ARMAĞAN



“Şâirin Dünyası”nda Bir Ömür

Prof. Dr. Süleyman Solmaz’a Armağan

EDİTÖRLER

Prof. Dr. Tuncay Bülbül

Prof. Dr. Turgut Tok

"Şâirin Dünyası"nda Bir Ömür

Prof. Dr. Süleyman Solmaz'a Armağan

Editörler
Prof. Dr. Tuncay Bülbül
Prof. Dr. Turgut TOK

Bengü Bilig Yayınevi
2026

"ŞÂİRİN DÜNYASI"NDA BİR ÖMÜR

Prof. Dr. Süleyman Solmaz'a Armağan

Editörler: Prof. Dr. Tuncay BÜLBÜL, Prof. Dr. Turgut TOK

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı · Sertifika No: 31176

© Bu kitabın bütün yayın hakları Kültür Bakanlığı
Telif Hakları Mukavelesi gereği anlaşmalı olarak yayınevine aittir.
Kitapta yer alan yazıların bilimsel ve hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.

e-ISBN	978-625-92406-5-7
1. Baskı	İstanbul, Ekim 2026
Bengü Bilig Yayınevi	5
Yayın Yönetmeni	Tarık Çimen
Kitap Editörleri	Prof. Dr. Tuncay Bülbül – Prof. Dr. Turgut Tok
Kapak ve Dizgi	Prof. Dr. Tuncay Bülbül

Kütüphane Bilgi Kartı
Library Cataloging-in-Publication Data (*CIP*)

"ŞÂİRİN DÜNYASI"NDA BİR ÖMÜR: PROF. DR. SÜLEYMAN SOLMAZ'A ARMAĞAN
Editörler: Prof. Dr. Tuncay BÜLBÜL, Prof. Dr. Turgut TOK
e-ISBN: 978-625-92406-5-7, Ebat: 16 x 24 cm, 871 s.
1- Edebiyat 2- Klasik Türk Edebiyatı 3- Türk Dili 4- Armağan Kitap

Osmanağa Mah. Halitağa Cad. Şemsitap Sok. Yılmazpalas Apt. No:1/2 Kadıköy-İstanbul/Türkiye
Tel.-Faks: +90 216 418 16 15 · www.dortkapiyayinevi.com · iletisim@dortkapiyayinevi.com

Bengü Bilig Yayınevi bir Dörtkapı Yayınevi kuruluşudur.



Âyînesi iştir kişinin lâfa bakılmaz
Şahsın görünür rütbe-i aklı eserinde

ZİYÂ PAŞA

Muhterem hocamız Prof. Dr. Süleyman Solmaz'a, minnet ve vefa ile...

İÇİNDEKİLER

Mukaddime ix

Birinci Bölüm · Bir Ömrün Bilançosu 1

Prof. Dr. Süleyman Solmaz Biyo-Bibliyografyası 3

Şâirin Dünyasında Geçen Bir Ömür: Prof. Dr. Süleyman Solmaz ile Akademik Hayatı, Eski Türk Edebiyatı ve Metin Yolculuğu Üzerine Söyleşi 11

İkinci Bölüm · Sevenlerinin Kaleminden 19

SEVGİLİ BABAM, ULU ÇINARIM, KOCA KURDUM... — *Mustafa Alp Solmaz* 21

PROF. DR. SÜLEYMAN SOLMAZ'A HATIRA VE TEŞEKKÜR YAZISI — *Selçuk Emre Solmaz* 23

BABAM — *Elif Reyhan Solmaz Toprak* 25

BABADAN ÖTE, HOCADAN ZİYADE: BİR VEFA VE MİNNET PORTRESİ — *Tuncay Bülbül* 27

AKADEMİK BİR PUSULA: SÜLEYMAN SOLMAZ — *Bilal Erkoç* 31

İLİMDEN İRFÂNA AÇILAN BİR KAPI — *Ayşe Kaplan* 35

MİNEL-KALBİ İLE'L-KELÂM — *Muazzez Çetin* 37

Üçüncü Bölüm · Bilimsel Araştırmalar 41

1. Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları *43*

Cemal Bayak

SEHÂBÎ'NİN DÎVÂN'INDA BULUNMAYAN ŞİİRLERİ 45

Tuncay Bülbül

ALPTAN ALPERENE, DESTANDAN VELAYETE: HACI BEKTAŞ VELAYETNAMESİNİ BİR OĞUZNAME METNİ OLARAK YENİDEN OKUMAK 67

Hasan Kaplan

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA ELİFNAME GELENEĞİ VE TÜRÜN ÖZGÜN BİR ÖRNEĞİ OLARAK ŞÂKİR MEHMED'İN ELİFNAMESİ 87

Saadet Karaköse

ÜÇ SAHADAN ÜÇ GAZEL 109

Ahmet Kartal

NEV'Î'NİN FARSÇA ŞİİRLERİ 115

Vüsale Musalı
AZERBAYCAN MİLLÎ BİLİMLER AKADEMİSİ ELYAZMALARI ENSTİTÜSÜ'NDE KATALOGLAMA, YAYINCILIK VE DİJİTALLEŞME ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME.....153

Nagehan Uçan Eke
MECÂLİSÜ'N-NEFÂİS'TEN MODERN BİYOGRAFİLERE ŞAHSİYET İNŞASI: MEVLÂNÂ LUTFÎ.....181

Şerife Yalçınkaya
SULTAN II. BAYEZID KÜTÜPHANESİNDEN STRAZBURG'A: MÜNÎRÎ'NİN SİYER-İ NEBÎSİ.....191

Ramazan Arı
KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE MANA MERKEZLİ ESTETİĞİN EDEBÎ TENKİT ANLAYIŞINA ETKİSİ.....203

Fahri Kaplan
HAYRETÎ'NİN "GEÇDİLER" REDİFLİ GAZELİNDE "TERK" HÂLLERİ.....219

Bilal Erkoç
SÜLEYMAN SOLMAZ'IN METİN NEŞRİ YAKLAŞIMI: TOKATLI KÂNÎ'NİN MÜNACATI ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME.....233

Gamze Ünsal Topçu
AŞKIN SINIRLARINDA BİR ŞAİR: ŞEHRÎ DİVANI'NDA VÂSÛHT TARZI SÖYLEMLER.....251

Halis Aydın
17. YÜZYIL OSMANLI MİZAHINA BİR BAKIŞ: FEYZULLAH İBN MUHAMMED'İN LETÂ'İF-NÂMESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME.....269

Ayşe Kaplan
ALİ ŞÎR NEVÂYÎ'NİN TÜRKÇE DİVANLARINDA TÜRK GÜZELİ.....283

Muhterem Saygın
ALİ ŞÎR NEVÂYÎ'NİN FEVÂYİDÜ'L-KİBER ADLI DİVANINDA GİYİM KUŞAM.....297

Süleyman Anıl Tombak
15. YÜZYIL KLÂSİK TÜRK ŞİİRİNDE CEZERÎ KÂSIM PAŞA'NIN (SÂFÎ) ÜSLUP ÖZELLİKLERİ.....341

Metin Akdeniz
SURE İSİMLERİYLE YAZILMIŞ BİR MANZUME: NAZMÎ'NİN NAZM-I SÜVER'İ.....353

2. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları.....369

Yunus Balcı
EVDEN DÜNYAYA: BEHÇET NECATİGİL'İN ÇEVİRİ POETİKASI.....371

Dilek Çetindaş, Kevser Sönmez
ZEYNEP TUĞÇE KARADAĞ ŞİİRİNDE BEDEN VE DUYGULANIMSAL EKONOMİ.....381

Nurettin Öztürk
AMAT ROMANI ÜZERİNE BİR İNCELEME.....393

Yasemin Aslan
ÇOCUK EDEBİYATINDA ÖLÜMÜN DOĞALLAŞTIRILMASI: BÜYÜKBABA TAŞINIYOR ROMANI ÜZERİNE BİR İNCELEME.....403

3. Türk Dili Araştırmaları *415*

Levent Kurgun, İnan Gümüş
MANZUM VE MENSUR İKİ ŞÜKÜRNAMEDE ÜNLÜ TÜREMELERİ 417

Bedri Sarıca
MOLLA BEKİR'İN ŞİİRLERİNDE ESKİCİL (ARKAİK) ÖGELER VEYA GELENEKTEN YARARLANMAK 439

Turgut Tok
BALKAN DİLLERİNDE TÜRKÇEDEN ALINTILANMIŞ SÖZCÜKLER-2: DİN / İNANIŞ İLE İLGİLİ KAVRAMLAR 451

Hüseyin Kürşat Türkan, Muzaffer Saz
HAREZM TÜRKÇESİ METİNLERİNDE MESLEK ADLARI: DİL KÜLTÜR VE TOPLUMSAL YAPI 483

