel tamâm olub vâdem yetmeden
Öldürirdi Muhammed’in kaşları

Karac’oğlan bütün ider ahdini
Karib bülbül bilür öter vaktini
Üç tuğulu vezirlerin tahtını
Harâb iderdi Muhammed’in kaşları

Karac’oğlan ey(i)dir korkmam ölümden
Gidenler de gelmez oldu yolundan
İrmeni’yi Yahûdi[’yi] dininden
Döndürirdi Muhammed’in kaşları

B. Metnin Aslı (Cönk, 07 El 62, 74b-76a):



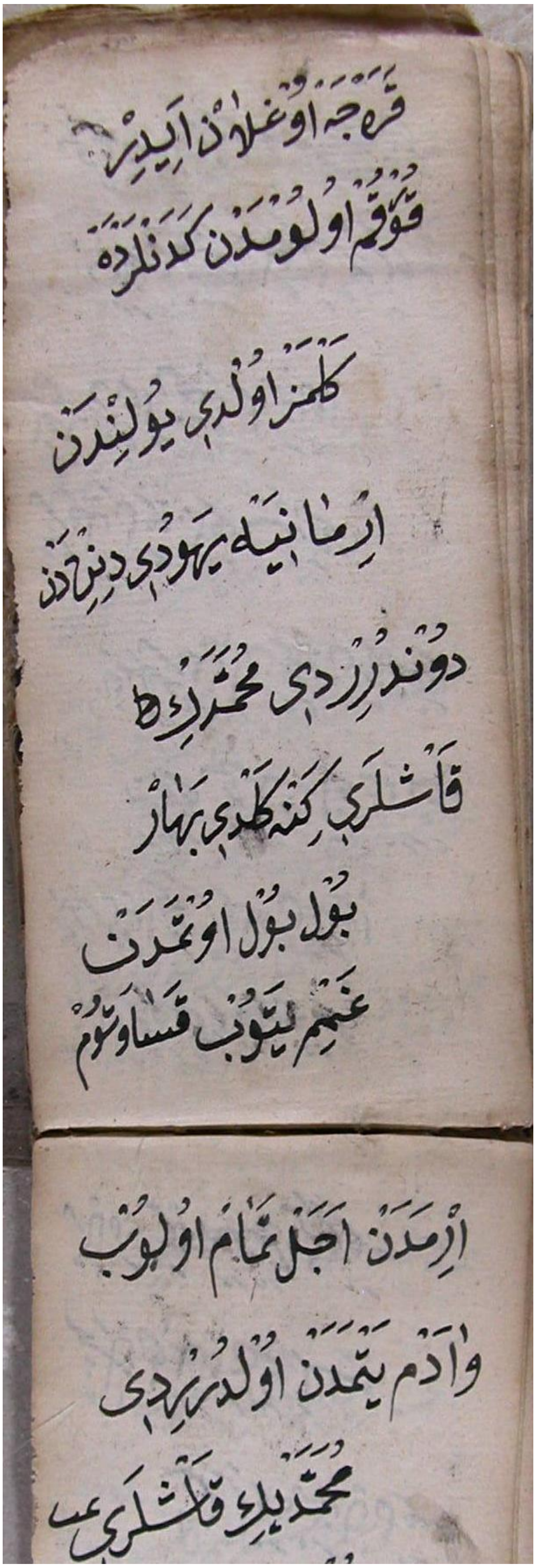
شکر ایدك بهجه کریم
بغلریم مولام کوزد

ویرسه کوکلوم ایله کریم
آت اشلمز صرب قیلی
طغلری یول ایردی محمدك
قاشلری برماغنه طقار
التون یوزمیی جکر الله
کوزه سیاه سورمیی

کوزی یوزنله پروانه
ایدن طورنی انزیرد
محمدك قاشلری قرهجه
اوغلان بتون ایدر عهدن

قریب یول یول یلور
اوتش وقتنی اوج طوغلی

وزیر کریك تختنی خراب
ایردی محمدك قاشلری



قرەجە اوغلان ایدر
قورقم اولومدن کلانلرده

کلمز اولدی یولندن
ارمانیه یهودی دیندن

دوندرردی محمد دینه
قاشلری کینه کلدی بهار

بولبول اوتمدن
غنیم ییقوب قساوتوم

ازمدن اجل تمام اولوب
وادم یتمدن اولدردی
محمدك قاشلری

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Araştırma Makalesi/Research Article

ÂŞIK DOLLU MUSTAFA’NIN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ VE CESEDNÂMELERİ

Life, Literary Identity and Jasadnamas of Ashik Dollu Mustafa

Dr. Öğr. Üyesi Milad SALMANİ
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi
Müzikoloji Bölümü
milad.salmani@gmail.com
Ankara/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 01.01.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 25.04.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Salmani, Milad. “Âşık Dollu Mustafa’nın Hayatı Edebi Kişiliği ve Cesednâmeleri”. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 401-427.

10.28981/hikmet.1611262

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Lisans:
CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)’un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ÖZ

Âşıklık, Türk dünyasının asırlardan beri şifâhi kültür içerisinde yaşattığı bir gelenektir. Türkler, yaşadıkları geniş coğrafyada her dönemin şartlarına göre edebî ve kültürel üretimler yapmaya devam etmişlerdir. Âşık edebiyatı, Türklerin özgün ve karakteristik mahsulüdür. Çok geniş bir coğrafyaya yayılan âşık edebiyatının varlığını sürdürdüğü önemli havzalardan biri Urmiye’dir. Bu şehirde yetişen, kendisinden sonraki saz şâirlerini etkileyen ve şiirleri hâlen de meclislerde okunup icra edilen âşıklardan biri Dollu Mustafa’dır. Âşık Mustafa, şiirlerini Urmiye ağzıyla söylemiştir. Çoğu halk şâiri gibi Mustafa’nın da hayatı hakkındaki bilgiler oldukça kısıtlıdır. Çok velut bir şâir olduğu anlaşılan Mustafa’nın şiirlerinde Allah sevgisi, Hz. Peygamber ve Hz. Ali övgüleri, insanoğlunun bu dünyaya gelişinin sebepleri, dünyanın vefasızlığı, felekten şikâyet, akıl-aşk çatışması ve kader gibi konular işlenmiştir. Âşık edebiyatının önemli unsurlarından biri olan yerel motifler ve mizahî anlatım Dollu Mustafa’nın da şiirlerinde öne çıkmaktadır. Onun yayınlanmış şiirlerinde iki farklı cesednâmenin yer alması da ayrıca dikkat çekicidir.

Cesednâme, Türk halk şiirinde daha ziyade yaşnâme olarak bilinen türdür. Anadolu’da yaş destanı veya yaş türküsü gibi isimlerle bilinen yaşnâmelere Azerbaycan Türkleri nezdinde cesednâme ve vücûdnâme denir. Bu çalışmada öncelikle çeşitli basılı kaynaklardan hareketle Âşık Dollu Mustafa’nın hayatı ile ilgili bilgi verilmiştir. Akabinde Mustafa’nın günümüze ulaşan şiirleri incelenerek onun mahlasları ve edebî kişiliği üzerinde durulmuştur. Son olarak Âşık Mustafa’nın şiirleri arasında yer alan iki cesednâme tanıtılıp incelenmiş ve metinleri Türkçeye aktarılmıştır. Çalışmada nitel araştırma ve basılı kaynakların analizi yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Âşık Dollu Mustafa, Yaşnâme, Cesednâme.*

ABSTRACT

Ashiq is a tradition that the Turkish world has kept alive in the healing culture for centuries. Turks have continued to produce literary and cultural productions according to the conditions of each period in the vast geography they live in. Minstrel literature is the original and characteristic product of the Turks. Urmia is one of the important basins where minstrel literature, which spreads over a very wide geography, continues its existence. One of the minstrels who grew up in this city, influenced the instrumental poets after him and whose poems are still read and performed in assemblies is Dollu Mustafa. Ashiq Mustafa sang his poems in Urmia dialect. Like most folk poets, information about Mustafa's life is very limited. It is understood that Mustafa was a very prolific poet, and his poems deal with subjects such as love of Allah, praise of the Prophet and Prophet Ali, the reasons for the human being's coming to this world, the unfaithfulness of the world, complaints about the catastrophe, the conflict between reason and love, and fate. Local motifs and humorous expression, which are important elements of minstrel literature, are also prominent in Dollu Mustafa's poems. It is also noteworthy that there are two different jasandama’s in his published poems.

Jasadnama is a genre of Turkish folk poetry better known as yashnama. Known in Anatolia with names such as age epic (yash destanı) or age folk song (yash türküsü), the yashnamas are called jasadnama and vojudnama by Azerbaijani Turks. In this study, information about the life of Ashiq Dollu Mustafa is given based on various printed sources. Subsequently, Mustafa's poems that have survived to the present day were analyzed and his literary identity were emphasized. Finally, two jasadnama, which are among the poems of Ashiq Mustafa, are introduced and analyzed and their texts are translated into Turkish. Qualitative research and analysis of printed sources were used in the study.

***Keywords**: Ashiq Dollu Mostafa, Yashnama, Jasadnama.*

Giriş

Türk kültürünün önemli bir havzası Türk halk edebiyatı, halk edebiyatının ise önemli dallarından biri âşık edebiyatıdır. Âşıklar, geçmişten günümüze dek Türk kültürünün çeşitli tür ve formlarında eserler ortaya koymuşlardır.[1] Türk dünyasında asırlar boyunca baksı, bahşı ve ozan gibi farklı adlarla anılsa da son yıllarda âşık kelimesinin tercih edildiğini görmek mümkündür (Oğuz, 2018). Âşık edebiyatının çeşitli türleri vardır ve yaşnâme bunlardan biridir. Yaşnâme, âşık tarafından ortaya konulan bir çeşit destandır. Bu destanda âşık, insanoğlunun baba sulbünden ana rahmine düştüğü andan itibaren ölümüne kadar yaşadığı süreci tasvir eder.

Yaşnâmelerle ilgili ilk akademik çalışmayı Veysel Arseven, Kastamonu ve Kayseri'den derlediği örnekle başlatmıştır (Arseven, 1953). Ne var ki bu sahadaki bütün akademik çalışmalara yön veren çalışmayı merhum Âmil Çelebioğlu yapmıştır. Çelebioğlu yaşnâmeleri dört grupta sınıflandırmıştır: "1. Umumi olarak insan ömrüyle ilgili yaşnâmeler, 2. Kız ve kadın ömrüyle ilgili yaşnâmeler, 3. Şâirin hayatıyla ilgili yaşnâmeler, 4. Ömrün mevsimlere vs. benzetilerek tasnifi yapılan yaşnâmeler" (Çelebioğlu, 1985, 153-154).

Çelebioğlu'ndan sonra yaşnâmeler üzerine en kapsamlı çalışmaları Doğan Kaya yapmıştır. Kaya, yaşnâmeleri konu itibariyle beş; şekil itibariyle dört gruba ayırmıştır. Doğan Kaya'nın tasnifleri aşağıdaki tabloda toplanabilir:

Tablo 1: Yaşnâmelerin konu ve yapı bakımından tasnifi

Yaşnâmeler	
Konu itibariyle	Şekil ve yapı itibariyle
1. Bütün insanları konu edinen yaşnâmeler	1. Koşma tarzı yaşnâmeler
2. Kızları/kadınları konu edinen yaşnâmeler	2. Beyitlerle söylenmiş yaşnâmeler
3. Şâirlerin kendi özel hayatlarını ele aldıkları yaşnâmeler	3. Bentlerle söylenmiş yaşnâmeler
4. Sosyal tenkit konulu yaşnâmeler	4. Serbest tarzda söylenmiş yaşnâmeler
5. İnançla ilgili yaşnâmeler	-

Kaynak: Makalenin yazarı tarafından Kaya (2004, 15-18) temel alınarak hazırlanmıştır.

Doğan Kaya'nın tasnifleri, 98 yaşnâmenin incelenmesi sonucu ortaya konmuştur. Kaya'a göre (2004, 17-18) yaşnâmeler genellikle 11 ve 8 heceli vezinle ve koşma olarak yazılmıştır. Koşma tarzı yaşnâmelerin çoğu 5, 7, 8, 9, 12 ve 14 dörtlükten oluşur. Yaşnâmelerin ortaya konulan ilk örneği Ahmed Yesevî'ye (ö. 1166) aittir. Hoca Yesevî'den sonra günümüze yaklaştıkça yaşnâmelerin sayısında da artış olmuş ve Türk dünyasının farklı havzalarında çeşitli yaşnâmeler telif edilmiştir.[2] Azerbaycan havzasında da çeşitli yaşnâmeler yazılmıştır.

---

[1] Türk halk edebiyatında tür ve şekil ile ilgili bk. (Aça, 2013).

[2] Anadolu sahası dışında ortaya konan bazı yaşnâme/cesednâme örnekleri için bk. (Akar, 2001; Memmedova, 2010; Şahin, 2024).

Türk edebiyatının tarihî seyri içerisinde Azerbaycan havzası, Anadolu’da gelişen dil ve edebiyata göre farklılıklar göstermiştir. Söz konusu farklılıklar dil özellikleri, imla özellikleri, form özellikleri ve bazan da türlerin adlandırmalarıyla ilgilidir.[3] Mesela Anadolu’da yaşnâme veya “yaş destanı, yaş türküsü, ömür destanı, hayat destanı, vücûd-nâme, mahras-nâme” olarak bilinen tür (Kaya, 2004, 11), Azerbaycan halk edebiyatı havzasında “vücûdnâme” ve “cesednâme” olarak adlandırılmıştır.

Azerbaycan halk edebiyatının önemli âşıklık merkezlerinden biri Urmiye’dir.[4] Bu şehirde şimdiye kadar birçok âşık yetişmiştir. Söz konusu âşıklardan biri de Dollu Mustafa’dır. Mustafa, XIX. asırda Urmiye’nin Dol Mahal olarak tanınan yerleşim merkezinde yaşamıştır. Âşık Mustafa’nın sözleri günümüzde de Urmiye ve civar bölgelerdeki âşıklar tarafından saz eşliğinde icra edilir.

Türkiye’de Dollu Mustafa hakkında bilgi veren ilk kaynak *Azerbaycan Aşıkları ve El Şâirleri* adlı eserdir. Bu çalışma dışında Mustafa hakkında bazı kaynaklarda kısıtlı bilgiler mevcuttur.[5] İran’da ise Âşık Mustafa ile ilgili daha kapsamlı çalışmalar bulunmaktadır. Makalemizin temel kaynakları Dollu Mustafa ile ilgili biri Tebriz’de diğeri ise Urmiye’de yayımlanan iki kitaptır. Bunlarla birlikte çalışmada diğer akademik kaynaklara da müracaat edilmiştir. Çalışmada müracaat edilen kaynakların tamamı basılı kaynaklardır ve makale kapsamında herhangi sözlü derleme yapılmamıştır. Nitel araştırma yöntemleriyle hazırlanmış olan bu çalışmada Dollu Mustafa’nın hayatı hakkında ilk kez detaylı bilgiler verilmiş; Türk halk edebiyatının özgün iki cesednâme örneği dil içi çevirileriyle birlikte Türkçeye aktarılmaya gayret edilmiştir.

1. Âşık Dollu Mustafa’nın Hayatı

Dollu Mustafa’nın hayatı hakkında bilgiler birçok saz şâirinde olduğu gibi oldukça kısıtlıdır. *Azerbaycan Âşıkları ve El Şâirleri* adlı kitapta onun XIX. asır âşıklarından olduğu tahmin edilmiş ve kendi döneminin üstat şâirleri arasında yer aldığı aktarılmıştır (Ahundov vd., 1985, 182). Dollu Mustafa hakkında en kapsamlı yazılı bilgilere İran Şehinşahlığı Kuruluşunun 2500’üncü yıldönümü münasebetiyle İran’ın çeşitli şehirlerinde yapılan törenler için hazırlanan yayınlardan birinde rastlanmaktadır. Bir heyet tarafından ve Farsça olarak hazırlanan *Büzürgân ve Sühan-serâyân-ı Âzerbâycân-ı Garbî*[6] adlı kitapta Batı Azerbaycan’ın[7] âlimleri ve şâirleri hakkında kısa ve ansiklopedik bilgiler bulunur. Bu kitabın “Âşık Mustafa” maddesinde onun günümüzde İslam-âbâd olarak bilinen Şeytanava (Şeytan-âbâd) köyünde doğduğu kayıtlıdır. Bu kitaptan sonra Âşık Mustafa hakkında yayımlanan tüm çalışmaların kaynağı bu eser olmuştur.[8] Yazılı kaynaklarda Dollu Mustafa'nın doğum yılı net olarak belirtilmese de şiirlerinin yayımlandığı bir çalışmada "Dol Mahal'ında yapılan araştırmaya göre şâirin 1252 hicrî-i şemsî yani 1873 miladî yılında 67 yaşında vefat ettiği" ileri sürülmüştür (Heyet, 1369, s. 343). Buna göre onun doğum yılı 1806 yılı olmalıdır. Ali Kafkasyalı da bahsi geçen kaynaklardan hareketle Dollu Mustafa'nın 1806 yılında doğduğunu ve 1873 yılında vefat ettiğini aktarmıştır (Kafkasyalı, 2009, 118). Âşık Mustafa'nın şiirlerinden anlaşıldığı üzere babasının adı Resul'dür. Eşinin adı Ahter, kızlarının adı Suna ve Gülzâr; oğlunun adı ise Muhammed'dir (Haqiri - Şafei, 1380, 11). Babasının adının Resul olması, kendi adının Mustafa ve oğlunun ise Muhammed olması ailenin Hz. Peygamber'e olan muhabbeti ve bağlılığını gösterir. Zaten şiirlerinde de Hz. Peygamber'i sıklıkla anmış hatta Miraç ile ilgili müstakil bir koşma yazmıştır (Haqiri - Şafei, 1380, 32). Dol'da yapılan derlemelere göre Âşık Mustafa'nın kısa boylu ve sarışın olduğu aktarılmıştır. Mustafa'nın ayakkabı yerine din adamlarının tercih ettiği gibi nalın giydiği, intisap ettiği şeyhin Bukan'ın[9] Kavsâbâd köyünde yaşadığı, kızlarının da saz çaldıkları kaydedilmektedir. Hatta anlatılara göre Urmiyeli Âşık Ferhad, Mustafa'nın kızından saz dersi almıştır. Mustafa'nın sazının diğer âşıklardan farklı olarak iki telli olduğu, ayrıca diğer âşıklar gibi düğünlerde çalmadığı nakledilmektedir. Mustafa hakkındaki rivayetler, onun dervişlere ve diğer âşıklara sıcak bakmadığını, onlardan hoşlanmadığını ve onlara karşı geçimsiz olduğunu aktarmaktadır. Mustafa hakkındaki mahallî rivayetler onun Anadolu'ya ve İstanbul'a geldiğini aktarır. Rivayete göre kendisi gibi âşık olan oğlu Muhammed, ev ehline küsüp Anadolu'ya gelir. Anadolu'daki âşıklarla yaptığı atışmalarda mağlup olur, sazını kaptırır. Muhammed, bu durumu habercilerle babasına bildirir. Mustafa, Anadolu'ya doğru yola çıkar. Hudutta azığı biter ve baygın düşer. Uyanınca kendisine şaşkınlıkla bakan üç derviş görür. Dervişler onu yedirip içirirler. Bu hâdiseden sonra Mustafa başka biri olur ve âşıklık istidadı inanılmaz derecede artar. Mustafa'ya göre bunlar sıradan dervişler değildirler. Bu hâdiseden sonra Mustafa'da bazı manevî değişimler olur ve artık diğer âşıkları ve dervişleri hor görmemeye başlar. Oğlu için Erzurum'a gider ancak onu bulamayınca İstanbul'a yönelir. İstanbul'daki âşıklarla atışır, hepsini yener ancak sazlarını almaz. Sadece oğlu Muhammed'in sazını geri alır ve birlikte Urmiye'ye dönerler. Mahallî rivayetlere göre Mustafa Tiflis ve Demirkapı'ya da gitmiştir (Haqiri - Şafei, 1380). Bütün bu rivayetler, onun diğer âşıklar gibi gezgin bir âşık olduğunu gösterir.

---

[3] Azerbaycan halk edebiyatında tür ve şekil için bk. (Nebiyeva, 2006; Oğuz, 1994; Oğuz, 2019).

[4] İran Türkleri âşıklık geleneği ile ilgili bk. (Azeroğlu - Azizpour, 2020). Urmiye âşıklık mektebi ile ilgili detaylı bilgi için bk. (Ardi, 1403; Shamsizadehmaleki, 2014). Ayrıca Urmiye ağzı ile ilgili bk. (Doğan, 2020; Lee, 2008).

[5] Ali Kafkasyalı, iki çalışmasında Dollu Mustafa hakkında bilgiler verdikten Mustafa’nın şiirlerinden örnekler vermiştir (Kafkasyalı, 2002, 71; Kafkasyalı, 2009, 118). Ayrıca, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*’nde Dollu Mustafa maddesi bulunmaktadır (Aksoy, 2015). Bununla birlikte, bazı internet sitelerinde de Dollu Mustafa ile ilgili kısıtlı bilgiler bulunmaktadır. Örnek olarak bk. (“Azerbaycan Edebiyatı - Dollu Mustafa”, 11 Nisan 2025).

[6] Türkçesi: Batı Azerbaycan’ın Büyükleri ve Şâirleri.

[7] Batı Azerbaycan, merkezi Urmiye (Rızâiyye) olan bir ilin adıdır.

2. Âşık Mustafa'nın Edebî Kişiliği ve Şiirleri

2.1. Dollu Mustafa'nın mahlası

Dollu Mustafa, şiirlerinin çoğunda mahlas olarak "Mustafa"yı kullanmıştır. Bazı şiirlerde ise "Dollu Mustafa", "Dol Mahallı Mustafa" demiştir. Ayrıca kendisinden "Resûlün yetimi", "Resûlün kem yetimi" ve "Resûloğlu" diye bahsetmiş ve hatta bazen tevriyeli olarak kendi veya babasının adı üzerinden Hz. Peygamber'e göndermeler yapmıştır. Dudak-değmez bir şiirinde ise "m" harfini kullanmamak için "Resûl'ün yesîri" yani Resul'ün yetimi mahlasını kullanmıştır.

---

[8] Tebrizli Hekim ve Türkolog Dr. Cevad Heyet de çalışmasında bu kaynaktaki bilgileri Türkçeye tercüme etmekle yetinmiştir. Bk. (Heyet, 1369, 343).

[9] Batı Azerbaycan'ın güneyinde bulunan bir şehirdir.

2.2. Dollu Mustafa bâdeli âşık mıdır?

Sakaoğlu'na göre âşık dört kriter sağlamalıdır: 1. İrticalen şiir söyleme kabiliyeti, 2. Saz çalmak, 3. Atışma yapmak, 4. Bâde içmeyi iddia etmek (Sakaoğlu, 1986, 250). Mustafa'nın şiirlerinden ve hakkındaki rivayetlerden ilk üç kriteri sağladığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte onun âşıklığa nasıl başladığı net olarak bilinmemektedir. Yukarıdaki rivayet de dikkate alınırsa Âşık Mustafa "bâdeli âşık" değildir.[10] Hatta yine yukarıda aktarıldığı gibi Mustafa diğer âşıklara ve dervişlere pek iyi davranmamıştır. Makalenin devamında aktarılan bir rivayete göre Mustafa, rüya vesilesi ile bir hakikat arayışı için yola çıktığını iddia etmiştir. Ne var ki hâlis niyete sahip olmadığı için erenler halkasına girememiştir. Esasında bu rivayet onun samimi bir Müslüman ve hakikate erişenlerden olduğunu şifreli bir dille insanlara aktardığının nişanesidir. Bununla birlikte Mustafa'nın şiirlerinin birinde "Şâh elinden bâde" içtiği dikkate alındığında, onun da bâdeli âşıklar arasında yer aldığını iddia etmek mümkündür:

Deli gönül şâh elinden bâde içdi, oldu mest

Bir saat yâri görmesem gönlüm olar pür-şikest

(Haqiri - Şafei, 1380, 97)

2.3. Dollu Mustafa'nın şiirleri ve edebî kişiliği

Dollu Mustafa'nın edebî kişiliği hakkında bilgi edinmek için günümüze ulaşan şiirlerine bakmak gerekir. Ne var ki Mustafa'nın şiirlerini incelemeden önce hakkında söylenen bir rivayeti değerlendirmekte fayda vardır. *Büzürgân ve Sühan-serâyân-ı Âzerbâycân-ı Garbî*'de Dollu Mustafa'nın âşıklığı hakkında kendi ağzından ilginç bir rivayet nakledilir:

"Bir kayısı bahçesinde yorgun argın uyuya kaldığım bir gün, rüyamda bahçenin bir köşesinde iki ermişin kuvvetli atlar üzerinde bana doğru geldiklerini gördüm. Kalkıp arz-ı hürmet ettim. Onlara ikramlar hazırladım. Bu sırada onlardan biri "Gün hakikati arama günüdür, gaflet ve uyku günü değil. Kalk, Eçmiyazin şehrine doğru git ki orada hakikati bulasın." dedi. Tedirgin bir vaziyette uyandığımda o ermişleri görmedim. Tekrar uyuya kaldım ancak yine aynı atlılar yanıma geldiler ve ayağa kalkıp hakikati aramak için onların bahsettiği şehre gitmek üzere yola koyulmam için bu sefer daha sert bir şekilde beni uyardılar. Ertesi gün her şeyimi sattım ve onların söylediği şehre doğru yola çıktım. Şehri buldum ancak niyetim hâlis olmadığı için beni hakikati arayanlar halkasına dâhil etmediler. İşte o gün bugündür aşkım ve sazımdan gayrı nesne düşünmedim." (Ramiyan vd., 186).