Abdullah Bağdemir
KALIN ÜNLÜ, İNCE ÜNLÜ TERİMLERİ 517

4. Türk Halk Bilimi Araştırmaları *539*

Mustafa Arslan
YUNUS EMRE'NİN ŞİİRLERİNDE İNSAN VE TOPLUM TASARIMININ FARKLI BOYUTLARI 541

Mehmet Surur Çelepi
TEZKİRECİLİK GELENEĞİ VE KÜLTÜREL BELLEK İLİŞKİSİ ÇERÇEVESİNDE AHDÎ'NİN GÜLŞEN-İ ŞU'ARÂ'SI 549

5. Çağdaş Türk Lehçeleri Araştırmaları *563*

Nergis Biray
TÜRK DÜNYASINDA ORTAK ALFABE VE ORTAK YAZI DİLİ MESELESİ ÜZERİNE 565

Salih Mehmet Arçın
TUVA TÜRKÇESİNDE ZAMANIN UZAMSALLAŞTIRILMASININ DİLSEL GÖRÜNÜMLERİ 585

Zeki Gürel
BALKANLARDA BİR EĞİTİMCİ YAZAR RECEP MURAT BUGARİÇ 593

Aysel Baytok
KIRGIZ OZAN TOKTOGUL SATILGANOV: HAYATI VE SANATI 607

Orhan Baldane
ELİAĞA VAHİD'İN GAZELLERİNDE DİYALEKTOLOJİK ÖGELER VE KALIPLAŞMIŞ DİL BİRİMLERİ 665

Süveyda Şahin
ÖZBEK TÜRKÇESİNDE ÇOCUK HASTALIKLARI TERMİNOLOJİSİ: YAPI VE ANLAM AÇISINDAN BİR İNCELEME 683

6. Türkçe Eğitimi Araştırmaları *695*

Feyza Tokat
ÇOCUĞA GÖRELİK BAĞLAMINDA DEDE KORKUT UYARLAMALARININ ADLANDIRILMASI VE ÖĞRENCİ TERCİHLERİ 697

Gizem Büyük, Derya Yaylı
TÜRKÇE VE TÜRK KÜLTÜRÜ DERS KİTAPLARININ KÜLTÜRÜN SANATSAL BAĞLAMI BAKIMINDAN İNCELENMESİ.....707

Şirin Bahar Karakoç, Mehmet Emre Çelik
TÜRKÇE ÖĞRETİM PROGRAMLARINDA OKUMA BECERİSİNİN İZLEDİĞİ SEYİR (1924-2024).....727

7. Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları..... *739*

Ayşe Bülbül
ÇÖKÜŞ ÇAĞINDA İKİ MELANKOLİ: "NÂKÛS-I ADEM" VE "LES FLEURS DU MAL" EKSENİNDE BİR KARŞILAŞTIRMA.....741

Mustafa Abdulkadir Özbek, Ertuğrul İşler
VICTOR HUGO'NUN JOYEUSE VİE'Sİ VE MEHMET AKİF ERSOY'UN KÜFE'SİNDE YOKSULLUK.....771

8. Tarih ve Sanat Tarihi Araştırmaları..... *781*

Kasım İnce
MİHALIÇÇIK AŞAĞI (ULU) CAMİİ'NDEKİ DUVAR TASVİRLERİ.....783

Yusuf Kılıç, Elvan Eser
ESKİ MEZOPOTAMYA'DA HAYAT, HAKİKAT VE BEREKET SEMBOLÜ GİŠKİN/Tİ (KİSKANU) AĞACI.....799

Halil Özyiğit, Serpil Özkan
DENİZLİ'DE KALEMİŞİ CAMİLERE BİR ÖRNEK: AKKÖY CAMİİ.....809

Dördüncü Bölüm · Görsel Hafıza.....843

MUKADDİME

Âvâzeyi bu âleme Dâvûd gibi sal
Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş
BÂKÎ

Klasik Türk edebiyatımızın o engin ve efsunlu dünyasında, kâmil bir insanın ömrü, usta bir hattatın elinden çıkmış, satır satır dokunmuş nadide bir yazma esere benzer. Her bir sayfası sabırla bezenmiş, her bir faslı ilimle, irfanla ve erdemle ciltlenmiştir. Gök kubbede hoş bir sadâ bırakabilmek; kelimelerin, metinlerin ve en nihayetinde insan ruhunun o ince işçiliğine bir ömrü vakfetmekle mümkündür. Elinizdeki bu eser, ömrünün sahifelerini klasik Türk edebiyatının o girift dünyasını anlamaya, tezkirelerin satır aralarındaki şair dünyalarını gün yüzüne çıkarmaya ve ilmin estetik zevkini nesilden nesile aktarmaya adamış müstesna bir ilim adamına, Prof. Dr. Süleyman Solmaz'a sunulmuş bir vefa divanıdır.

Klasik Türk edebiyatına gönül vermiş bir ustanın etrafında halkalanan talebeleri, meslektaşları ve dostları olarak bizler, onun ilminden feyiz almanın ötesinde, samimiyetle dokuduğu şahsiyetinden de nasiplendik. O, kürsüde yalnızca Fuzûlî'yi, Şeyhî'yi yahut Necâtî'yi şerh eden bir akademisyen değil, ilim yolculuğunun o çetin güzergâhlarında talebesine siper olan, şefkatiyle "baba", bilgeliğiyle "mürşid" makamında yücelen bir şahsiyettir. Yıllar evvel üniversite koridorlarında filizlenen o usta-çırak hikâyelerinin bugün akademinin dört bir yanına kök salmış, meyve veren ağaçlara dönüşmesi, ustanın bıraktığı bu feyizli sadânın en somut delilidir. Bizler, onun ömür nüshasının kenarına düşülmüş birer "derkenar", manasına mana katan birer "haşiye" olabildiysek ne mutlu bize.

"Şâirin Dünyası"nda Bir Ömür: Prof. Dr. Süleyman Solmaz'a Armağan adını taşıyan bu mecmûa, ustanın hayatına ve ilmî mirasına ayna tutan dört ana eksen üzerine inşa edilmiştir. Eserimiz, hocamızın köklerinden bugüne uzanan yaşam öyküsünü ve akademik dökümünü kayıt altına alan, bir nevi kitabın "dibace"si hükmündeki "Bir Ömrün Bilançosu" ile açılmaktadır. Ardından gelen "Sevenlerinin Kaleminden Prof. Dr. Süleyman Solmaz" bölümü, resmiyetin sınırlarını aşıp kalplerde bırakılan silinmez izleri, hatıraları satırlara dökerken; eserin ana omurgasını oluşturan "Bilimsel Araştırmalar" bölümü, Türkolojinin kıymetli araştırmacılarının, hocamızın ilmî mirasına bir saygı duruşu niteliğinde kaleme aldıkları makaleleri bir araya getirmektedir. Kitabımızın nihayetinde yer alan "Görsel Hafıza" ise, zamanın donduğu karelerle yarım asırlık

bir emeğin adeta "musavver" bir tanıklığını sunarak bu vefa divanını hitama erdirmektedir.

Bu eserin hazırlık ve editoryal sürecinde, klasik "tahkik" ve "musahhihlik" geleneğimiz, dijital çağın yenilikçi imkânlarıyla harmanlanmış; kitaba gönderilen tüm bilimsel çalışmalar yapay zekâ teknolojisiyle titiz bir analizden geçirilmiştir. İki yönlü olarak kurgulanan bu analitik sürecin ilk aşamasında; metinlerde tespit edilen dizgi, kelime ve cümle düzeyindeki maddi hatalar çıkartılmış ve bu "tashih-i huruf" işlemi, eserin biçimsel ve dilbilgisel kusursuzluğunu sağlamak adına tüm çalışmalarda standart olarak uygulanmıştır. İkinci aşamada ise, yapay zekâ tarafından sunulan, metnin kurgusunu, argümantasyonunu ve anlatımını daha da zenginleştirmeye yönelik çeşitli öneriler yazarlarımızla paylaşılmıştır. Elbette bu ikinci yön, bilimsel özgürlüğe ve telif hakkına duyulan saygının bir gereği olarak tamamen bir "teklif" mahiyetinde tutulmuş; bu akademik tavsiyelerin uygulanıp uygulanmaması bizzat yazarların kendi takdirlerine bırakılmıştır.

Bir hocaya sunulabilecek en değerli armağan, onun hayat ırmağından öğrenci, dost, meslektaş sıfatıyla geçenlerin ürettiği ilimdir kuşkusuz. Bu kitabın vücut bulmasında anılarıyla, yazılarıyla ve bilimsel makaleleriyle destek veren tüm kıymetli hocalarımıza, meslektaşlarıma, dostlarımıza, hocamızın muhterem ailesine ve eserin neşre hazırlanmasında emeği geçen her bir isme en kalbî şükranlarımı sunuyorum.

İlim yolunda yürüyen her talebenin üzerinde, ona yön veren, yere düştüğünde sarsılmaz bir dağ gibi arkasında durup onu yeniden ayağa kaldıran bir ustanın ödenmez hakkı mahfuzdur. Vefa borcumuzun küçük bir nişanesi olan bu eser vesilesiyle Prof. Dr. Süleyman Solmaz hocamıza; sağlık, esenlik ve huzur içinde, kalemi ve kelamıyla bizlere rehberlik etmeye devam edeceği bereketli bir ömür niyaz ediyorum.

"Tilmiz-i Dâimîsi"
Prof. Dr. Tuncay Bülbül
Eylül 2026
Kütahya

BİRİNCİ BÖLÜM

Bir Ömrün Bilançosu



PROF. DR. SÜLEYMAN SOLMAZ
BİYO-BİBLİYOGRAFYASI

I. BİYOGRAFİ

Prof. Dr. Süleyman Solmaz, 10 Ağustos 1960 tarihinde Kırıkkale'nin Çelebi ilçesinde doğmuştur. İlkokulu Kırıkkale-Çelebi'de tamamladıktan sonra Ankara Hasanoğlan Atatürk İlköğretmen Okulu'nu kazanmış ve 1976-1977 öğretim yılında bu okuldan mezun olmuştur. 1977-1978 öğretim yılında Konya Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü kazanmış, 1980-1981 öğretim yılında adı geçen bölümü bitirmiştir. 1983 yılı temmuz ayında askerlik görevini tamamladıktan sonra, aynı yılın 13 Ekim'inde Hacettepe Üniversitesi'nde Türkçe okutmanı olarak göreve başlamıştır. 1986'da Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı yüksek lisans programını tamamlamış, aynı enstitüde 1996'da doktora payesini kazanmıştır.