Bu rivayette dikkate değer bazı hususlar vardır. Bunlardan ilki İran'da Dollu Mustafa ile ilgili yapılan Arap harfli yayınlarda (**اوچمیادزئن، آچمیازین، آچمیازئن**) gibi farklı imlalarla yazılan (Ayrimi, 1388, 11; Ramiyan vd., 186; Haqiri - Şafei, 1380, 9) Kafkasyalı'nın ise "Açmeyazen" şeklinde aktardığı (Kafkasyalı, 2009, 119) kelime ile ilgilidir. Rivayette bahsi geçen şehir muhtemelen Eçmiyazin veya Eçmiyadzin adlarıyla bilinen şehirdir. Mustafa hakkında yapılan yayınların hiçbirinde bu şehir ile ilgili açıklama yazılmadığı gibi yayımlanan şiirlerinde de şehrin adını doğrulamak için bilgi yoktur. Eçmiyazin, eski Hristiyanlık mabetleri olan ve günümüzde Ermenistan sınırlarında Erivan'ın yakınlarında bulunan bir şehirdir. Müslüman Mustafa'nın rüyada bir Ermeni şehrine yönlendirilmesi, İslamî gelenekte en kapsamlı şekilde Feridüddîn-i Attar'ın (ö. 618/1221) *Mantıkuttayr* adlı eserinde detaylıca işlenen ve birçok divan ve halk şâiri tarafından iktibas edilen Şeyh-i San'ân hikâyesini andırır.[11] Öte yandan Âşık Mustafa'nın hâlis niyete sahip olmaması, yani riyakârlık sebebiyle hakikati arayan erlerin halkasına dâhil olamaması da yine birçok tasavvufî eserde dikkat çeken diğer husustur.

---

[10] Halk ozanlarının âşıklığa başlaması ve bade içme hâdiseleri ile ilgili bk. (Kaya, 2003).

Âşık Mustafa bir şiirinde Urmiye'den yola çıktıktan sonra ismini belirtmediği bir diyarda inci ararken maden bulduğunu, muradına erdiğini, gaflet uykusundan uyandığını ve bir damla iken denize ulaştığını, yani mürşîdi ile tanıştığını tasvir eder. Bu şiir, Mustafa'daki manevî değişimi anlatır:

Urmu diyarından men düştüm yola
Geze geze bu mekâna yetiştim
Feyz aldım üstattan aldım payımı
Göher ahtarırdım, kâna yetiştim

Uyandım gafletten vardım irfâna
Aldım matlabımı oldum mestâna
Sıdk ile sığındım Kâdir Sübhân'a
Hüthüt oldum Süleymân'a yetiştim

Sadef oldum deryâları dolandım
Eyyûb kimi her bir derde dayandım
Mûsâ kimi Tur Dağı'na inandım
Edeb aldım yol erkâna yetiştim

Hakikatten bir yol düştü elime
Marifetten su bağladı gölüme
Mustafa'yam yalan gelmez dilime
Katre idim bir Ummân'a yetiştim
(Haqiri - Şafei, 1380, 68)

Dollu Mustafa, gezgin bir âşıktır. Aşağıdaki şiirinden de anlaşıldığı üzere Anadolu'ya da gelmiştir:

---

[11] Şeyh-i San'an hikâyesi ile ilgili bk. (Babür, 2013).

Dollu Mustafa'yam gezdim her yanı
İstanbul, İzmir'i, Haleb'i, Van'ı
Koymuşam üstüme âşık ünvânı
Hiç kim menim teki bî-karâr olmaz
(Haqiri - Şafei, 1380, 107)

Âşık Mustafa, doğup büyüdüğü ve gezdikten sonra da dönüp vefat ettiği Şeytanava köyüne ve Dol Dize'sine olan sevgisini defalarca dile getirmiştir. Bir şiirinde onu bulmak isteyenlerin Dol'a gelmeleri gerektiğini hatırlatır:

Hani bu dünyada gönül yapanlar
Gönül yapıp Hak'tan payın alanlar
Resûl'ün Yetimi'n gezip tapanlar
Gelin Şeytanava Dol kalesine
(Haqiri - Şafei, 1380, 64)

Mustafa'nın gözünde Dol, küçük bir İstanbul'dur:

Ay ağalar! Gelin tarîf eyleyim
Aran yollar gider Dol Dizesi'ne
İstesen süresen seyir safânı
Gel eyle bir güzer Dol Dizesi'ne

Güzelleri kızıl gülün tahrıdır
Akıl deryasıdır, kemâl bahrıdır
Kiçik İstanbul'dur, Musul şehridir
Yük bağlar tâcirler Dol Dizesi'ne

Çağırram Resûl'ü Şâh-ı Haydar'ı
Öldüren Merhab'ı alan Hayber'i
Merağa, Kum, Kâşân, Tebriz'den beri
Onlar da göz diker Dol Dizesi'ne
(Haqiri - Şafei, 1380, 69)

Dollu Mustafa'nın şiirlerinin sadece bir kısmı günümüze ulaşmıştır. Haqiri ve Şafei'nin verdiği bilgiye göre (1380: 10) Mustafa -Aslı ve Kerem, Köroğlu gibi- bazı halk destanlarını da kendi sözü ve sazıyla icra etmiştir. Yayımlanmış şiirlerinde ise sadece "Kara Han'ın Toyu" başlıklı bir destan yer almaktadır (Haqiri - Şafei, 1380, 28). Âşık Mustafa'nın şiirlerinde birçok husus dikkat çekmektedir. En önemlisi ise onun arı ve temiz bir dille şiir söylemesidir. Mustafa'nın şiirlerinde Arapça ve Farsça kelime ve terkipler azdır. Bununla birlikte kafiye seçiminde çoğunlukla Türkçe kelime ve eklerin tercih edildiği görülmektedir. Mustafa'nın dili; Ahmet Yesevî'nin dili, yani turna[12] dilidir:

Dövr edin dövr edin kalkın havaya

Burdan uçun! Düşün Dol'a turnalar!

Kohuma kardaşa o nazlı yara

Bu dilimle selam verin turnalar!

(Ayrimi, 1388, 59)[13]

Dollu Mustafa'nın şiirlerinde mahallî unsurlar çoktur ve Dol'a yakın birçok köyün adını görmek mümkündür. Bunlardan bazıları şöyledir: Türkman, Baranduz, Balistan, Cülber, Samırtı ve Kergen. Ayrıca Kuluncu[14], Kehriz, Kovsabad ve Göytepe gibi diğer köylerin de adı onun şiirlerinde anılır. Mustafa, şiirlerinin birini "Kürt kızı"na yazarken bir başkasını "Türkman güzeli"ne ve bir diğerini de "Tatar gelin"e yazmıştır.[15]

Kısasü'l-enbiya veya peygamberler hikâyeleri, Dollu Mustafa'nın şiirlerinde dikkat çeken en belirgin hususlardan biridir. İslam peygamberi Hz. Muhammed başta olmak üzere Âdem, Habil, Kabil, Nuh, Süleyman, İbrahim, İsmail, Lut, Yakup, Yusuf, Musa, İsa gibi peygamberleri de şiirlerinde anmıştır. Âşık Mustafa, peygamber hikâyelerindeki Nemrud, Şeddad, Dahhâk ve Firavun gibi şahsiyetleri şiirlerinde kullanmıştır. Ayrıca 12 imam, âl-i abâ, ehl-i beyt ve Kerbela şehitleri onun şiirlerinde hürmetle anılmıştır. Mustafa diğer dinlere de saygılıdır:

Bu dünyanın malı haznedir hazne

Yahşılık eleyen kalar özüne

Kulak verin Mustafa'nın sözüne

İncil, Tevrat, Kur'ân'dadır temâşâ

(Haqiri - Şafei, 1380, 110)

Âşık Mustafa, dünyanın vefasızlığını anlatırken Fuzûlî'nin Hz. Yusuf'tan daha güzel olduğunu dile getirmiş ve Köroğlu'yu kahramanlığı ile anmıştır:

Fânî dünya! Sene bel bağlamaram

Âdem ile o Havvâ'nı neyledin?

Bâd ilen gezerdi deryâ üzünde

Taht üstünde Süleymân'ı neyledin?

---

[12] Türk kültüründe turna ile ilgili bk. (Temizkan, 2014).

[13] Bu şiir Haqiri ve Şafei neşrinde (1380: 73) şöyledir:
Birce lahza gök yüzünde dayanın
Yazım arzam tamam ola turnalar
Götürün nâmemi sonradan uçun
Salamat gidesiz yola turnalar

[14] Kuluncu veya eski adıyla Kılınçlı, Dede Kâtib'in köyüdür.

[15] Şiirler için sırassıyla bk. (Haqiri - Şafei, 1380, 71, 74, 20).

Yeri dünya! Sende görmedim ezel
Pozuldu gülşenler döküldü gazel
Cemâlli Zülüha Yûsuf tek güzel
Fuzûlî tek gazel-hânı neyledin?

Göz açanda senden olmadım men şâd
Âlemi halk eden Rabb-i kâinât
Muhammed tek nebî, Ali tek şirzâd
Köroğlu tek kahramânı neyledin?

Anadan olandan çekirem zillet
Artıptır melâlim çok olup mihnet
Eşidip bilenler siz verin rahmet
Dol Mahallı Mustafâ'nı neyledin?
(Haqiri - Şafei, 1380, 35)

Mustafa'nın şiirlerinde dikkat çeken başka bir yön onun mizahî anlatımıdır. Mesela bir şiirinde Mustafa karısından şikâyet eder:[16]

Yığışın derdime edin çaranı
Rahmiz gözlerimin yaşına gelsin!
Gör kim ile men olmuşam kol-boyun
Meni kınayanın başına gelsin!

Ne düşünür ne kandırır ne kanır![17]
Bir ateştir hem yandırır hem yanır!
Alçaktan ucalıp zatını danır[18]
Bir zatı kırığın daşına gelsin!

Arvad demek olmaz, uyudur uyu![19]
Men özüm özüme kazmışam kuyu
Ağzının burnunun gözünün suyu
Aksın çenesinden döşüne gelsin!

---

[16] Eşten şikâyet konusunda Şehriyar'ın da "Yar günümü göy eskiye tuttu ki dur meni boşa!" mısraı ile başlayan "Belalı Baş" isimli mizahî bir şiiri vardır. Bk. (Gedikli, 1997, 319).
[17] Kandırmak: ikna etmek; kanmak: ikna olmak.
[18] Danmak: inkâr etmek.
[19] Urmiye ağzında "uyu" kelimesi "gul yabani" ve "çirkin" anlamındadır.

Bilmem nedir Mustafa'ya "bes!" sözü
Kör olsun gözleri gülmesin yüzü!
Ata, ana, nene, babası, özü
Lanet bu tayfanın beşine gelsin!
(Haqiri - Şafei, 1380, 59)

Âşık Mustafa için "âşıklık işi" kutsaldır. Onun gözünde "âşıklığın dörttür yolu:" tarikat, marifet, şeriat ve hakiki var olandan haberdar olmak (Haqiri - Şafei, 1380, 19). Ayrıca bir şiirinde "âşıklık işine yürüyen, erkâna yetişmelidir" diyerek sadece söz söylemekle âşık olunamayacağını vurgular. Mustafa, aynı şiirde acemi âşıklara "kan içirdiğini" söyleyerek cesur ve meydan okumaya açık bir âşık olduğunu ifade eder (Haqiri - Şafei, 1380, 30). Dollu Mustafa için sazı, baldan daha tatlıdır. Saz onun için baba mirasıdır ve dünya var oldukça sazının bu dünyada kalmasını diler (Haqiri - Şafei, 1380, 55). Mustafa, sazını sadece sevgilinin güzelliğini görünce elinden düşürür:

Gönül dönmez senin kimi güzelden
Seni göre âşık, saz düşer elden!
(Haqiri - Şafei, 1380, 41)

2.4. Diğer âşıkların gözünden Dollu Mustafa

Dede Kâtip olarak tanınan Urmiyeli âşık Hac Abdurrahman Tayyar[20] (ö. 2009), Dol Mahalli ile ilgili bir şiir yazmıştır ve âşık Dollu Mustafa'yı yâd etmiştir:

Bir gün yolum düştü Dol Bulağı'na
Bir câna uğradım bele cân olmaz
Kehlik tek konubdur cân ovlağına
Hûblar sultânıdır bele hân olmaz

Elvân geyinibdir başında şâldı
Yanaki bakanda cânımı aldı
Zebânı hâm şeker dudağı baldı
Hiç petekte bele şehd-i şân olmaz

Zaman Züleyhâ'sı hoş-cemâllıdır
Karanfil çiçeği siyâh-hâllıdır
Merhum Mustafa'yla bir mahallıdır
Solmaz çiçekleri gül hazân olmaz

---

[20] Dede Kâtip hakkında detaylı bilgi için bk. (Kafkasyalı, 2013; Salmani, 2018).