Aynı yılın Ekim ayında Denizli Pamukkale Üniversitesi'ne Yardımcı Doçent olarak atanmış, 1996-1998 yılları arasında Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Başkan Yardımcılığı yapmıştır. 2001-2002 öğretim yılında (Ekim 2001-Haziran 2002) KKTC'de Girne-Amerikan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü'nde öğretim üyesi (Asist. Prof.) olarak çalışmıştır. 2010 yılına kadar 14 yıl süreyle Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Başkanı olarak görev yapmıştır. 2012 Kasım ayında aynı bölümde doçent olarak göreve başlamıştır. Ayrıca adı geçen fakültede Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü kurucu başkanlık görevini yürütmüş; Fakülte Kurulu ve Yönetim Kurulu üyeliklerinin yanı sıra Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Denizli İl Koordinatörlüğünü de 5 Eylül 2016'ya kadar sürdürmüştür.

1999-2000 yıllarında Türkiye Kamu-Sen'e bağlı Türk-Eğitim-Sen'in Denizli İl Başkanlığı görevini üstlenmiş, 2003'ten 2018'e kadar Türk Dünyası Araştırmaları Kulübü danışmanlığını yapmıştır. 2018-2021 yılları arasında Pamukkale Üniversitesi senato seçilmiş üyeliği görevini icra etmiş, 2021-2022 yıllarında ise Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanlığı görevinde bulunmuştur. Hâlen Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı başkanlığı görevini yürütmektedir. Evli ve 3 çocuk babasıdır.

II. BİBLİYOGRAFYA

A. Kitaplar ve Kitap Çevirileri

- Solmaz, S., & Biray, N. (2022). *Türkmen Şairi Nurmuhammed Andelib Yusuf u Zeliha*. Bengü.
- Solmaz, S. (2019). *Şeyhî Hayatı-Sanatı-Eserleri Bazı Şiirlerinin Açıklamaları*. Akçağ.
- Solmaz, S. (2018). Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâ'sı (İnceleme - Metin). C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Solmaz, S. (2009). *Gülşen-i Şu'arâ*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Solmaz, S. (2005, 2016, 2018). *Necati Bey Hayatı Sanatı Eserleri Bazı Şiirlerinin Açıklamaları*. Akçağ.
- Solmaz, S. (2015). *Şeyhülislam Yahya Efendi Hayatı Sanatı Eserleri Bazı Şiirlerinin Açıklamaları*. Akçağ.
- Solmaz, S. (Ed.). (2014). *Gülşen-i Şu'arâ İndeksli Tıpkı Basım*. Türk Tarih Kurumu.
- Solmaz, S. (Çev.). (2014). *Ankara Vilayeti Salnamesi Ankara Kayseri Kırşehir Yozgat 1311 C X*. Ankara Büyükşehir Belediyesi.
- Solmaz, S. (Çev.). (2014). *Ankara Vilayeti Salnamesi Ankara Kayseri Kırşehir Yozgat 1289 C I*. Ankara Büyükşehir Belediyesi.
- Solmaz, S. (Çev.). (2014). *Ankara Vilayeti Salnamesi Ankara Kayseri Kırşehir Yozgat 1325 C XIII*. Ankara Büyükşehir Belediyesi.
- Solmaz, S. (2012). *Onaltıncı Yüzyıl Tezkirelerinde Ahdi Gelibolulu Ali Kınalızade Beyani Şairin Dünyası*. Akçağ.
- Solmaz, S. (2005). *Ahdi ve Gülşen-i Şu'arâsı*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

B. Kitap Bölümleri ve Ansiklopedi Maddeleri

- Solmaz, S. (2026). Beyne'l-Havfü Ve'r-reca ve Edebiyatımızdan Yansımalar. *Dr. Zülal Keleş'e Saygı Tarih, Kültür ve Sanat Yazıları* içinde (s. 283-290). Çizgi.
- Solmaz, S. (2025). Ziya Gökalp'in Din Anlayışı. *Ziya Gökalp Araştırmaları* içinde (s. 158-164). Günce Yayınları.
- Solmaz, S. (2025). Klasik Türk Edebiyatında Mizah ve Nasreddin Hoca. *Nasreddin Hoca* içinde (s. 385-401). Ihlamur.

- Solmaz, S. (2024). Erzurumlu İbrahim Hakkı Divanı'nda Riyâzetin Âletleri: Az Yemek, Az Konuşmak ve Az Uyumak. *Bilimin Işığında Türkolojinin İzinde* içinde (s. 351-360). Günce Yayıncılık.
- Solmaz, S. (2023). Tasavvuf Eğitiminde Nazar. *Cumhuriyet'in Işığında Edebiyatın İzinde* içinde (s. 286-302). Günce Yayınları.
- Solmaz, S. (2023). Neşet Ertaş'ın Okuduğu Türkülerde Sosyal Tenkit. *Prof. Dr. Mustafa Arslan Armağanı* içinde (s. 773-781). Paradigma Akademi.
- Solmaz, S. (2023). Sihr-i Helâl Üzerine. *Hayatı Sanat Olarak Yaşamak -Prof. Dr. Namık Açıkgöz Armağanı-* içinde (s. 521-532). Post Yayınevi.
- Solmaz, S. (2021). Gülşen-i Şu'arâ'da Bağlama İfadeleri. *Prof. Dr. Pervin Çapan Armağanı* içinde (s. 576-595). Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Yayınları.
- Solmaz, S. (2020). Kendi Kaleminden Aşık Yunus. *Yunus Emre Araştırmaları III* içinde (s. 175-208). İtimat Matbaası.
- Solmaz, S. (2018). Yaratıcı Adlarından Hareketle Kelimelerde Kutsal Anlamlılık. *Türk Düşüncesi Yolunda Mehmet Akgün'e Armağan* içinde (s. 621-630). Atlas Akademik Basım Yayın.
- Solmaz, S. (2017). Sinan Paşa'nın Maarifnamesi'nde Akil Adam. *Sivrihisarlı Sinan Paşa ve Nesir Edebiyatı* içinde (s. 173-184). Doğu Kütüphanesi.
- Solmaz, S. (2016). İdeal İnsan Bağlamında Erzurumlu İbrahim Hakkı. *Prof. Dr. İsmail Çetişli Hatıra Kitabı* içinde (s. 366-374). Akçağ.
- Solmaz, S. (2014). Tursun (Dursun) Fakih, Hızır Bey, Sinan Paşa (Yusuf Sinaneddin). *Eskişehir Bilgeleri* içinde (s. 339-348, 433-442, 443-454). Eskişehir Valiliği.
- Solmaz, S. (2014). Acıpayam'ın İlk Müftüsü Halil Nigari. *Yeşilyuva* içinde (s. 159-166). Pamukkale Üniversitesi-Yeşilyuva Belediyesi.
- Solmaz, S. (2013, 2014). Ahdi, Cevheri. *Türk Edebiyatı İsimler/Eserler Sözlüğü* içinde. T.C. Kültür Bakanlığı ve Ahmet Yesevi Üniversitesi.
- Solmaz, S. (2013). Şeyh Galib'in Mevlanası. *Prof. Dr. Önder Göçgün'e Armağan* içinde (s. 1019-1040). Pamukkale Üniversitesi.
- Solmaz, S. (2005, 2006). Vesf-i Hal, Yakut, Şehrengiz, Yağmur, Vefk, Vasiyet-name, Tersa, Vesme, Sim-keş, Simya. *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü* içinde. Atatürk Kültür Merkezi.
- Solmaz, S. (2002). İstiğna veya Bir Gazelin Anatomisi. *Prof. Dr. Sadık Tural Armağanı* içinde (s. 284-289). Can Reklamevi.

C. Makaleler

- Solmaz, S. (2025). Hacı Bektaş Velayetnamelerine Bilinmeyen Bir Halka: Hamdi'nin Manzum Velâyetnâmesi. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi.*
- Solmaz, S., & Kaplan, A. (2024). Ali Şîr Nevâyî'nin Fevâyîdü'l-Kiber Adlı Divanında Hastalıklar ve Tedavi Yöntemleri. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi.*
- Solmaz, S., & Güzel, A. (2023). XVI. Yüzyıl Tezkirelerinde Hayâlî Bey. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi.*
- Solmaz, S. (2023). Tokatlı Kânî'nin Divanı'nda Yer Almayan Bazı Şiirleri. *Turkish Studies - Language*.
- Solmaz, S. (2022). Gülşen-i Şu'arâ'nın Petersburg Nüshası'na Dair Tespit ve Değerlendirmeler. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi.*
- Solmaz, S. (2022). Tokatlı Kânî'nin Münşeâtı'ndaki Mektup ve Kâimelerin Başlıkları (Dîbâcehâ-yı Mütenevvi'a) ve İçerikleri. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi.*
- Solmaz, S. (2021). En Büyük Kâr "Sabır". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi.*
- Solmaz, S., & Çetin, M. (2020). Âşık Paşa'nın Garib-Nâmesinde Sayı Sembolizmi "Üç Sayısı". *Littera Turca.*
- Solmaz, S., & Saygın, M. (2020). Klasik Türk Şiirinde Onamatope (Yansıma) Sanatı. *Littera Turca Journal of Turkish Language*.
- Saygın, M., & Solmaz, S. (2018). Türk Edebiyatında Seci ve Gülşen-i Şuara Örneği. *Littera Turca.*
- Solmaz, S. (2018). Sinan Paşanın Maarifnamesinde İdeal İnsan. *TÜRÜK.*
- Solmaz, S. (2017). Atsız'ı Tanımak Ya da Anlamak. *Türk Yurdu.*
- Solmaz, S. (2016). Klasik Türk Edebiyatı ile Halk Edebiyatının Kesişme Noktalarından Biri Perde Gazelleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.*
- Solmaz, S. (2016). Koca Ragıp Paşa'nın Şiirlerinde Kültürel Bellek Yansımaları. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.*
- Solmaz, S. (2015). Kûy-ı Yâr. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*.
- Solmaz, S. (2015). Nev'i ve Ehl-i Beyt Hakkında Yazdığı Terkib-i Bend. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi.*
- Solmaz, S. (2012). Hasan Çelebi Tezkiresi'nde Mekân Tasvir ve Tavsifleri. *Turkish Studies.*
- Solmaz, S. (2011). 16. yy Şuara Tezkirelerinde Nükte. *Turkish Studies.*

- Solmaz, S. (2008). Bir Bektaşi Şairi Mehmed Ali Hilmi Dedebaba ve Divanı. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli*.
- Solmaz, S. (2005). Divan Şiirinde Sefer. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*.
- Solmaz, S. (2004). Divan Şiirinde Kelime Seçimini Etkileyen Faktörler. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*.
- Solmaz, S. (2000). Fuzulinin Gözüyle Mecnun. *Türk Kültürü*.
- Solmaz, S. (1996). Divan Şiirinde Ahenk Unsurları. *Bilge*.

D. Bildiriler

- Solmaz, S. (2024). Divanü Lügati't-Türk'ün Yazıldığı Dönemde Dil Anlayışı. *Yazılışının 950. Yılında Uluslararası Divanu Lügati't-Türk ve Türk Dünyası Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2021). Âşık Paşa ve Türkçemiz. *Uluslararası Türk Dünyası Yunus Emre Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2021). Muhâkemetü'l-Lugateyn ve Türkçemiz. *Ali Şîr Nevâî ve Eserleri Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2019). Yusuf Has Hacib'e Göre Kapıcıbaşı. *Uluslararası Kutadgu Bilig Kurultayı*.
- Solmaz, S. (2018). Fars Şiirinin Oluşumunda Türklerin Rolü. *2. Uluslararası Türk Dünyası Eğitim Bilimleri ve Sosyal Bilimler Kongresi*.
- Solmaz, S. (2018). Gülşen-i Şuarada Bir Mekân Olarak Balkanlar. *III. Uluslararası Sosyal Bilimler Araştırmaları Kongresi*.
- Solmaz, S. (2018). Yesevilik Geleneğinden Bir Şair Salih Baba ve Mürid-Mürşid İlişkisi. *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2018). Sinan Paşa'da Zühd Anlayışı. *Hoca Ahmed Yeseviden Şeyh Şaban-ı Veliye Türk Düşünce Hayatı*.
- Solmaz, S. (2017). 16. yy. Şair Tezkirelerinde Ölüm Bağlamında Bir Dil ve Üslup İncelemesi. *XVII. Uluslararası Deyişbilim Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2017). Kendi Kaleminden Aşık Yunus. *III. Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2017). Fars Şiirinde Türk İzleri. *I. Eğitim Bilimleri ve Sosyal Bilimler Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2017). Eşrefoğlu Rumi'nin Şiirlerinde Tevhid Akidesi. *II. Uluslararası Hacı Bayram-ı Veli Sempozyumu*.

- Solmaz, S. (2016). Tasavvufta Ulaşılması Gereken Bir Mertebe El Fakru Fahri ve Eski edebiyatımıza Yansımaları. *Uluslararası Hacı Bayram-ı Veli Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2016). Değerler Eğitimi Açısından Klasik Türk Edebiyatı. *Uluslararası Türk Dünyası Eğitim Bilimleri ve Sosyal Bilimler Kongresi*.
- Solmaz, S. (2015). Ümmi Sinan Divanında Aşk. *I. Teke Yöresi Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2014). İdeal İnsan Bağlamında Erzurumlu İbrahim Hakkı. *Türk Dünyası Bilgeler Zirvesi/ Gönül Sultanları Buluşması*.
- Solmaz, S. (2013). Neşet Ertaş'ın Türkülerinde Görülen Tasavvufî Unsurların Kültürel Bellek Bağlamında Değerlendirilmesi. *Uluslararası Bozkırın Tezenesi Neşet Ertaş Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2012). Yaratıcı Adlarından Hareketle Kelimede Kutsal Anlamlılık. *5. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2012). 16 yy Tezkirelerinde Şairlik Üzerine Çeşitli Şartlar ve Etkinlikler. *Uluslararası Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2012). Mütefekkir Nâbî. *Türk Tefekkür Dünyası Bilgi Şöleni*.
- Solmaz, S. (2011). Menakıb-ı Hacı Bektaş Veli'de Nevşehir Çevresi. *1. Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2010). Gülşen-i Şu'arâ'da Yeni Tertipler ve Bu Tertiplerin Şair Biyografisine Katkıları. *Mustafa İsen Adına Uluslararası Sempozyum*.
- Solmaz, S. (2007). Klasik Şiirde Nesre Çevirme Meselesi. *I. Uluslararası Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2007). Acıpayamın İlk Müftüsü Halil Nigari. *I. Acıpayam Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2007). Aruzun İmlaya Etkisi. *1. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2006). Denizlili Hacı Osman Nuri ve Divanı. *Uluslararası Denizli ve Çevresi Tarih ve Kültür Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2006). Buldan ve Yöresindeki Kitabeler. *Buldan Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (2006). Müftü Ahmet İzzet Çalgüner'in Kitapları ve Hatıralar. *Geçmişten Günümüze Çal Yöresi Sempozyumu*.
- Solmaz, S. (1997). Gülşen-i Şu'arâ'da Şiir ile İlgili Bilgi ve Değerlendirmeler. *IX. Millî Türkoloji Kongresi*.

E. Yönetilen Tezler

- **Doktora Tezi:** Ayşe Kaplan. (2024). *Ali Şîr Nevâyî'nin Fevâyidü'l-Kiber adlı divanının tahlili*. Pamukkale Üniversitesi.

- **Doktora Tezi:** Muazzez Çetin. (2023). *Süheylî Ahmed b. Hemdem Kethüda'nın Münşeât-ı Latîfesi* (*İnceleme-metin*). Pamukkale Üniversitesi
- **Doktora Tezi:** Muhterem Saygın. (2022). *Ali Şîr Nevâyî'nin Garâibü's-Sıgar adlı divanının tahlili*. Pamukkale Üniversitesi.
- **Yüksek Lisans Tezi:** Elif Özbakır. (2025). *Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesindeki 00068 numaralı Şiir Mecmuasının transkripsiyonu ve MESTAP'a göre tasnifi*. Pamukkale Üniversitesi.
- **Yüksek Lisans Tezi:** İpek Yapıcı. (2021). *Süleymaniye yazma eserler kütüphanesinde bulunan 00010 ve 01377 nolu şiir mecmualarının transkripsiyonu ve incelenmesi*. Pamukkale Üniversitesi.
- **Yüksek Lisans Tezi:** Muazzez Çetin. (2019). *16. yüzyıl tezkirelerinden Gülşen-i Şu'arâ'da eseri bakımından şair* (*Dil ve üslup*). Pamukkale Üniversitesi.
- **Yüksek Lisans Tezi:** Hasan Tahsin Sarıtaş. (2018). *İzmir Milli Kütüphane 1299 numaralı şiir mecmuası* (*İnceleme-metin*). Pamukkale Üniversitesi.
- **Yüksek Lisans Tezi:** Ayşe Kaplan. (2017). *Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'ndeki 1591 numaralı Mecmû'a-i Eş'âr ve Konya Karatay Yusufağa Kütüphanesi'ndeki 10208 numaralı şiir ve münâcat mecmû'asının tanıtımları ve metinleri*. Pamukkale Üniversitesi.
- **Yüksek Lisans Tezi:** Muhterem Saygın. (2016). *Usûlî divanı'nda din tasavvuf ve cemiyet*. Pamukkale Üniversitesi.
- **Yüksek Lisans Tezi:** Ömer Uyan. (2015). *Ömer Rûşenî'nin bir Tercî'-bendi'nin şerhi: Müşkil-Küşâ, inceleme - açıklamalı metin - tasavvufî kavramlar sözlüğü*. Pamukkale Üniversitesi.
- **Yüksek Lisans Tezi:** Esma Acar. (2013). *Ali Şir Nevayi'nin Garaibü's-Sıgarı'nda insan*. Pamukkale Üniversitesi.
- **Yüksek Lisans Tezi:** Bilal Erkoç. (2013). *İbrâhim Hanîf'in Menhecü'l-edîb fî Şerhi Enmûzecü'l-Lebîb'i*. Pamukkale Üniversitesi.
- **Yüksek Lisans Tezi:** Tuncay Bülbül. (2004). *Cem Sultan'ın Türkçe Divanı'ndan gazel şerhleri*. Pamukkale Üniversitesi.
- **Yüksek Lisans Tezi:** Hasan Gültekin. (2000). *Mecmu`a-i Nezayir* (*Transkripsiyonlu metin*). Pamukkale Üniversitesi.
- **Yüksek Lisans Tezi:** Harun Turhan. (1998). *Aşki* (*Aynül-Kuzat Ali Hemedani*)*'nin Kenzül-Hakaik ve Keşfü`d-Dekaik*. Pamukkale Üniversitesi.
- **Yüksek Lisans Tezi:** İlhan İşler. (1998). Bâkî Divânı'nda Cemiyet, Pamukkale Üniversitesi.