Dede Kâtip Dol Mahal'ın dolandı
Seni gördüm könlüm evi bulandı
Eşgin piyalesi doldu calandı
Bir kâse su versen könül kan olmaz
(Tayyar, 1382, 181)

2. Dollu Mustafa'nın Şiirlerinin Neşri

Âşık Mustafa'nın şiirleri ilki Tebriz'de, ikincisi ise Urmiye'de olmak üzere iki defa ve farklı araştırmacılar ve yayıncılar tarafından neşredilmiştir. İlk yayın, Haqiri ve Şafei (1380) tarafından yapılmıştır. Bu yayında Behram Esedi'nin yedi sayfalık önsözünden sonra geraylılar (10), destanlar (1), koşmalar (41), divaniler (23) ve nâtamam şiirler (7) olmak üzere toplamda beş bölüm vardır. Buna göre bu yayındaki şiir sayısı -yarım kalan şiirler dâhil-toplamda 82'dir. Kitabın sonunda "Mustafa Hakkında Bir Rivayet" başlıklı 7 sayfalık manzum-mensur bir rivayet aktarılmıştır. Bu eser, özellikle Âşık Kanber Haqiri'nin Dol'dan yaptığı derlemeler üzerine hazırlanmıştır ve Mustafa hakkında yapılmış en kapsamlı çalışmadır. Âşık Mustafa ile ilgili diğer yayın Ayrimi (1388) tarafından yapılmıştır. Bu kitapta 39 sayfalık bir giriş vardır ve Ayrimi, bu bölümde Dollu Mustafa'nın hayatı ve [edebi] yaratıcılığı hakkında bilgiler vermiştir. Söz konusu kitapta şiirler formlarına göre sıralanmamıştır. Kitapta toplam 69 şiir bulunmaktadır. Bu şiirlerin bazıları sehven tekrar edilmiştir.[21] İki neşirde yer alan şiirlerin çoğu ortak olsa da şiirlerin içeriğinde farklılıklar dikkat çekmektedir.

3. Mustafa'nın Cesednâmeleri

Yukarıda da belirtildiği üzere Âşık Mustafa'nın şiirlerinin iki farklı neşri vardır. Bu yayınlar arasında birbirinden tamamen farklı iki cesednâme yer almaktadır. Çalışmanın bu bölümünde Âşık Mustafa'ya atfedilen cesednâmeler incelenmiş ve şiirlerin metni sunulmuştur. Haqiri ve Şâfei'nin yayınındaki cesednâme 12 bentten oluşmaktadır ve 8'li hece vezniyle yazılmıştır. Ayrimi'nin yayınında ise 40 bentlik bir cesednâme vardır ki 11'li hece vezniyle yazılmıştır.

3.1. İçerik

3.1.1. Haqiri ve Şafei neşri

Bu yayındaki cesednâme, 8'li hece vezniyle ve koşma biçiminde söylenmiş toplam 12 bentten oluşmaktadır. Buradaki cesednâme Ayrimi neşrinde olduğu gibi yaşnâmelerin birinci grubunda yer alır. Burada Dollu Mustafa'nın biyografisi ve özel hayatı anlatılmaz. Cesednâme insanın anne rahmine düştüğü andan itibaren başlar. Ne var ki buradaki insanın ömrü altmışı geçince biter. Bu cesednâmede insanoğlu yedi günlükken adı konur, birdenbire on beş yaşına (buluğ çağına) geçer ve âşık olur. Bu yönüyle bu cesednâme Ayrimi neşrindeki ile aynıdır.[22] Ayrimi neşri ve birçok yaşnâmede olduğu gibi bu versiyondaki dönüşüm ve manevî kemâle erme yaşı kırktır. Cesednâmede insanoğlunun yaşayış serüveni ilk sekiz bentte açıklanır ve son dört bent ölüm sonrasının tahayyüllerini anlatır. Bu cesednâmede ölüm merasimi ile ilgili ritüellere detaylı yer verilmemiştir. Yaşlar dizinine göre[23] *Cesednâme*'deki hâdiseler aşağıdaki gibi toplanabilir:

---

[21] Örneğin s. 74 ve s. 87; s. 104 ve s. 131; s. 80 ve s. 122'de kayıtlı şiirler aynıdır.

[22] Kaya'nın neşrettiği yaşnâmeler arasında XVII. asır şâiri Kurbânî 11 ve 12 yaşında âşık olur ve 15 yaşında (yani buluğ çağında) "Allah'a iman getirir" (Kaya, 2004, 238). XIX. asır şâiri Kerim ise "şaştım güzel görünce" der (Kaya, 2004, 221).

Tablo 2: Haqiri ve Şafei neşrine göre *Cesednâme*'deki hâdiseler

Yaş	Hâdise
0	Ana batnına (rahmine) geliş ve bir müddet orada kalış
3-9 ay	9 ay anne karnından sonra dünyaya geliş
1 yaş	Dünyaya geldikten sonra yedinci gün ad koymak, kırk güne dek ağlayış
5-15 yaş	Hızlıca 15 yaşa geçiş, güzeli fark etmek (âşık olmak)
20 Yaş	Gençlik, kendi yolunu aramak
30 Yaş	Yiğitlik ve pehlivanlık
40 Yaş	Olgunluğa ermek, gıybetten kaçınmak, Hakk'a kulluk etmek.
50 Yaş	Değişim ve dönüşüm, dertlerin artışı, yaşlılık emarelerinin aile tarafından fark edilmesi ve dışlanmak.
60 Yaş	Yolun sonu: Yaşlılık, hastalık, ölüm.

Kaynak: Makale yazarı tarafından oluşturulmuştur.

3.1.2. Ayrimi neşri

Ayrimi neşrinde yer alan cesednâmede insanoğluna 100 yıllık bir ömür biçilmiştir. Çelebioğlu ve Kaya'nın konu olarak tasniflerine göre bu cesednâme, birinci kategori yani bütün insanları konu edinen yaşnâmeler arasında yer almalıdır. Mustafa'nın cesednâmesi, âşığın ömrünü kendi dilinden anlatsa da onun özel hayatı ve biyografisi ile ilgili bilgi içermemesi, cesednâmenin üçüncü kategoride yer almamasına sebep olmaktadır. Âşık Mustafa, bu yaşnâmede esasında kendisi gibi Müslümanların yaş destanını dile getirmiştir. Yaşnâmenin metninde yer yer vezin ve kafiye uyumsuzlukları vardır.

Söz konusu cesednâmenin 40 bentten oluşması, eserin özgün bir yaşnâme olması açısından dikkat çeker. Kaya'nın (2004) neşrettiği yaşnâmeler arasında 40 bentten oluşan hiçbir yaşnâme bulunmamaktadır. Cesednâmede hayat hikâyesi anlatılan insan erkektir ve eserdeki insan tipi özet olarak şöyle bir serüven yaşayacaktır: Babasının belinden anne rahmine girer, dünyaya gelir, allar giyer, ayağa kalkmaya çalışır, sevilir, âşık olur, tövbe eder, sevilmez ve nihayet ölür. Mustafa'nın bu cesednâmesinde esasında hayata dair yaşananlar 32. bentte bitmektedir ve sonraki bentler ölüm ritüelleri ve bazıları günümüzde de devam eden inançları aktarır.[24] Örneğin Urmiye köylerinde yaygın bir inanışa göre esasında insanlar ölünce derin bir uykuya dalarlar ve etrafta olup biteni görürler. O yüzdendir ki gasil işleri tamamlanınca onu tekrar evine getirirler ve son defa evde dolaştırırlar. Gömüldükten sonra herkes mezar başında duasını okur ve dağılır. Tam da herkes gittikten sonra mezardaki şahıs ayağa kalkmak ister ve hızlıca kalkınca kafasını lahit taşına vurur. Böylelikle artık kesin ölür ve bir daha mezardan çıkamaz. Bu inanç, Mustafa'nın cesednâmesinde 34. bentte açıkça ifade edilmiştir. Cesednâme, kabir gecesinde meleklerin sorgusuyla devam eder. Sonra insan toprak olur. İsrafil'in sûra üflemesiyle uyanır, sırat köprüsünden geçerken düşer ve yetmiş bin yıl asılı kalır. Sonrasında divan kurulur, cennet ve cehennem ehli belli olur. Mustafa (ve Müslümanlar) cennete gider ve orada kendisine bir deste gül verilir. Mustafa'nın cesednâmesinde olması beklenen ancak bulunmayan kısım şefâat meselesidir. Normalde eserin sonuna doğru bir şefâat talebinin dile getirilmesi beklenirken Mustafa sadece 33. bentte (ve öldükten hemen sonra) "Şâhlar Şâhı, özün kömek ol mene!" diyerek Hz. Peygamber'den yardım ister. Yaşlar dizinine göre Mustafa'nın yaşadığı başlıca hâdiseler aşağıdaki tabloda toplanabilir:

---

[23] Yaşlar dizini ile ilgili detaylı bilgi için bk. (Kaya, 2004).

[24] Türklerde ölüm ile ilgili bk. (Roux, 1999; Tryjarski, 2012)

Tablo 3: Ayrimi neşrine göre *Cesednâme*'deki hâdiseler

Yaş	Hâdise
0	Baba belinden ana batnına geliş
30-40 gün	İnsan suretine bürünmek
9 aylık	Dünyaya geliş
1	Ayağa kalkmaya çalışmak
2	Emeklemek, aile tarafından kem göze karşı korunmak
3	Geçiş, çiçek ve kızamık hastalıkları
4	Tatlılık
5	Fark edilmek
6	(Güzelliği ve sağlığı için) Adaklar adanması
7	Akraba ve yabancıyı ayırt etmemek
8	Haşarılık, kavga, yaramazlık
9	Meslek öğrenmek
10	İnsanlar arasında yerini bulmak
11	Sevda: cinsel kimliği keşfetmek
12	Geçiş yaşı
13	Dostluk arayışı
14	Kaba kuvveti keşfetmek, yiğitlik
15	Aşk, komşu kızını istemek
16	Kız istemeye büyüklerini göndermek
17	Evlilik, cinsel deneyim.
18	Baba olmak, helal mal peşinden dolaşmak
19	Geçiş
20	Cefa yaşı
21	Geçim derdi, zorluklara rağmen yabancıya muhtaç olmama
22	Geçiş
23	Güçlülük, gece gündüz çalışmak
24	Geçiş
25	Güçlülük, toplumsal konumun tespiti
26	Toplumda farkediliş
27	Toplumda farkediliş, danışılan konuma gelmek
28	Güzel bir bahçe gibi olmak
29	Pişmiş bir genç
30	Umman denizi
31	Toplumsal saygı
32	Toplumsal görevlerin artışı

33	Zenginlik
34	Zenginlik
35	Toplum tarafından saygı
36	Bir dişini kaybetmesi: kırılma
37	Şaşkınlık ve hayret
38	Oğlu tarafından kale alınmamak
39	Ak saç belirtisi, yaşlılık
40	Helal haramı derinlemesine anlamak; tövbe, dünyanın faniliğini farketmek, seyr ü sülûk değişimi
41	Geçiş
42	Dünya malına sırt çevirmek
43	Namaza ve oruca başlamak
44	Kötü alışkanlıkları terketmek
45	Namaza ağırlık
46	Geçiş
47	Adaklar, mal varlığını dağıtmak
48	Ölüm korkusu
49	Hayati bir tehlike atlatmak
50	Dünya malının abesliğini görmek, oğul ile anlaşmazlık
51	Mal varlığından usanmak
52	Eller kötü davranmak
53	Ölümü unutmamak
54	Kendi haline ağlamak
55	Oğul ile çatışma, minnet altında ezilme
56	Hakk'a tevekkül
57	İhsanlarda bulunmak, aile bezginliği
58	Gözündeki ferin azalması
59	Bunaklık başlangıcı, unutkanlık, aile bezginliği
60	Kazandığı mal varlığından kâm alamamak, kulaklarının duymaması
70	Güçsüzlük
80	Aile ve toplum tarafından dikkate alınmamak, değersizleşmek
90	Ölmediği için azarlanmak
100	Ölüm

Kaynak: Makale yazarı tarafından oluşturulmuştur.

3.2. Metinler

3.2.1. Hakiri ve Şâfiî neşri (1380, 25-26):

1

Şükür olsun ol Hudâ'ya
Biz geldik batn-ı anaya
Bir niçe gün orda kaldık
Beled olduk biz o câya[25]

---

[25] O Tanrı'ya şükürler olsun, biz anne karnına geldik. Birkaç gün orada kalıp orayı tanıdık.