Yüksek Lisans Tezi, Elif Şule Polat Karasu, Mecmûa-i Eş'âr Millet Kütüphanesi Ali Emiri Manzum Aemnz 663 Numaralı Şiir Mecmuasının Transkripsiyonu ve Mestap'a Göre Tasnifi, Pamukkale Üniversitesi (Devam ediyor).

Bu akademik çalışmaların dışında Prof. Dr. Süleyman Solmaz bulunduğu şehre, bölgeye ve ülkemize çeşitli katkılar da sunmuştur.

Bu bağlamda, 2021 yılında İstiklal Marşı'nın Kabulünün Yüzüncü Yılı münasebetiyle Pamukkale Üniversitesi bünyesinde yapılan kutlama etkinliklerinin koordinatörlüğünü üstlenmiş ve pandemi sürecinden dolayı çevrim içi bir dizi etkinlik gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda Pamukkale Üniversitesi içinde "Düzenleme Kurulu Üyesi" olarak İstiklal Marşı ile ilgili sempozyumun düzenlenmesine öncülük etmiş ve yüz yüze bu sempozyum gerçekleşmiştir.

Denizli'de yer alan bazı liselerde okul yetkililerinin davetlerine icabet ederek "Mevlânâ, Ali Şir Nevayi, Kutadgu Bilig" gibi kültürümüzün temel şahsiyet ve eserleri hakkında konferanslar vermiştir.

Diğer taraftan Millî Eğitim Bakanlığı'nın öncülüğünde "Hakkın Sesi Mehmet Akif Ersoy" temalı Denizli'deki liselerde yapılan anma ve tanıtma etkinliklerine konuşmacı olarak katılmıştır. Ayrıca Denizli İl Millî Eğitim Müdürlüğü'nün daveti ile 2025 yılında Öğretmen Akademileri programında Öğretim Üyesi olarak görev yapmıştır.

Pamukkale ve Merkez Efendi Kaymakamlıklarının daveti üzerine 2024 ve 2025 yıllarında "Süleyman Çelebi ve Mevlid" başlıklı konferanslar vermiştir.

Bunların yanında 2012 yılında Azerbaycan Karabağ olaylarının 20. Yılı münasebetiyle üniversite içinde bir dizi anma etkinliği düzenlemiştir. Ayrıca Karabağ meselesini liselerde ve şehirdeki Türk ocağı gibi bazı mekanlarda anlatmış veya anlatılmasını sağlamıştır.

ŞÂİRİN DÜNYASINDA GEÇEN BİR ÖMÜR:

Prof. Dr. Süleyman Solmaz ile Akademik Hayatı, Eski Türk Edebiyatı ve Metin Yolculuğu Üzerine

GİRİŞ ve TAKDİM

Bu söyleşi, klasik Türk edebiyatı sahasına ömrünü vakfetmiş, metin neşrinden tezkireciliğe uzanan geniş bir vadide kıymetli eserler vermiş Prof. Dr. Süleyman Solmaz'ın üniversite kürsülerindeki aktif vazifesinin nihayete ermesi vesilesiyle hazırlanmıştır. Kendisine ithaf edilen armağan kitap projesi kapsamında; öğrencisi Prof. Dr. Tuncay Bülbül'ün riyasetinde ve akademik torunları Dr. Süleyman Anıl Tombak ile Dr. Halis Aydın'ın mülakatıyla kayda geçirilmiştir.

I. KÖKLER, İLK ADIMLAR VE YATILI MEKTEP YILLARI

Dr. Süleyman Anıl Tombak: *Kıymetli hocam, sizi akademik kimliğinizin yanı sıra hayatınızın başlangıç noktalarıyla da tanımak isteriz. Çocukluğunuz ve ilk eğitim yıllarınızdan bahseder misiniz?*

Prof. Dr. Süleyman Solmaz: 1959 yılının güz aylarında, muhtemelen Ekim ayında, bugün Kırıkkale'nin bir ilçesi olan Çelebi'de dünyaya gelmişim. İlkokulu orada tamamladım. İlkokul dördüncü sınıftan beşinci sınıfa geçtiğimiz dönemde, bu işlere hevesli ve gayretli bir öğretmenimiz bizi Devlet Parasız Yatılı sınavlarına hazırladı. Bir yıllık yoğun bir hazırlığın ardından iki aşamalı sınavın ilkini ilçede birincilikle, Hasanoğlan Atatürk İlköğretmen Okulunda yapılan ikinci aşamasını ise ikincilikle kazandım. Böylece Hasanoğlan mektebine kaydolduk.

Biz ortaokul son sınıftayken Millî Eğitim Bakanlığı bir karar alarak ilköğretmen okullarını öğretmen liselerine dönüştürdü; dolayısıyla biz de öğretmen lisesi mezuniyetine doğru evrildik. Tam altı yılım yatılı mektepte geçti.

Aslında mektepte matematiği çok severdim. Orta birinci sınıfta Türkiye'de ilk defa "modern matematik" müfredatı bizim okulumuzda tatbik edilmişti. Ne kılavuz kitap vardı ne de bu sistemi tam kavrayan hoca; ancak eski muallimlerimiz kendi birikimleriyle bize anlatmaya çalışırdı. Fakat ilk yazılı yoklamada talihsiz bir olay yaşadım: Beş sorunun ikisini tam çözmüş, üçüncüsünü yaparken aniden rahatsızlanıp dışarı çıkmak zorunda kalmıştım. Hoca beni tekrar içeri almadığı gibi, sonuçlar açıklandığında "Ben de seni çalışkan bilirdim!" diyerek sitemkâr ve kırıcı sözler söyledi. O gün benim

matematikle gönül bağım koptu ve yönüm tamamen edebiyata, okumaya ve sosyal sahaya döndü. Lise iki ve üçü edebiyat kolunda okuyarak Hasanoğlan'dan mezun oldum.

II. FAKÜLTE YILLARI, ANARŞİ DÖNEMİ VE "BİLEĞİ TAŞI"

Dr. Süleyman Anıl Tombak: *Üniversite tercihiniz ve Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne intisabınız nasıl gerçekleşti?*

Prof. Dr. Süleyman Solmaz: Mezun olduğumuz 1977 yılı, mekteplerde olayların ve sağ-sol çatışmalarının en hararetli olduğu zamanlardı. Sınıfta üniversite tercih formlarımızı doldururken koridorda büyük bir hadise patlak verdi. Ne olduğunu anlamak için dışarı çıktığımızda jandarma hepimizi toplayıp Elmadağ Jandarma Karakolu'na götürdü. Orada nezarette kaldığımız bir iki gün zarfında tercih süresi sona erdi.

Biz içerideyken sınıfta kalan arkadaşlarımız formlarımızı kendi inisiyatifleriyle doldurmuşlar. Esasen ilk iki tercihimiz Hukuk ve Siyasal Bilgiler'di. O dönemin gençlik heyecanı ve idealleriyle bu mektepleri yazmıştık. Üçüncü sıradan itibaren edebiyat ve ilahiyat yazılmış, sekizinci sıradan Konya Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü geldi. Bütün o anarşi ortamına ve çalkantılara rağmen fakülteyi dört yılda, kayıpsız bitirmeyi başardık ki o devirde bu başlı başına büyük bir mükâfattı.

Dr. Halis Aydın: *Fakülte yıllarından unutamadığınız bir hatıranız var mıdır?*

Prof. Dr. Süleyman Solmaz: Bugün bir eski Türk edebiyatı profesörü olarak tebessümle andığım mühim bir imtihan hatıram vardır: Mezuniyet aşamasında, son sınıfta eski Türk edebiyatı dersinden bütünlemeye kaldım! Rahmetli Hasibe Mazıoğlu Hoca bir mensur metin okutuyordu. Metinde geçen Farsça *"seng-i fesanî"* terkibini "fesanî"yi bilmediğim için "efsane taşı" diye tercüme etmiştim. Hoca hiddetlendi: "Sen misin buna efsane taşı diyen, bileği taşını bilmez misin? Git, eylülde gel!" dedi ve bizi bütünlemeye bıraktı.

O tek dersten eylüle kalmak hayatımın seyrini değiştirdi: Haziran mezunu arkadaşlarım kısa dönem er olarak dört ayda askerlik yapıp öğretmenliğe intisap ederken ben eylüle kaldığım için 16 ay yedek subay olarak askere gitmek zorunda kaldım. Fakat şer gördüğümüz bu gecikmede büyük bir hayır varmış, bizi öğretmenlik bürokrasisinden çekip nihayetinde akademi yoluna sevk etti.

III. HACETTEPE YILLARI VE AKADEMİYE İNTİSAP

Dr. Süleyman Anıl Tombak: *Askerlik sonrasında akademiye adım atışınız ve eski Türk edebiyatı sahasına yönelişiniz nasıl oldu?*

Prof. Dr. Süleyman Solmaz: Askerlik vazifesi esnasında sol omzumdan ciddi bir rahatsızlık geçirip Gülhane'de ameliyat oldum. Tedavi sürecinde Ankara'dayken Ha-

cettepe Üniversitesi'nin Türkçe okutmanlığı ilanını gördüm ve müracaat ettim. İmtihanı kazanarak rahmetli Prof. Dr. Şükrü Elçin Hocamızın riyasetindeki bölümde okutmanlığa başladım. Hacettepe'deki okutmanlığım tam 13 yıl sürdü.