2
Ayım üç ayımdan geçdi
Dokkuz ayıma yetişdi
Menim anam henge düşdü
Meni getirdi dünyaya[26]
3
Yeddide koydular adım
Âdem ata, Pir üstâdım
Kırk güne dek men ağladım
Mihribân oldum laylâya[27]
4
Menim sinnim beşden geçdi
O dem on beşe yetişdi
Gözüm bir gözele düşdü
Ohşattım melek-sîmâya[28]
5
Yirmide bir cavan oldum
Öz yoluma revân oldum
Otuzda pehlivan oldum
Döndüm alınmaz kaleye[29]
6
Kırk sinnimde yol eyledim
Gıybet dilin lâl eyledim
Özüm Hakk'a kul eyledim
Ohşadım abd-i Hudâ'ya[30]
7
Ellide dolandı hâlım
Artık oldu kalmakalım

---

[26] Üç aydan geçip dokuzuncu ayıma gelince annem zorlandı, beni bu dünyaya getirdi.
[27] Yedinci günümde adımı koydular. Hz. Âdem atam, Hz. Pir ise üstâdım idi. Ben kırk güne kadar ağladım, ninnilerle huzur buldum.
[28] Yaşım beşi geçti, birdenbire on beş yaşıma geldim. Gözüm bir güzele düştü, onu melek yüzlü güzellere benzettim.
[29] Yirmi yaşımda delikanlı bir genç olup kendi yoluma gitmeye başladım. Otuzumda ise yiğit olup alınmaz bir kaleye dönüştüm.
[30] Kırk yaşımda yolumu fark ettim, gıybet eden dilimi susturdum, kendimi Hakk'a kul ettim, Tanrı'nın kuluna benzedim.

Özümden olan ayâlim
Üz turşattı men kocaya[31]
8
Day sinnim altmışdan geçdi
Hicrân şerbetini içdi
Bir neçe gün hasta düştü
Üzüm dönderdim kıbleye[32]
9
Anam-bacım ağladılar
Meni suya bağladılar
Ürekleri dağladılar
Men köçürem o ukbâya[33]
10
Mallalar kesdiler yanım
Azrâil alanda canım
Çatmadı sene amanım
Kurân'da yazılan âye(t)[34]
11
Cism özün toprağa saldı
Kabristanda yerin aldı
Enkir Münkir mene geldi
Ağamdi geldi harâya[35]
12
Anam bacım ağlamayın
Ürekleri dağlamayın

---

[31] Elli yaşımda hâlim değişti, derdim tasam arttı. Benden olan ailem ve eşim dostum ihtiyarım diye bana kaşlarını çattı.

[32] Artık yaşım altmışı geçti, ayrılık şerbetini içti. (Vücudum) birkaç gün hasta düştü, yüzümü kıbleye döndürdüm.

[33] Annem ve bacım ağladılar, beni yıkadılar. Onların feryadı yürekleri dağladı. Artık ben ukbâya göçüyorum.

[34] Azrâil canımı aldığı vakit mollalar başıma dikildi. Sesimi sana duyuramadım, Kur'an'da yazılan âyette olduğu gibi.

[35] Bedenim kendini toprağa bıraktı ve kabristanda yerini aldı. Nekir ve Münker bana gelince ağam feryadıma çattı.

Dünyaya bel bağlamayın
Rahmet verin Mustafâ'ya[36]

3.2.2. Ayrimi neşri (1388, 108-117):

1
Ata belinden geldim ana batnına
Giydirdiler kırmızı don al mene
Otuz günden kırk günüme varanda
Canım başım tamam oldu kol mene[37]
2
Vademi koydular bir dokkuz aya
Yerim sıhnak oldu zahmet verdim anaya
Vadem kurtulan gün geldim dünyaya
Bakdım değdi bu dünyada yel mene[38]
3
Göbeğimi kesip duzu basdılar
Ahtardılar mene bir ad tapdılar
Götürdüler elden ele gapdılar
Bu götürüp o da deyir "Ver mene!"[39]
4
Bir yaşında men de kalhdım ayağa
Dizim titrir ma'tal oldum dayağa
Anam meni götdü koydu kundağa
Düzelttiler onlar ayrı yer mene[40]
5
Bir yaşından iki yaşa büründüm
İmekleyip kap-bacaya süründüm

---

[36] Annem! Bacım! Ağlamayın! Yürekleri dağlamayın! Dünyaya bel bağlamayın! Mustafâ'ya rahmet okuyun!

[37] Ata belinden anne karnına (rahmine) geldim. Bana kırmızı elbise giydirdiler.
Otuz günümden kırk günüme vardığım zaman; canım, başım ve kolum tamamlandı (ve insan oldum).

[38] Bana dokuz aylık bir süre verdiler. Yerim çok dardı, anneme zahmet verdim. Sürem dolduğu gün bu dünyaya geldim ve bana yel değdi.

[39] Göbek bağımı kesip tuz bastılar. Arayıp bana bir ad buldular. Beni hep el üstünde tuttular. Biri beni kucağına aldığında öbürü "Bana ver!" dedi.

[40] Ben bir yaşımda ayağa kalktım. O sırada dizim titredi, dayanacak bir şey aradım. Annem beni götürüp kundağa koydu. Onlar (ailem) bana ayrı bir yer yaptı.

Koymadılar bed-nazara görünüm
Mukayyed oldular onlar bir mene[41]
6
İki yaşdan üç yaşıma yetişdim
Alışdı cesedim otlara düşdüm
Çiçek ilen kızılcaya beleşdim
Atam anam kıldı âh u zar mene[42]
7
Dördümde kurtuldum şekeristana
Beşimde dediler bak bir cevana
Altı yaşda tesadduka kurbana
Verdiler nezr niyaz ne ki var mene[43]
8
Yeddide bakmadım aşnaya yâda
Seggizde oldum men bir şer hata
Kohum konşu geldi elimden dâda
Her gün oldu döyüş kal-ma-kal mene[44]
9
Dokkuzumda men de gitdim işime
Onumda karışdım yâra yoldaşa
On birinde sevda geldi başıma
Bakdım oldu hırda meme nar mene[45]
10
On ikiden yetirdim on üç yaşa
Çok istekli oldum yâr u yoldaşa

---

[41] Bir yaşımdan iki yaşıma geçtim. Emekleyip kapıya bacaya süründüm. Kem göze görünmeme izin vermediler. Onlar (ailem) bana mukayyet oldu.

[42] İki yaşımdan üç yaşıma yetiştim. Vücudum yanmaya başladı, ateşlere düştüm. Çiçek ve kızılca hastalıklarına yakalandım. Atam ve anam benim için inledi.

[43] Dört yaşımda bal küpü oldum. Beşimde "Hele delikanlıya bak!" dediler. Altı yaşımda ellerinde ne varsa benim için adak adadılar.

[44] Yedi yaşımda dost veya yabancı kimseye bakmadım. Sekiz yaşımda çok yaramaz bir çocuk oldum, akrabalar ve komşuları canlarından bezdirdim. Her günüm dövüş ve tartışmayla geçti.

[45] Dokuz yaşımda uslandım, on yaşımda dosta arkadaşa karıştım. On bir yaşımda başıma sevda geldi, küçük meme gözüme nar göründü.

On dördümde güç sınadım bir daşa[46]
Dedim "Dede bir tedârük ver[47] mene"[48]
11
Men yetişdim on beş yaşın özüne
Üreğim alışdı eşgin közüne
Gözlerim sataşdı konşu kızına
Könül meyl eledi: "Onu al mene!"[49]
12
On altıda men gönderdim elçini
Onlarla danışdık kesi biçini
On yeddide getirdiler men fakirin köçünü
Verdi zevk ü safâ ne ki var mene[50]
13
Ele ki yetişdim o seggiz yaşa
Oğlan çörek istir kız ağlır "ana!"
Hudayâ rûzîni yetir sen başa
Kereminden yetir halal mal mene[51]
14
On dokkuzdan yirmiye etdim irâda
Yirmisinde canım oldu cefâda
Yirmi birde muhtaç olmadım yâda
Verdi bu eldarlık çok âzâr mene[52]
15
Yirmi ikiden men de çatdım yirmi üçe
Kim dayanar bu kudrete bu güce?

---

[46] Bu dize metinde "On dördümde gücümü sınadım bir ağır daşa" şeklinde kayıtlıdır ancak görüldüğü gibi hece sayısında hata var.

[47] Metinde "varın".

[48] On iki yaşımdan on üçe geçtim. Dosta çok hevesli oldum. On dört yaşımda yiğitlik yapıp taşı kaldırmaya çalıştım. Babama "Bana bir yolluk yap!" dedim.

[49] Ben, on beş yaşıma geçtim. Yüreğim aşk sözüyle tutuştu. Gözlerim komşu kızına düştü. Gönlüm ona kaydı ve "Onu bana al!" dedi.

[50] On altı yaşımda (kızı istemeye) haberci gönderdim. Onlarla teferruatı konuştuk. On yedi yaşımda ben fakirin sevdiğini getirdiler, bana çok zevk u safa verdi.

[51] On sekiz yaşıma girdiğimde oğlan ekmek ister, kız "Anne!" diye ağlar oldu. Allah'ım! Rızkımı sen tamamla. Kereminden bana helal mal gönder.

[52] On dokuz yaşımda yirmi yaşımı görmek istedim. Yirmide ise cefalar çektim. Yirmi birde yabancılara muhtaç olmadım lakin konu komşuyu idare etmek bana çok zarar verdi.

Hiç karar tutmaram gündüz ü gece
Deyirler "yatmırı bahtever!" mene[53]
16
Yirmi dördden yetirdim yirmi beş sâli
Her gelip gedenler menden ders alı
O zaman saymaram Rüstem'i, Zâl'ı
Hak verip zor, kudret, arka, dal mene[54]
17
Yirmi altıda men de göründüm göze
Yirmi yeddisinde meni çekdiler üze
Gelip maslahata bahırlar söze
Hak verip marifet, çok kemâl mene[55]
18
Yirmi seggizde oldum bir bâğ-ı gülşan
Yirmi dokkuzda oldum bir pişmiş cevan
Otuzumda oldum Deryâ-yı Umman
Bahdım tamam yadlar oldu el mene[56]
19
Otuz birde çokdur menim hürmetim
Otuz ikide çohalıpdır zahmetim
Otuz üçde dahı çokdur dövletim
Çekildi her zaddan bir katar mene[57]
20
Otuz dört yaşında dövletim daşdı
Otuz beşde gözler mene kamaşdı

---

[53] Yirmi iki yaşımdan yirmi üç yaşıma geçtim. "Bu güç, bu kudrete kim dayanır?" Gece gündüz yerimde duramadım. Benim için "Herife bak! Hiç uyumak bilmez!" diyorlar.

[54] Yaşımı yirmi dörtten yirmi beşe geçirdim. Gelen giden benden ders alırdı. O dönem Rüstem'i de Zâl'ı da adam yerine koymazdım! Hak bana güç, kuvvet ve dayanak vermişti…

[55] Yirmi altı yaşımda (toplumda) görünür oldum. Yirmi yedi yaşımda beni fark ettiler. İnsanlar bana danışıp sözümü dinlemeye başladılar. Hak, bana bilgi ve kemalât verdi.

[56] Yirmi sekizde bir gül bahçesi, yirmi dokuzda pişmiş ve olgun bir genç, otuzumda ise Umman denizi oldum. Bir baktım, bütün yabancılar bana dost olmuş!

[57] Otuz birde çok hürmet gördüm. Otuz ikide zahmetim arttı. Otuz üçte malım mülküm arttı. Her şeyden bir hayli elde etmiş oldum.

Otuz altı yaşda bir dişim düşdü
Ağrıdıban verdi çok âzâr mene[58]
21
Otuz yedide me’tel kaldım özüme
Otuz seggizde oğul bahmır sözüme
Otuz dokkuzumda nişan düşdü üzüme
Oldu kocalıkdan bir nişan mene[59]
22
Kırk yaşında bildim halal haramı
Kırk birimde töve etdim yalanı
İtibarsız gördüm fânî dünyanı
Bu yol yakin bildim ölüm var mene[60]
23
Kırk ikide evdarlıkdan el çekdim
Kırk üçümde oruç namazı tutdum
Kırk dördümde pis yollardan kayıtdım
Oldu onlar yaşhı bir medar mene[61]
24
Kırk beşimde çok kurşandım namaza
Yakîn ola mene ecir cezâda
Kırk yeddide nezir ilen niyazı
Verdim haylek ihsan ola mal mene[62]
25
Kırk seggizde korkdum üreğim esdi
Kırk dokkuzda ecel canıma kasddı

---

[58] Otuz dört yaşımda servetim hadden geçti. Otuz beşte (bana karşı) insanların gözleri kamaştı. Otuz altı yaşımda bir dişim düştü. Ağrıdı ve bana çok eziyet etti.