Sınıflarda Türkçenin yapısını, cümle tahlillerini, dil-kültür münasebetini anlattıkça yeni Türk dili sahasına meylim artmıştı. Hatta lisansüstü eğitimimi dilden yapmayı tasarlıyordum. Ancak fakültede o dönem doçent olan Prof. Dr. Sadık Tural Hocamız, "Eski edebiyatta yetişmiş elemana çok ihtiyacımız var, senin de bu sahaya kabiliyetin ve yatkınlığın var; eski edebiyata geç" diyerek beni yönlendirdi. Zaten lisans tezimi de merhum Prof. Dr. Âmil Çelebioğlu rehberliğinde Erzurumlu İbrahim Hakkı Dîvânı üzerine yapmıştım. Sadık Bey'in tavsiyesini dinleyerek Gazi Üniversitesi'nde eski Türk edebiyatı yüksek lisansına adım attım.

Dr. Süleyman Anıl Tombak: *Bugün geriye dönüp baktığınızda, "Yeniden başlasaydım yine bu sahayı seçerdim" diyor musunuz?*

Prof. Dr. Süleyman Solmaz: Kesinlikle. Lisedeki Hukuk veya Mülkiye hayali, o dönemin cemiyet şartlarında mefkûremize hizmet etme gayretiydi. Ancak ilim sahasında insan anlattıkça, içine girdikçe ve derinine nüfuz ettikçe seviyor. Bugün bana ikinci üniversite, sınavsız geçiş deseler yine dönüp dolaşıp edebiyatı seçerim. Eski Türk edebiyatı öyle bir ummandır ki insan vakıf oldukça muhabbeti katmerlenir.

IV. LİSANSÜSTÜ ÇİLELERİ, HOCALAR VE METOT KAZANIMI

Dr. Halis Aydın: *Yüksek lisans ve doktora safhanızda sizi ilmi hüviyetinizle şekillendiren şahsiyetler kimler oldu?*

Prof. Dr. Süleyman Solmaz: Yüksek lisans dönemim oldukça meşakkatli geçti. Enstitü kanalıyla danışmanlığım merhum Prof. Dr. Abdurrahman Güzel Hocamıza tevdi edilmişti. Abdurrahman Hoca ise beni henüz doktorasını yeni ikmal etmiş olan merhum Nejat Sefercioğlu'na emanet etti.

Nejat Bey, Kütüphaneler Genel Müdürlüğü yapmış, bürokrasiyi de ilmi hayatı da yakından bilen, aruzla şiirler yazan (Seferî mahlasıyla), derviş meşrep ve fevkalade mütevazı bir şahsiyetti. Tez konusunu belirlemek üzere minibüsle Millî Kütüphane'ye gittik. Önce Uzun Firdevsî'nin *Kıssa-i Midilli* mesnevisine karar verdik. O zamanlar mikrofilmden fotoğraf baskısı alınıyordu. 44 bin lira okutman maaşı alırken 48 bin lira fotoğraf parası ödeyip metni temin ettim. Tam çalışmaya başlamıştım ki eserin Türk Tarih Kurumu tarafından *Kutb-nâme* adıyla iki profesör tarafından neşredildiğini öğrendik! Emeğimiz boşa gitmesin diye Nejat Hoca'nın merhametli tavrıyla lisans çalışmamı genişleterek *Erzurumlu İbrahim Hakkı Dîvânı'nda Aşk* konusunu yüksek lisans tezi olarak tamamladım.

Nejat Bey'den en mühim kazancım **sabır** oldu. Elinde hurma çekirdeklerinden yaptığı bir tespih vardı, en çetrefilli meselelerde o tespihi çeker ve "Bu iş, sabır işidir." derdi.

Doktora safhası ise başlı başına bir direnç imtihanıydı. Yabancı dilim Almancaydı. Ankara Alman Kültür Merkezine giderek dilimi geliştirdim. Gazi Üniversitesi'ndeki doktora programına biraz maceralı da olsa yabancı dili geçerek mülakata girmeye hak kazandık ve sınavda da başarılı olduk.

Doktora tezimi Ahdî'nin *Gülşen-i Şuarâ* tezkiresi üzerine Mustafa İsen Hocamın danışmanlığında hazırladım. Mustafa Hoca'dan iki mühim usul öğrendim:

1. **Müstakil Çalışma ve Rehberlik:** Hoca her müşkülünüzü önünüze hazır koymamalı, sizi doğru kaynağa sevk edip tırnaklarınızla kazıyarak bulmanızı sağlamalıdır. Metindeki zor yerleri çözerken bizzat arayıp bulmam beni metin neşrinde ve Osmanlı Türkçesinde yetkinleştirdi.

2. **Malzemeyi Tasnif ve Takdim Becerisi:** Mustafa Bey, elindeki en cüz'i malzemeyi dahi fevkalade bir intizamla tanzim edip ilim dünyasına sunabilen bir dehadır. Şairlerin meslekleri, tasavvufi rabıtaları gibi tezkire satır aralarında kalan dağınık verileri bir metoda bağlamayı ondan gördük. Bir nevi bugünkü metin madenciliğinin temellerini o dönemde tecrübe etmiş olduk.

Metin şerhi ve nazım tahlilinde ise doğrudan bir muallimden ziyade eserlerin satır aralarından beslendim. Merhum Ali Nihad Tarlan'ın *Fuzûlî Dîvânı Şerhi*ni ve bilhassa Mehmet Çavuşoğlu'nun *Necâtî Bey Dîvânı'nın Tahlili* kitabını defalarca tetkik ettim. Çavuşoğlu'ndan ve Nihat Sami Banarlı'dan kelimelerin nüanslarını, lafız-mana inceliklerini devşirmeye gayret ettim.

V. AKADEMİK DİRENÇ: "İYİ Kİ VAZGEÇMEMİŞİM"

Dr. Süleyman Anıl Tombak: *Akademik serüveninizde "İyi ki pes etmedim, iyi ki direnmişim" dediğiniz en kritik dönüm noktası neydi?*

Prof. Dr. Süleyman Solmaz: Hayatımda iki mühim safhada pes etmemek benim kaderimi belirledi:

Birincisi, doktora kapısını aralama sürecidir. Beş altı defa sınava girdim. Haksız notlarla önümüz kesilmeye çalışıldı. Evde iki küçük evladım beşikte, eşim büyük fedakârlıklar içinde çırpınırken ben gecemi gündüzüme katıp çalışıyordum. Doktora kaydımın silinmesi tehlikesine, türlü bürokratik engellere rağmen vazgeçmedim ve neticede Gazi'de doktoraya başladım.

İkincisi ise tam 15 yıl süren yardımcı doçentlik dönemimdir. O devirde akademisyenlerin önünde ciddi bir yabancı dil barajı vardı; kaynaklar sınırlı, imkânlar kısıtlıydı. Bizler Denizli'de görev yaparken yaklaşık 15 akademisyen arkadaş bir araya gelip

bir hukukçu nezaretinde kanun teklifi metni hazırladık. Ankara'ya gidip mecliste parti gruplarıyla görüştük. O gayretler neticesinde 70 olan doçentlik dil barajının 65'e indirilmesine vesile olduk; KPDS cenderesinden ÜDS sisteminin doğmasını ve sosyal, fen, sağlık bilimleri şeklinde alan ayrımına gidilmesini sağladık. Hem şahsi hem de mesleki olarak pes etmemenin semeresini bu şekilde aldık.

VI. GÜLŞEN-İ ŞUARÂ VE TEZKİRECİLİĞİN BİLİNMEYENLERİ

Dr. Süleyman Anıl Tombak: *Ahdî'nin Gülşen-i Şuarâ'sı üzerine yıllarca mesai harcadınız. Bu tezkirenin çalışma sürecinde yaşadığınız en unutulmaz sürpriz neydi?*

Prof. Dr. Süleyman Solmaz: Tenkitli metin neşri iğneyle kuyu kazmaya benzer. Metinde öyle muammalı, içinden çıkılmaz ibareler vardı ki haftalarca zihnimi meşgul ederdi. Bir keresinde Ahdî ile rüyamda karşılaştım; metindeki bir müşkülün doğrusunu bizzat rüyamda kendisine sual edip aldığım cevabı metne aksettirdim. Metinle bu denli hemhâl olmuştuk.

İlmî açıdan en büyük sürpriz ise Petersburg nüshası oldu. Müstensih, Ahdî'nin metnini merkeze almış; sayfa kenarlarına ise aynı şaire dair Hasan Çelebi veya Latîfî tezkiresindeki maddeleri dercederek bir tür tezkire antolojisi vücuda getirmişti. Eserin genişliği de buradan kaynaklanıyordu.

Gülşen-i Şuarâ'nın son metin düzenlemesinde merhume Müjgân Cunbur Hocamızın titiz redaksiyonunu ve yaklaşık bir buçuk yıllık neşir emeğini de hürmetle yâd etmek gerekir.

Dr. Halis Aydın: *Bugün tezkirelerin neredeyse tamamı matbu veya dijital ortama aktarıldı. Sizce yeni nesil araştırmacılar tezkirelerden kâfi derecede istifade edebiliyor mu?*

Prof. Dr. Süleyman Solmaz: Metinler basıldı yahut ekrana taşındı ancak tezkirelerin sunduğu zengin malzeme henüz hakkıyla işlenmedi. Mesela tezkirelere dayalı kapsamlı şehir monografileri henüz yazılmadı.

Ayrıca şiir mecmualarında karşımıza çıkan yüzlerce sahipsiz yahut meçhul beytin kime ait olduğunu tespit etmek için tezkireler ve divanlar arası çapraz taramalar yapılmalı. Bazen bir şairin sahiplendiği bir mısra, bir başka mecmuada başka bir şairin adına kayıtlı çıkabiliyor. Yapay zekâ ve dijital veri madenciliği araçları bu noktada devreye sokularak edebiyat tarihimizin meçhul sayfaları aydınlatılmalıdır.