[59] Otuz yedide kendime şaşırıp kaldım. Otuz sekizde oğlum artık benim sözümü dinlemez oldu. Otuz dokuzda yüzüme nişan (yaşlılık belirtileri, aklar) düştü. Yaşlılık emareleri göründü.

[60] Kırk yaşımda helal ve haramı ayırt eder oldum. Kırk bir yaşımda yalana tövbe ettim. Fani dünyanın itibarsızlığını gördüm. Artık yakinen bu yolun sonunda ölüm olduğunu fark ettim.

[61] Kırk ikide evdarlıktan ve dünya işlerinden vazgeçtim. Kırk üçümde oruç ve namazımı yerine getirdim. Kırk dördümde kirli yollar ve emellerimden döndüm. Onlar bana iyi bir döngü oldu.

[62] Kırk beş yaşımda çokça namaz kıldım. Bu namazlar kuşkusuz bana kıyamet günü ödül olacaktır. Kırk yedi yaşımda adaklar adayıp malımın çoğunu ihsan olarak dağıttım.

Ellisinde bahdım dövlet abesdi
Verdim ihsan, oğul vermez mal mene[63]
26
Elli birde men usandım malımdan
Elli ikide eller yanır dadımdan
Elli üçde ölüm çıkmır yadımdan
Bakdım oldu şirin ağzım tal mene[64]
27
Elli dörtde öz günüme ağladım
Elli beşde oğul deyir "Sevabıma sakladım!"
Elli altıda sıdkı Hakk'a bağladım
Yakin bildim Hak'dan umud var mene[65]
28
Elli yeddide mene kalan ihsandı
Deli könül abes dövlet kazandı
Oğul arvat gelin menden usandı
Öz külfetim oldu bir zevâl mene[66]
29
Elli seggizde duman tutdu gözümü
Elli dokuzda azdıraram özmü
Oğul arvat gelin danlır üzümü
Deyirler delidir bî-kemâl mene[67]
30
O zaman yetişdim altmış yaşına
Kazandığım dövlet kaldı başına

---

[63] Kırk sekizde korktum, yüreğim titredi. Kırk dokuzda ecel canıma kastetti. Ellide bir baktım, servet abes imiş. Ben malımı ihsan edip dağıttım, oğlum ise bana mal mülk vermedi.

[64] Elli birimde malımdan ve mülkümden usandım. Elli ikide feryadımdan eller yanar oldu. Elli üçte ölüm hiç aklımdan çıkmadı. Bir de baktım, ağzımın tadı kaçmış (ve zehir olmuş).

[65] Elli dörtte kendi halime ağladım. Elli beşte oğlum "Sana sevabına bakıyorum!" dedi. Elli altıda Allah'a sığındım. Hak'tan bana umut olduğundan emin oldum.

[66] Elli yedi yaşımda yaptığım ihsanlar bana kaldı. Deli gönül abes yere servet kazandı. Oğul, eş, gelin ve herkes benden usandı. Kendi külfetim bana zeval verdi.

[67] Elli sekizde gözümü duman tuttu (gözlerimin feri gitti). Eli dokuzda evin yolunu bulamaz oldum. Oğlum ve eşim beni azarladılar. Benim hakkımda "Delidir, kemâlâtsızdır!" diyorlardı.

Gülmeyin siz bu dünyanın işine
Kar oldu kulağım işitmir mene[68]
31
Yetmişimde me'tel kaldım bir güce
Seksenimde daha gelmedim vece
İşitdim deyirler "Ölmür bu koca!"
Bakdım oldu bu gen dünya dar mene[69]
32
Yüz yaşında mene bir yer saldılar
Götürüben çiğinlere aldılar
Bir sahrada mene bir gör kazdılar
Kayırdılar o sahrada ev mene[70]
33
Bırakdım dünyada yar u yoldaşı
O zaman düzdüler üstüme daşı
O demde neylirem eli kardaşı
Şâhlar Şâhı! Özün kömek ol mene[71]
34
Mene fatiha verdi el ü âşina
Dağıldı dağılan başlı başına
Durdum başım değdi elhad daşına
Bildim dahı ordan yokdur yol mene[72]
35
Bir vakt bakdım gordan kapı darıldı
Enkir Münkir yığıldılar geldiler

---

[68] Derken altmış yaşıma girdim. Kazandığım servet sahipsiz kaldı. Bu dünyanın işine gülmeyin! Kulağım sağır ve duyamaz oldu.

[69] Yetmişimde güçsüz kaldım, dayanak bekledim. Seksenimde artık kimse bana aldırmadı. Duydum ki "Bu ihtiyar ölmüyor!" demeye başladılar. Bir de baktım geniş dünya bana dar oldu.

[70] Yüz yaşıma gelince bana bir yatak serdiler. Omuzlarına alıp götürdüler. Bir çölde bana bir mezar kazdılar. O çölde bana bir ev yaptılar.

[71] Eşi dostu dünyada bıraktım. Üstüme taşlar dizdiler. Şimdi ben eli veya akrabayı ne yapayım? Ey Şahlar Şâhı! Sen bana yardımcı ol!

[72] Tanıdık ve yabancı bana Fâtiha okudu. Sonra herkes dağılıp kendi yoluna gitti. Ayağa kalkmaya çalıştım, başım lahit taşına değdi. İşte o vakit artık çıkış yolu olmadığını anladım.

İncitdiler menden su’âl aldılar
Bakdım edip bu dar dünya fiil mene[73]
36
Kabir dardı dönenmirem o yan bu yana
İlan çayan meni getdi amâna
Yengi başdan döndüm hâk-i yeksâna
Dediler yerindi orda kal mene[74]
37
İsrafil sûr çaldı, gözümü açdım
Kefenim boynumda men yola düşdüm
Geden kimi kıl körpüye yetişdim
Çağırdılar “Oğlan! Yehin gel!” mene[75]
38
Ayağımı koydum men de kesildim
Yetmiş min il kır körpüden asıldım
Gözlerimi açdım ağamı gördüm
Bakdım Şahlar Sâhı dayakdır mene[76]
39
Bir vakt baktım adamlar san verdiler
Mizan terezini orda koydular
Ehl-i şerri cehenneme sürdüler
Behiştde verdiler deste gül mene[77]
40
Anlayana bunlar yahşı söz oldu
Anlamayan cehennemde köz oldu

---

[73] Birdenbire mezar kapısının açıldığını, Nekir ve Münkir’in geldiğini gördüm. Bu iki melek beni incitti, bana sorular sordu. Bu dar dünyanın bana neler yaptığını işte o zaman farkettim.

[74] Kabir dar idi ve ben o tarafa bu tarafa dönemiyordum. Yılanlar ve çıyanlar karşısında çaresiz kaldım. İlk günkü gibi toprak oldum. Bana “Senin yerin orasıdır, orada kal!” dediler.

[75] İsrafil surunu üfledi, gözümü açtım. Kefenim boynumda yola düştüm. Gittiğim an kıl köprüye (sırat köprüsüne) vardım. “Oğul! Çabuk ol!” diye beni çağırdılar.

[76] Ben de ayağımı köprüye koyunca düştüm, yetmiş bin yıl o köprüden asıldım. Gözlerimi açınca ağamı gördüm. Onun bana yardıma geldiğini gördüm.

[77] Birdenbire insanların sıraya dizildiğini gördüm. Mizan terazisini oraya koydular. Şer ehli olanları cehenneme sürdüler, beni ise cennete gönderip orada bir deste çiçek verdiler.

Dollu Mustafa da ser-efrâz oldu
Eşidenler desin bir rahmet mene[78]

Sonuç ve Öneriler

Âşık edebiyatı, Türk halk edebiyatının özgün eserlerinin verildiği bir sahasıdır. Söz konusu özgün eserlerden biri yaşnâmelerdir. Azerbaycan Türkleri arasında yaşnâme tabiri ile birlikte vücûdnâme ve cesednâme tabiri de kullanılmıştır. Bu çalışmada şimdiye kadar üzerine kapsamlı çalışma bulunmayan Urmiyeli Âşık Dollu Mustafa'nın hayatı ve edebi kişiliği üzerinde durulmuştur. XIX. asırda yaşadığı bilinen Mustafa'nın günümüze ulaşan şiirleri İran'da derlenmiş ve yayımlanmıştır. Dollu Mustafa'nın şiirlerinin iki farklı neşri bulunmaktadır. Söz konusu neşirlerde yer alan şiirler incelendiğinde, aralarında çok büyük farklılıkların olmadığı anlaşılmaktadır. Ne var ki bu yayınlarda birbirinden tamamen farklı iki cesednâmenin yer alması dikkat çekmektedir. Esasında bu durum normal değildir. Zira âşıklar genellikle birden fazla yaşnâme yazmazlar. Dolayısıyla "Dollu Mustafa'nın şiirleri arasında yer alan iki cesednâmenin hangisi gerçekten ona ait?" sorusunu cevaplamak kolay olmayacaktır. Zaten akademik araştırmalar açısından âşık edebiyatının en zor meselelerinden biri telif meselesidir. Âşıklar başka âşığın şiirini sahiplenip kendi mahlaslarıyla okuyabildikleri gibi bazen de anonim bir şiiri başka ünlü bir âşığa aitmiş gibi aktarabilirler. Dolayısıyla iki farklı cesednâmenin iki farklı neşirde tek bir şâire atfedilmesi, kuşku uyandırıcı bir durumdur. Bu kuşku, ancak daha detaylı araştırmalarla ve varsa eksi dönemlere ait arşiv belgeleri veya el yazmalarının bulunmasıyla giderilebilir. Bununla birlikte Mustafa'nın şiirlerinin tamamı bir araştırma makalesinin hacmini aşacağı için tez veya kitap olarak çalışılabilir, Anadolu'daki aynı dönem âşıklarla mukayese edilebilir.

İran Türkleri'nin oluşturdukları âşıklık geleneği, özellikle 1979 devrimi öncesinde ve Pehlevî döneminde zaman zaman ciddi baskılara maruz kalsa da varlığını sürdürmüştür. Ne var ki son yıllarda dünya genelinde yaşanan toplumsal ve kültürel dönüşümler, alt kültürlerin yok olma hızını arttırmıştır. Bu bağlamda, nüfusu milyonları aşan İran Türkleri'nin edebiyatı ve folklorunun sistematik bir şekilde kayıt altına alınması ve bilimsel yöntemlerle incelenmesi önem taşımaktadır.

Kaynakça

Açа, Mehmet. "Halk Şiirinde Tür ve Şekil". *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. ed. M. Öcal Oğuz. 239-286. Ankara: Grafiker Yayınları, 10. Basım, 2013.

Ahundov, Ehliman vd. *Azerbaycan Aşıkları ve El Şairleri*. ed. Saim Sakaoğlu vd. İstanbul: Halk Kültürü, 1985.

Akar, Ali. "Kazak Türkçesinden Dört Yaşname Örneği". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi* 12 (2001), 573-584.

Aksoy, Gökçen Bilgin. "Dollu Mustafa". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2015. https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/mustafa-dollu

---

[78] Bu dediklerim anlayan için güzel söz oldu. Anlamayan ise cehennemde köz oldu. Dollu Mustafa da seçkin biri oldu. Sözlerimi duyanlar bana bir rahmet okusun.

Ardi, Ali. *Urmiye Aşıq Mektebi*. Urmiye: İnternet, 1403. https://www.academia.edu/100994196/مکتب_آشیقی_ارومیه?uc-sb-sw=4806179

Arseven, Veysel. "Yaş Çağları". *Türk Folklor Araştırmaları* 48 (1953), 230.

Ayrimi, Cemal (ed.). *Aşık Dollu Mustafa: Yaşayışı, Yaradıcılığı, Şiirleri*. Urmiye: Yaz Neşriyat, 1388.

Azeroğlu, Nabi Kobotarian - Azizpour, Roghaiyeh. "İran Türkleri'nde Sözlü Gelenek Bağlamında Âşıklık Geleneği ve Milli Bilinç". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi* 8/21 (2020), 140-150. https://doi.org/10.33692/avrasyad.702937

Babür, Yusuf. "Şeyh-i San'n Kıssasına Dair". *Journal of Turkish Studies* 8/13 (2013), 509-516. https://doi.org/10.7827/turkishstudies.5857

Çelebioğlu, Amil. "Türk Edebiyatında Yaşnâmeler". *Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türklük Araştırmaları Dergisi* 1 (1985), 151-286.

Doğan, Talip. *Urmiye Ağzı Ses ve Biçim Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2020.

Gedikli, Yusuf. *Şehriyar ve Bütün Türkçe Şiirleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 3. Basım, 1997.

Haqiri, Kanber - Şafei, Hamid. *Dollu Mustafa: Yaşayışı, Şiirleri*. Tebriz: Neşr-i Ahter, 1380.

Heyet, Cevad. *Azerbaycan Edebiyat Tarihine Bir Bahış*. Tahran: Cevad Heyet, 1369.