VII. DİJİTAL DÖNÜŞÜM, EL YAZMALARI VE ÜSLUP TARTIŞMALARI

Dr. Süleyman Anıl Tombak: *Geleneksel usulden dijitalleşmeye geçişi tecrübe etmiş bir âlim olarak, teknolojinin yazma eser sahasına etkisini nasıl görüyorsunuz?*

Prof. Dr. Süleyman Solmaz: Dijital imkânlar şüphesiz metne ulaşımı ve görüntüyü büyütmeyi fevkalade kolaylaştırdı. Lakin dijitalleşme tek başına kâfi değildir; ilmî vukufiyet şarttır. Metindeki Çağatayca tesirini, eklerin müstakil yazılış hususiyetlerini bilmezseniz ekranı ne kadar büyütürseniz büyütün kelimeyi çözemezsiniz.

Bazen kâtipler dua cümlelerini yahut ayet nihayetlerini "elif" ve "he" harflerini bitiştirip "âh" şeklinde kısaltarak geçerler; bunun "ilâ-âhirihî" mânâsına geldiğini ancak farklı nüshaları mukayese eden mütehassıs bir göz anlayabilir. Teknoloji âlettir, asıl olan araştırmacının metin tenkidi donanımıdır.

Dr. Halis Aydın: *Divan şairlerinden biriyle hasbihal etme imkânınız olsaydı kimi seçerdiniz ve ona ne sorardınız?*

Prof. Dr. Süleyman Solmaz: Fuzûlî veya Necâtî Bey ile sohbet etmek isterdim. Fuzûlî'ye "Seni böylesine yakıp kavuran asıl dert neydi?" diye sorardım. Necâtî Bey'e ise Kastamonu havalisinde kullandığı ve divanında yer alan mahalli tabirleri, halk oyunlarını sual eder; "Bütün bunları gerçekten bizzat yaşayarak mı terennüm ettiniz, yoksa bir 'mış gibi yapma' ustalığıyla mı inşa ettiniz?" derdim. Zira aradan geçen asırlara rağmen o samimiyeti ve tesiri bu denli taze tutabilmek muazzam bir sırrın eseridir.

VIII. EMEKLİLİK ARİFESİNDE BİR MUHASEBE VE GENÇLERE NASİHATLER

Dr. Süleyman Anıl Tombak: *Akademik ömrünüzü bir iki kelimeyle hülâsa etmeniz istenseydi ne söylerdiniz?*

Prof. Dr. Süleyman Solmaz: Kesinlikle münzevilik değil; **"Paylaşım"** ve **"Üretkenlik"** derdim. İlimde hasede, kıskançlığa yer yoktur. Bulduğunuz bir gerçeği, bir vesikayı yahut bilgiyi cemiyetle ve meslektaşlarınızla cömertçe paylaşabilmek lazımdır.

Dr. Halis Aydın: *Hayatınız boyunca rehber edindiğiniz, gönül dünyanızda iz bırakan bir beyit var mıdır?*

Prof. Dr. Süleyman Solmaz: Ruh halime göre değişmekle birlikte, Süleyman Nahîfî'nin şu beyti insan ve eşya ile kurduğumuz muhabbet rabıtasını fevkalade güzel ifade eder:

> *"Göz gördü gönül sevdi seni ey yüzü mâhım*
> *Kurbânın olam var mı benim bunda günâhım"*

Prof. Dr. Tuncay Bülbül: *Kıymetli hocam, üniversite kürsülerindeki nöbetinizi tamamlarken, arkanızdan gelen genç akademisyenlere, araştırmacılara ve talebelerinize en mühim tavsiyeleriniz nelerdir?*

Prof. Dr. Süleyman Solmaz: Genç meslektaşlarıma ve ilim taliplerine üç mühim vasiyetim vardır:

1. **Haksızlık Karşısında Asla Yılmamak ve Vazgeçmemek:** Akademide hak etmediğiniz bir muameleyle, anlaşılmamakla yahut bürokratik engellerle karşılaşabilirsiniz. Malzeme insandır; beşerî zaaflar her daim tezahür edebilir. Ne olursa olsun küsmemek, pes etmemek ve hedeften sapmadan sebat etmek şarttır. Zaman, sabırla çalışanın hakkını er ya da geç teslim eder.

2. **Peşin Hüküm Vermemek ve İlimde İhtiyatlı Olmak:** Tiyatroda bir kaide vardır; sahnede bir tüfek asılıysa o tüfek oyunun sonunda mutlaka patlar. Metin çalışmalarında da karşınıza çıkan garip bir kelimeyi ilk bakışta "yanlış yazılmış" deyip kestirip atmayın; o tüfeğin patlamasını bekler gibi sabırla araştırın. Dil coğrafyamız sadece Arapça ve Farsçadan ibaret değildir; Balkan dillerinden, Rumcadan, İtalyancadan hatta Rusçadan metne sızmış kelimeler olabilir. Bütün ihtimalleri tüketmeden, metne haksız müdahalede bulunmayın.

3. **İnsanlara Hak Ettiği Kadar Kıymet Vermek:** Belki de hayat tecrübemin bana öğrettiği en can alıcı ders budur: Muhatabınıza ne hak ettiğinden noksan ne de hak ettiğinden fazla değer verin. Bilhassa başkalarının derdiyle dertlenen "dergâm" fıtrattaki insanlar ölçüyü kaçırdıklarında derin kırgınlıklar yaşarlar. Hayat, gereğinden fazla yıpranmaya değmeyecek kadar kıymetlidir.

Dr. Süleyman Anıl Tombak: Kıymetli hocam, bize lütfedip vaktinizi ayırdığınız, engin tecrübelerinizi ve ufuk açıcı hatıralarınızı cömertçe paylaştığınız için hürmet ve şükranlarımızı arz ederiz.

Prof. Dr. Süleyman Solmaz: Ben teşekkür ederim. Bu kadirşinaslığınız, hazırladığınız bu armağan kitap ve gösterdiğiniz vefa için başta Tuncay Bey olmak üzere her birinize ayrı ayrı dua ediyor, muvaffakiyetler diliyorum. Cümleniz sağ olun, var olun.

İKİNCİ BÖLÜM

Sevenlerinin Kaleminden



SEVGİLİ BABAM, ULU ÇINARIM, KOCA KURDUM...

İlkokul bire başladığım ilk yıl Beytepe'ye servisle gidip gelirken koskoca bir sene boyunca kucağında yolculuk etmiştim. O meşhur kelime oyunumu oynayarak vaktin nasıl geçtiğini anlamıyordum bile. O dönemde arkadaşlarım bana "fotokopi" diye hitap ediyorlardı, belki de bazen kızıyordum ama çoğu zaman sadece görünüşümle değil gölgendeki huzurlu duruşumla da tamamen bir parçan olduğumu gururla hissediyordum.

Hacettepe Hastanesi'ne, muhtemel diş muayenelerine gittiğimiz günlerden birinin dönüşünde hiç et yemeyi sevmeyen bana "Gel beraber et döner yiyelim, bunu seveceksin, bana güven." dediğin gün dün gibi aklımda ve o ekmek arası et dönerin tadı hâlâ damağımda! O gün hissettiğim emniyet ve güven duygusunu hâlâ kalbimde taşıyorum.

Hele bir de o kalabalık yer sofrasında, yuvarlak sininin etrafında tavuk ve bulgur aşı yerken tutuştuğumuz lades var ya... Beni azarlıyor gibi yapıp lades çöpünü katı bir ses tonuyla elime tutuşturduğun, benim "Ne suç işledim" korkusuyla almamın ardından 'Aklımda' diyerek gülmeye başladığın o an... Oyunu kaybetmek bile aklıma gelmeden derin bir "ohh" çekişim hâlâ aklımda. Tıpkı buna benzer birçok hatıranın aklımda olduğu gibi...

Bugün geriye dönüp baktığımda anlıyorum ki ister bir servis koltuğunda ister bir yemek masasında senin yanında olmak benim için dünyadaki en güvenli en mutlu yerdi.

Şimdi çalışma hayatındaki bu son seneni tamamlarken yetiştirdiğin sayısız öğrenci ve başardığın her şey için seninle gurur duyuyorum. Benim için ise profesörlüğünden çok daha öte; her zaman kucağında huzur bulduğum "Arkamda dağ gibi BABAM var dediğim" bir Ülkü Devi olarak kalacaksın.

Bu arada bizlere bu imkânı sunan babamın manevi oğlum dediği ağabeyim Prof. Dr. Tuncay Bülbül'e emeklerinden dolayı teşekkür eder saygılarımı sunarım.

Namı diğer Kör Hafız'ın oğlu Süleyman Hoca'nın ilk göz ağrısı

Mustafa Alp Solmaz
(Büyük Oğlu)

PROF. DR. SÜLEYMAN SOLMAZ'A HATIRA VE TEŞEKKÜR YAZISI

Bir bilim insanının evladı olmak, hayatı vizyonun, bilginin ve tecrübenin tam merkezinde yaşamak demektir. Babam Prof. Dr. Süleyman Solmaz; akademide yetiştirdiği sayısız öğrencinin kıymetli hocası olmanın ötesinde; ailemiz, akrabalarımız ve tüm dost çevremiz için her zaman danışılan bilge bir akıl hocası oldu. Bir Anadolu köyünden çıkıp azim ve fedakârlıkla akademiye uzanan o ilham verici yolculuğunu dinleyerek büyümek, hayatımızdaki en büyük pusulaydı.