Kafkasyalı, Ali. "Dede Kâtip ve İran Türk Edebiyatındaki Yeri". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 16/2 (10 Nisan 2013), 141-163.

Kafkasyalı, Ali. *İran Türk Edebiyatı Antolojisi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1. Basım, 2002.

Kafkasyalı, Ali. *İran Türkleri Aşık Muhitleri*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları, 2. Basım, 2009.

Kaya, Doğan. "Aşıklığa Başlama". *Âşık Edebiyatına Giriş*. 9-23. Bişkek: Kırgızistan - Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları, 2003.

Kaya, Doğan. *Yaşnameler*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1. Basım, 2004.

Lee, Sooman Noah. *A Grammar of Iranian Azerbaijani*. Seoul: Thaehaksa, 2008.

Memmedova, Elmira. "Çağdaş Vücudnameler". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* 3/6 (01 Aralık 2010), 52-57.

Nebiyeva, Azad. *Azerbaycan Xalq Edebiyatı*. 2 Cilt. Bakı: Elm Neşriyyatı, 2006.

Oğuz, M. Öcal. "Âşık Şiiri (XVI.-XX. yüzyıl)". *Türk Edebiyatı Tarihi 2*. 133-176. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018.

Oğuz, M. Öcal. "Azerbaycan Aşık Edebiyatında Tür ve Şekil". *Milli Folklor* 21 (1994), 25-31.

Oğuz, M. Öcal. *Halk Şiirinde Tür Şekil ve Makam*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2019.

Ramiyan, Mahmud vd. *Büzürgan ve Sühan-serayan-ı Azerbaycan-ı Garbi*. Tahran: Mihrayin, ts.

Roux, Jean-Paul. *Altay Türklerinde Ölüm*. çev. Aykut Kazancıgil. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1999.

Sakaoğlu, Saim. "Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine". *Genel Konular*. 274-251. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi, 1986.

Salmani, Milad. "Âşık Şâir Urmiyeli Dede Kâtip: Eserleri ve Urmu Gölü Manzûmesi". *Kubbealtı Akademi Mecmûası* 186 (2018), 75-86.

Shamsizadehmaleki, Maliheh. *Urmiye Âşiklik Geleneği ve Âşik Garip Hikâyesi İncelemesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2014.

Şahin, G. Selcan Sağlık. "Mahtumkulu'nun Yaşnâme Türünde Yazılmış Şiirlerinde İnsanoğlunun Yaş Yılları". *Folklor Akademi Dergisi* Doğumunun 300. Yılında Mahtumkulu Firaki ve Türkmen Edebiyatı Özel Sayısı (07 Haziran 2024), 30-46. https://doi.org/10.55666/folklor.1468033

Tayyar, Abdurrahman. *İncili Sedef (Dede Katib'in Şiirleri)*. Urmiye: Yaz Neşriyat, 1382.

Temizkan, Mehmet. "Türk Kültüründe ve Alevî-Bektaşî İnancında Turna". *Millî Folklor* XIII/101 (2014), 162-170.

Tryjarski, Edward. *Türkler ve Ölüm*. çev. Hafize Er. İstanbul: Pinhan Yayınları, 2012.

"Azerbaycan Edebiyatı - Dollu Mustafa". Erişim 11 Nisan 2025. https://sites.google.com/site/azerbaycanturkedebiyati/azerbaycan-asik-edebiyati/dollu-mustafa

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
YIL 11, SAYI 22, BAHAR 2025

Kitap Tanıtım ve Değerlendirme/Article Information: Book Review

de ki mi YAYGIN YAZIM YANLIŞLARINDAN KAÇINMA KILAVUZU (RÜSTEM KURTOĞLU)

de ki mi a Guide to Avoid Common Spelling Mistakes(Rüstem Kurtoğlu)

Dr. Öğr. Gör. Hafize ŞAHİN
Hacettepe Üniversitesi
Türkçe ve Yabancı Dil Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi
(HÜ TÖMER Türk Dili Birimi)
hafize@hacettepe.edu.tr
Ankara/TÜRKİYE
ORCID

Geliş Tarihi / Received Date: 18.03.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 08.04.2025
Yayım Tarihi / Published Date: 30.04.2025

Atıf/Citation
Şahin, Hafize. "de ki mi Yaygın Yazım Yanlışlarından Kaçınma Kılavuzu ". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/22 (Bahar 2025), 428-432.

10.28981/hikmet.1660686

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Benzerlik Taraması:
Bu makale turnitin programında taranmıştır.
Etik beyan:
Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Lisans:
CC BY-NC 4.0
Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ÖZ

Rüstem Kurtoğlu'nun de ki mi Yaygın Yazım Yanlışlarından Kaçınma Kılavuzu isimli eseri Aralık 2024'te h2o Kitap tarafından yayımlandı. Adından da anlaşılacağı üzere Türkçede yaygın yazım hatalarından nasıl kaçınılacağı konusunda okuyuculara rehberlik edecek önemli bir yayın. 320 sayfalık eserin odak noktası kısaca şöyle: üç kelime (de, ki, mi) ve iki ek (-de, -ki). Rüstem Kurtoğlu çalışmasında kavramsal bilgiden yola çıkmış ve yazım bilgisini kavramsal bilgiye dayandırmıştır. Rüstem Kurtoğlu, son yıllarda özellikle sosyal medyada ve yazının kullanıldığı birçok alanda önüne geçilemeyen bu üç kelime (de, ki, mi) ve iki ek (-de ve -ki) ile ilgili yaygın yazım hatalarına kalıcı bir çözüm sunmayı amaçlamaktadır. Türkçede çok işlevli sözcükler konusunun göz ardı edilmesinin, söz konusu sözcük ve eklerde yaygın yazım hatalarını artırdığına dikkat çeken yazar, eserine diğer kılavuz kitaplarda bulunmayan dört yeni yazım konusu eklemiştir: "de edatı", "ki edatı", "mi edatı", "mi bağlacı". Kitapta "de Bağlacı, de İlgeci, -de Eki, ki Bağlacı, ki İlgeci, -ki Eki, mi Bağlacı, mi İlgeci" konu başlıklarının her biri ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Kitapta ayrıca teşekkür, önsöz, giriş, sonuç kısımları yer almaktadır. Kitapta yapılan iyileştirmeler ve bu yapılan iyileştirmelerin yazım öğretimine katkıları da anlatılmıştır. Kitapta doğru yazım örneklerinin kullanılması öğrenmeyi kolaylaştırdığı gibi okuma arzusunu da teşvik etmektedir.

Anahtar Kelimeler: *de ki mi sözcükleri, -de ile -ki ekleri, Rüstem Kurtoğlu, yaygın yazım yanlışları.*

ABSTRACT

Rüstem Kurtoğlu's work titled de ki mi A Guide to Avoid Common Spelling Mistakes was published by h2o Kitap in December 2024. As its name suggests, it is an important publication that will guide readers on how to avoid common spelling mistakes in Turkish. The focus of the 320 pages work is briefly as follows: three words (de, ki, mi) and two suffixes (-de, -ki). In his study, Rüstem Kurtoğlu started from conceptual knowledge and based his writing knowledge on conceptual knowledge. Rüstem Kurtoğlu aims to provide a permanent solution to the widespread spelling errors related to these three words (de, ki, mi) and two suffixes (-de and -ki), which have been unstoppable in recent years, especially in social media and in many areas where writing is used. The author draws attention to the fact that ignoring the subject of multi-functional words in Turkish has increased the common spelling errors in the mentioned words and suffixes, and has added four new spelling topics not found in other guide books to his work: "de preposition", "ki preposition", "mi preposition", "mi conjunction". In the book, each of the topics "de conjunction, de preposition, -de suffix, ki conjunction, ki preposition, -ki suffix, mi conjunction, mi preposition" are explained in detail. The book also includes acknowledgements, preface, introduction and conclusion sections. The improvements made in the book and the contributions of these improvements to the teaching of spelling are also explained. The use of correct spelling examples in the book makes learning easier and encourages the desire to read.

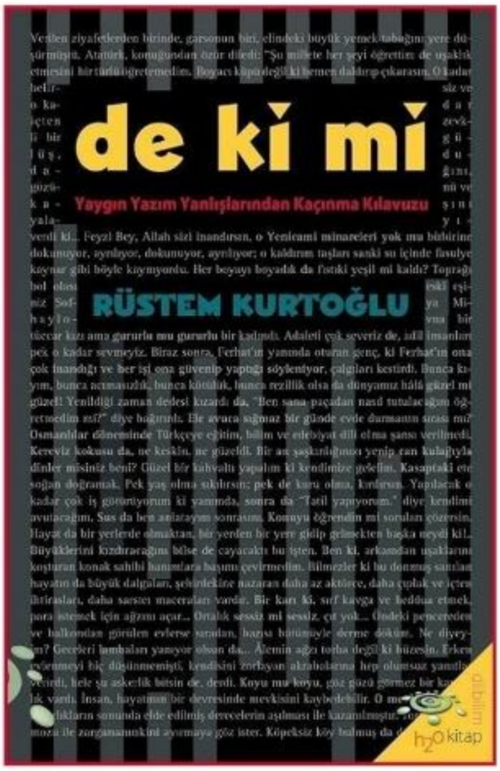
Keywords: *words de ki mi, suffixes -de and -ki, Rüstem Kurtoğlu, common spelling mistakes.*

KİTABİYÂT/BOOK REVIEW

de ki mi Yaygın Yazım Yanlışlarından Kaçınma Kılavuzu

Yazar: Rüstem KURTOĞLU

h2o kitap, İstanbul, 2024, 320 s., ISBN: 9786-2560-58040



Rüstem Kurtoğlu'nun ***de ki mi Yaygın Yazım Yanlışlarından Kaçınma Kılavuzu*** adlı çalışması h2o kitap tarafından Aralık 2024'te yayımlandı. Adından da anlaşılacağı üzere okurlara, Türkçede yaygın yazım yanlışlarından nasıl sakınılabileceği konusunda rehberlik edecek nitelikte önemli bir yayın. 320 sayfadan oluşan eserin odak noktası kısaca şöyledir: üç sözcük (de, ki, mi) ve iki ek (-de, -ki).

de ki mi Yaygın Yazım Yanlışlarından Kaçınma Kılavuzu'nda Rüstem Kurtoğlu, yazılı anlatımda günümüzde Türkçede sıklıkla yanlış yazılan "de ki mi"den hareket ediyor. Kitabın konusu alt başlıkta şöyle verilmiştir: "**3 Sözcük: de**, **ki**, **mi**; **2 Ek: -de**, **-ki**". Rüstem Kurtoğlu; yazılı anlatımda sözcüklerin yazımı konusundaki sorunların geçmişten bugüne kadar hep devam ettiğini, dilimizdeki yazım sorunlarının çoğunun yabancı sözcüklerden kaynaklandığını ve yabancı sözcük kullanımından kaynaklanan yazım sorunlarının bu kitabın kapsamı dışında olduğunu belirtir. Türkçenin yaygın yazım sorunlarının 1928'de yeni yazıya geçişle birlikte büyük ölçüde çözüldüğünü fakat "de", "ki", "mi" sözcükleri ile "-de" ve "-ki" eklerinin yanlış yazılmalarının bir türlü önlenemediğini vurgular. Türkçede en çok yazım yanlışlığının anılan sözcük ve eklerde görüldüğünü söyler; " 'de', 'ki', 'mi' sözcükleri ek sanıldıkları için bitişik; '-de' ve '-ki' ekleri de sözcük sanıldıkları için ayrı yazılmaktadır" (2024, s.xxvi) tespitinde bulunur. Türkçede sıklıkla yanlış yazılan bu üç sözcük ve iki ekin yaygın yazım yanlışları konusunda başı çektiğinin altını çizer. Rüstem Kurtoğlu; kitabın konusunun "de", "ki", "mi" sözcükleri ile "-de" ve "-ki" eklerinin doğru yazımlarından oluştuğunu söyler. Okuru yoran, okuma keyfini kaçıran yaygın yazım yanlışlarından kaçınma konusunda doğru örneklerden hareket etmenin önemini kılavuz niteliğindeki bu çalışmasıyla ortaya koyar.

Yazım yanlışlarının okumada yıkıcı etkisini fark eden Rüstem Kurtoğlu, bu soruna kayıtsız kalamayacağını şu sözlerle açıklar:

> "Türkçemizin, sürekli kanayan bu küçük, ama çetin yazım sorununa ilgisiz kalamazdım. Önümde görmezden gelemeyeceğim, geçiştiremeyeceğim sıkı bir sorun duruyordu. İşte bu çalışma, bu küçük dev sorunun üzerine gitme

> atılımıdır, süreğenleşmiş yaygın yazım yanlışlarını çözme kararlılığıdır." (2024, xxvi).

Rüstem Kurtoğlu, okuru yaygın yazım yanlışlarının yıkıcı etkisinden korumak amacıyla hareket eder ve yaygın yazım yanlışlarının göründüğünden daha derin olumsuz bir etkiye sebep olduğuna dikkat çeker. Böyle bir kitap hazırlama fikrinin nasıl oluştuğu hakkında ise şu bilgileri verir:

> "Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak, Türkçenin yazım öğretiminin ne denli önemli olduğunun, yazım yanlışlarının yol açacağı sakıncaların bilincindeydim; yıllarca Türkçenin yazım öğretimini, ders kitaplarının ve yazım kılavuzlarının eşliğinde yürütmeye çalıştım. Tüm çabalarıma karşın, öğrenci yazılarında, bu çalışmanın konusu olan yaygın yazım yanlışlarının önünü kesemeyişimi üzülerek gözlemledim. Köktenci bir arayışa gereksinim olduğunu için için seziyordum. Eğitimimizin bu süreğen sorununu, içeriden yaşayan birisi olarak gündemime aldım ve bu çalışmayı başlattım." (2024, xxvii).

Türkçenin öğretimi konusundaki duyduğu sorumluluk bilincini edebiyat öğretmenliği tecrübesiyle birleştirerek sorunun kaynağına yönelik hareket eder ve çalışmasıyla özellikle şunları amaçlar: 1. Okurları, yaygın yanlış yazımın sakıncalarından korumak, 2. Okurları, doğru yazıma yönlendirmek ve 3. Yaygın yazım yanlışlarının önünü kesmek (2024, xxvii).

Rüstem Kurtoğlu, modern hayatta yazının insanoğlunun yaşamının ayrılmaz bir parçası olduğunu ve iletişimde yazının önemini hatırlatır; bu kitabın, kendini yazma uğraşı içinde bulan ve yazma uğraşını iş edinen her türdeki okul öğretmenlerinin ve öğrencilerinin, öğretim görevlilerinin, Türkçe öğretmenlerinin, Türk dili ve edebiyatı öğretmenliği öğrencilerinin, Türkçe öğretmenliği öğrencilerinin, sosyal medya paylaşımcılarının, basın-yayın çalışanlarının, kamu kurum ve kuruluşlarındaki yöneticiler ile görevlilerinin başvurabilecekleri bir kaynak kitap olarak düzenlendiğini belirtir.

Yazım öğretiminde önü alınamayan yaygın yazım yanlışlarından sakınmanın üzerinde düşünen Rüstem Kurtoğlu, "Türkçenin varlığını durmadan tırmalayan ve ulusal bir sorun boyutuna ulaşmış bu zorlu yazım sorununa; kalıcı, etkin, uygulanabilir çözümler önermek gerekiyordu. Bu çetin yazım sorunu, açmazlarıyla ortada bırakılamazdı." (2024, s.xxxviii) cümleleriyle sorunun sanıldığından daha önemli olduğunu vurgular. Bu sorunu çözmeye yönelik olarak da yazım konusuna yeni yazım konularını ekleyerek yazım öğretiminde doğru yazım örneklerinden hareket eder. Hâlihazırdaki yazım kılavuzlarında bulunmayan dört yeni yazım konusunu çalışmasına eklemiştir: "de ilgeci", "ki ilgeci", "mi ilgeci", "mi bağlacı". Bu yeni konuların eklenmesinin sebebini ise "Türkçedeki Çok Görevli Sözcükler" konusuna dayandırır:

> "Türkçe, çok görevli sözcükler içeren zengin bir dildir. Türkçede tek başınayken genellikle anlam taşımayan, ancak yaptıkları işe göre anlam kazanan kimi sözcükler; 'bağlaç', 'ilgeç', 'belirteç', 'sıfat' olmak üzere birkaç görevi yüklenebilirler." (2024, xxix)

"1. Çok Görevli 'ile' Sözcüğü", "2. Çok Görevli 'ancak' Sözcüğü", "3. Çok Görevli 'de' Sözcüğü", "4. Çok Görevli 'ki' Sözcüğü", "5. Çok Görevli 'mi' Sözcüğü" başlıklarında tümcede bu beş farklı sözcüğün kullanım çeşitliliği örneklenmiştir. Belirtilen sözcükler, tümcede değişik görevler yüklenebilir.

Çok görevli "de" sözcüğünün aşağıdaki ilk tümcede "bağlaç", ikinci tümcede "ilgeç" görevinde kullanıldığı kitapta örneklendirilir:

> - Hiç ummadığım, bir şey beklemediğim insanlardan büyük iyilikler gördüm **de** iyilik ettiğim kimselerin bana yüz çevirdiklerine tanık oldum.
>
> (Aksan, 2006, 122)

Yukarıdaki tümcede “de” sözcüğü, iki tümceyi “karşıtlık” ve “yakınma” anlamları vererek birbirine bağladığı için bağlaç görevinde kullanılmıştır.

> - Yıllar, kaç kat boya sürerseniz sürün, çelik gemileri **de** eskitiyor.
>
> (Soysal, 1995, 152)

Yukarıdaki tümcede “de” sözcüğü, kendisinden önceki “çelik gemileri” sözüyle anlam ilişkisi kurması ve söze “başka şeyleri eskittiği gibi” anlamı katması nedeniyle ilgeç görevinde kullanılmıştır. (2024, xxx)

Rüstem Kurtoğlu, “Türkçedeki Çok Görevli Sözcükler” konusunun göz ardı edilmesinin yazım öğretiminde yarattığı sorunları dile getirir. Türkçedeki çok görevli sözcüklerin göz ardı edilmesi yazım yanlışlarının yaygınlaşmasına neden olmaktadır. “de”, “ki”, “mi” gibi sözcüklere birden çok görev yüklemek yerine, tek görev yüklemek, sözcükleri tek türe indirgeyerek çeşitliliği göstermemek yazım sorununu büyütmektedir. Türkçenin yazımında indirgemeci tutumdan hareket edilmesi “de” bağlacı ile “de” ilgecinin, “ki” bağlacı ile “ki” ilgecinin, “mi” bağlacı ile “mi” ilgecinin iç içe girmesine neden olmuş; kavram karmaşası da yazım öğretimini içinden çıkılmaz bir hâle getirmiştir (2024, xxxi).

Sözcüğün görevinin tümcede ayırt edilmesinin önemini açıklarken aynı zamanda Necmiye Alpay’ın konuya dair önerisini de alıntılar: “ ‘de’ sözcüğünün kullanımlarını tek tek, örneklerle öğretmek ve öğrenmek belki de en iyisi. Ad durum eklerinden biri olan ‘-de’yi de” (Alpay, 2004, 52’den akt. Kurtoğlu, 2024, xxxii).

de ki mi Yaygın Yazım Yanlışlarından Kaçınma Kılavuzu adlı bu çalışmada, yazar kavram bilgisinden yola çıkmış ve yazım bilgisini kavram bilgisine yaslamıştır. Kitabında benimsediği kavram öğretimini önceleyen iyileştirme yöntemini kitabın tüm konularında işe koştuğunu belirtmiştir. Örnek bir ders planına da çalışmasında yer vermiştir. Bu planda yazar, konu olarak “de” bağlacını seçmiştir. Diğer konular için de bu plan uygulanabilir. Planın alt başlıklarında ise “de” bağlacının kökeni, görevleri, tümcelerdeki görevleri, söz öbeklerindeki görevleri, bağlaç öbeklerindeki görevleri, anlam özellikleri, vurgusu, yazımı gibi konular listelenmiştir.

Rüstem Kurtoğlu’nun kitabı: Teşekkür, Önsöz, Giriş, Bu Çalışmanın Konusu, Amacı ve Hedef Kitlesi, Bu Çalışma ile Yapılan İyileştirmeler ve Bu İyileştirmelerin Yazım Öğretimine Katkıları, Sonuç, I. Bölüm: “de” Bağlacı, II. Bölüm: “de” İlgeci, III. Bölüm: “-de” Eki, IV. Bölüm: “ki” Bağlacı, V. Bölüm: “ki” İlgeci, VI. Bölüm: “-ki” Eki, VII. Bölüm: “mi” Bağlacı, VIII. Bölüm: “mi” İlgeci, Özet, Sözlük, Alıntılar Kaynakçası, Ana Kaynakça adlı başlıklardan oluşmaktadır.

Kitaptaki “Sözlük” kısmı özellikle örneklerdeki terim ya da açıklamaları anlamayı kolaylaştırmaktadır. İlgeç öbeği, ilgeç, yardımcı tümce, sayı öbeği, ilgi tümcesi, ayraç tümcesi vs. gibi pek çok dilbilgisi konusunun özenli ve dikkatli örneklerle “Sözlük” kısmında açıklanması kitabın ana bölümlerindeki konuların daha iyi kavranmasını sağlamaktadır. Alıntılar kaynakçasında hangi cümlenin hangi eserden alındığının listelenmesi de okurun eser bilgisini genişleteceği ve okuma arzusu uyandıracağı için ayrıca dikkate değerdir. Ana kaynakçada özellikle ortaöğretimden akademiye pek çok okur ve öğreticiye referans olacak nitelikte eser listesine yer verilmiştir. Yazım konusunda kavram bilgisinin yazım öğretiminde ne kadar etkili olduğunu yazar, örneklerle açıklamıştır. Doğru yazım örneklerinden hareket edilmesi ayrıca kitapta öğrenmeyi kolaylaştırmaktadır.

Rüstem Kurtoğlu’nun ***de ki mi Yaygın Yazım Yanlışlarından Kaçınma Kılavuzu*** adlı çalışması baskı düzeni ve elverişli tasarımı ile dikkatli okurlarını beklemektedir. Son yıllarda özellikle gerek sosyal medyada gerekse yazının kullanıldığı pek çok alanda önü alınamayan yaygın yazım yanlışları sorununa kalıcı çözüm getirmeyi hedefleyen bu derinlikli eseri için yazarı kutlarız. Yaygın yazım yanlışları sorununun göründüğünden daha önemli olduğunu fark ettirecek olan kitap, çalışkan ve öğrenme tutkusunu diri tutan okurlarını beklemektedir. Yazar, kitaptaki örneklerle sadece yaygın yazım yanlışlarını önlemeyi amaçlamıyor aynı zamanda okurda okuma coşkusunu da artırmayı umuyor. Dikkatli, verimli ve keyifli okumalar…

Kaynakça

Aksan, Doğan. *Yaşayınca*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2006.

Alpay, Necmiye. *Dilimiz, Dillerimiz*, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Soysal, Mümtaz. *Öpülesi Gemiler*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995.

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. Yayınlanmış yazının tamamının tekrar yayın hakkı derginin iznine bağlıdır.

5. Yayınlanan 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 yayın 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 yayınlanır.

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 yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınacaktır.

Yazar:
a. Yayımlanan çalışmanın her türlü yayın hakkı Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi'ne aittir. Dergimize gönderilen yazılar için telif hakkı talep edilmez.
b. 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.
c. Dergimize gönderilen çalışmalar, bilimsel araştırma ve yayın etiğine aykırı olmamalıdır. YÖK Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesinde belirtilen kurallara titizlikle riayet edilmelidir.
d. Hikmet Yayın Kurulu, bir yazının ön kontrol, değerlendirme süreci ve düzenleme süreci devam ederken yazar/lar/dan makalenin etik durumuna ilişkin ek belge isteyebilir.
e. Hikmet Yayın Kurulu, değerlendirme süreci başlamış bir yayındaki yazar sorumluluklarının değiştirilmesini (yazar ekleme/çıkarma, sıra değiştirme) kabul etmez.
f. Hikmet Yayın kurulu, yayımlanmak üzere gönderilen makale sahiplerinin bu koşullara uymayı kabul ettiklerini var saymaktadır.

Yayıncı-Editör:
a. Hikmet Editör Kurulu derginin kalite standartlarını yükseltmeye aracılık edecek argümanları geliştirir.
b. Hikmet Editör Kurulu yazar-hakem ilişkilerinin sağlıklı yürümesini sağlar.
c. Hikmet Editör Kurulu okuyucu ve yazarların bilgi ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik çaba sarf eder.
d. 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.
e. 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
a. 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.
b. 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.
c. Her yazı için belirlenen hakemler, o yazının muhtevasına göre belirlenir.
d. Dergi yönetimi hakemleri tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dille çalışmayı değerlendirmeleri için teşvik eder.
e. Dergimize gönderilen makalelere atanan hakemleri zamanında dönüş yapmaları ve ilgili makaleyi bilimsel ölçütleri göz önünde tutarak değerlendirmeleri esastır.
f. Dergimize gönderilen bir makaleye atanmış olan hakemlerin asgari nezakete uygun değerlendirme yapmaları, ilmî olmayan veya hukukî 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 özeti 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 geçirilir. 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.

   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;

6. Çalışmalar, derginin **http://dergipark.gov.tr/journal/375/submission/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 sayfayı 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.

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/isnad2/ adresini ziyaret edebilirsiniz.