Çocukluğuma dair en unutulmaz hatıralar, babamın yanında üniversiteye gittiğim, amfilerin ve kampüslerin havasını soluduğum günlerdir. O yaşlarda akademisyenlerle ve öğrencilerle sohbet etmek zihnimi ve ufkumu biçimlendirdi. Bize sağladığı imkânlar ve açtığı geniş ufuk sayesinde bugün bir Bilgisayar Yüksek Mühendisi olarak Türkiye'nin en önemli kurumlarında görev yapabiliyorsam, bunun temelinde onun vizyonu ve emeği yatar.

Babam, öğrencilerini biz öz evlatlarından hiç ayırmazdı; hatta çocuk aklımızla zaman zaman bu ilgi ve sevgiyi kıskandığımız bile olurdu. Ancak bugün dönüp baktığımda, onun nesiller yetiştirme sevdasına ve yüreğinin genişliğine bir kez daha hayran kalıyorum. Şimdilerde onun bize aşıladığı adalet, merak ve sevgi dolu yetiştirme tarzını ben de kendi çocuklarıma uyguluyor, onun öğrettiklerini yaşatmaya devam ediyorum.

Benim 36 yıllık ömrümde babam; sadece yolumu aydınlatan bilge bir rehber değil, hayatın her anında en büyük sırdaşım ve sarsılmaz destekçim oldu. Anadolu'nun bir köyünden başlayıp torunlarına kadar ulaşan bu onurlu mirası bir evlat olarak gururla taşıyor, bana ve ailemize kazandırdığı tüm değerler için kendisine yürekten teşekkür ediyorum.

Selçuk Emre Solmaz
(Küçük Oğlu)

BABAM

Bir insanın hayatını anlatmak, yalnızca yaşadığı yılları ve atlattığı zorlukları sıralamak değildir; onun dokunduğu hayatlarda bıraktığı izleri, sessizce verdiği mücadeleyi, taşıdığı değerleri ve sevgisini görünür kılmaktır. Babamın hayatına baktığımda, emekle, sabırla, fedakârlıkla, bilgiye duyduğu saygıyla ve derin bir sevgiyle örülmüş bir ömür görüyorum. Köyde başlayan ve akademik hayatın doruklarına uzanan yolculuğunu dinleyerek büyümek, benim için yalnızca bir aile hikâyesine tanıklık etmek değil, aynı zamanda azmin ve inancın insanı nerelere taşıyabileceğini görmekti.

Babam, akademik dünyaya gönül vermiş; öğrenmeyi ve öğretmeyi hayatının temel anlamlarından biri hâline getirmiş bir akademisyendi. Akademik yaşamı boyunca yalnızca kendi alanına katkı sunmakla kalmadı; öğrencilerine, çalışma arkadaşlarına ve çevresindeki insanlara düşünmenin, sorgulamanın ve öğrenmenin değerini de aşıladı. Yetiştirdiği sayısız öğrenci aracılığıyla, yalnızca bireylerin değil, sayısız ailenin ve dolayısıyla toplumun hayatına dokundu.

Onun için akademik başarı, unvanların ya da elde edilen sonuçların ötesinde bir anlam taşırdı. Bilginin insan hayatına katkı sunmasına, gençlerin yetişmesine ve toplumun gelişmesine inanırdı. Çalışmalarına gösterdiği titizlik, sorumluluk duygusu ve mesleğine duyduğu bağlılık; onun disiplinli, üretken ve idealist kişiliğinin en belirgin yansımalarıydı. Bilimsel merakı ve entelektüel birikimi, hayatının her alanına sinmişti. Olaylara derinlikli bakar, çevresindekilere yeni pencereler açardı. Bu yüzden yalnızca taşıdığı unvanla değil, kişiliği, bilgeliği ve insanlara yaklaşımıyla da çevresinde saygı ve sevgi uyandırırdı.

Hayatın karşısına çıkardığı zorluklar ne kadar ağır olursa olsun, ailesi için dimdik durmayı bilirdi. Sevgisini her zaman sözlerle dile getirmese de davranışlarıyla, emeğiyle ve varlığıyla hissettirirdi. Onun sevgisi gösterişli değildi; fakat hayatımızın her anına sessiz, derin ve sarsılmaz bir güç olarak sinmişti.

Çocukluğumdan bugüne taşıdığım pek çok değerin temelinde onun öğrettikleri var. Bana dürüst olmayı, sorumluluk almayı, zorluklar karşısında pes etmemeyi, mütevazı kalmayı, bilgiye ve emeğe saygı duymayı; her şeyden önce, ne olursa olsun insanlığımı korumayı öğretti. Bugün olduğum kişide onun emeği, sabrı, akademik disiplini ve güzel kalbi var. Attığım her adımda, farkında olsam da olmasam da onun izlerini taşıyorum. Hayata bakışımda, insanlara yaklaşımımda ve doğru bildiğim yolda yürümeye çalışırken içimde duyduğum güçte onun payı büyük.

Babamın hayatına tanıklık etmek, onun sevgisiyle büyümek ve onun evladı olmak benim için tarifsiz bir gurur. Bir akademisyen olarak bilgiye, mesleğine ve yetiştirdiği insanlara kattığı değer; bir baba olarak ailesine sunduğu sevgi, güven ve emek, onun hayatını benim gözümde daha da anlamlı kılıyor. Bana kattığı her değer, benim için yaptığı her fedakârlık ve hayatıma bıraktığı her güzel iz için ona sonsuz bir minnet duyuyorum. Onun yaşamı, yalnızca başarılarla değil; sabırla, sorumlulukla, iyilikle ve ardında bıraktığı insanlarla anlam kazanıyor.

Benim için babamın hayatı, sayfalara sığmayacak kadar büyük ve derin bir anlam taşır. Çünkü o, yalnızca hayatımın bir parçası değil; kim olduğumu şekillendiren, bana yaşamayı, öğrenmeyi ve insanlara faydalı olmayı öğreten en güçlü rehberimdir.

Elif Reyhan Solmaz Toprak
(Kızı)

BABADAN ÖTE, HOCADAN ZİYADE: BİR VEFA VE MİNNET PORTRESİ

1996 yılında Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünü kazanmam, hayatımın pek çok dönüm noktasında olduğu gibi kolay olmadı. Sınav sonuçları ilk açıklandığında başka bir alanı kazandığımı görerek büyük bir üzüntü yaşamıştım; zira tek hayalim Türk Dili ve Edebiyatı bölümü okuyabilmekti. O yıl ÖSYM'nin puan hesaplamasındaki bir hata sebebiyle Ankara'ya gidip hakkımı aradığımda, henüz 18 yaşında bir genç olarak sadece bir sınav sonucunun peşinde değildim. Meğer hayatıma yön verecek, ufkumu çizecek ve fırtınalı anlarda sığınacağım en muhkem liman olacak bir ustayı, Prof. Dr. Süleyman Solmaz'ı arıyormuşum.

1996 yılının son aylarında bölümümüzde göreve başlayan Süleyman Hocamı tek bir kelimeyle tanımlamam istenseydi, o kelime hiç şüphesiz "**samimiyet**" olurdu. Akademik muhitin zaman zaman büründüğü mesafeli ve katı disiplin anlayışının aksine; o, kapısından içeri girdiğiniz her an sizleri kuşatan sımsıcak tebessümüyle karşılardı.

Onun odası, sadece bir öğretim üyesi odası değil, öğrencileri için bir ilim ve huzur sığınağıydı. Henüz hiçbir hocanın odasında bilgisayarın bulunmadığı o yıllarda, Süleyman Hocamın odasında oldukça eski bir Macintosh bilgisayar vardı. Son sınıf öğrencilerinin bitirme tezlerini yazabilmek için nöbetleşe o bilgisayarın başına geçtiklerini dün gibi hatırlarım. Öğrenciler hummalı bir şekilde tezlerini o bilgisayarda yazarken; Hocam küçücük odasının bir köşesine çekilir, kendi çalışmalarını sessizce yürütmeye çalışırdı. Kendi konforundan feragat ederek öğrencisine alan açan bu özverili tutum, onun insan biriktirme sevdasına ve hoşgörüsüne dair unutulmaz bir nişaneden ibaretti.

Süleyman Hoca, bu babacan tavırlarının yanı sıra kürsüdeki ilmi heyecanı ve metin şerhindeki derinliğiyle de ufkumuzu genişletti. Eski Türk Edebiyatı derslerini anlatırken, özellikle tasavvufi şiirlerin şerhine girdiğinde tüm sınıfı kendine hayran bırakır, adeta büyülerdi. Şiirdeki tek bir kelimeden hareketle katman katman anlamlar çıkarır; Fuzûlî'nin, Bâkî'nin dizelerindeki ruhu ve estetik dünyayı o derin birikimiyle önümüze sererdi. Lise yıllarımdan beri içimde taşıdığım o köksüz merak, Süleyman Hocamın bu etkileyici anlatımı ve metodolojik yönlendirmeleriyle topyekûn bir sevdaya dönüştü.

Onun derslerde ve sınavlarda tercih ettiği metinler dahi bu estetik vizyonun ve edebi zevkin birer yansımasıydı. Sınav soruları için seçtiği şiirler sıradan ezberlerin

çok ötesinde, talebenin ruhuna dokunan beyitlerden oluşurdu. Nitekim 1997 yılında, henüz üniversite birinci sınıfın bahar dönemi final sınavında Âşık Paşa'nın şu matlalı beytini sormuştu:

"Nazenîn bu ömrümüz bir yel esip geçmiş gibi
Geldi geçdi tuymaduk bir kuş konup uçmuş gibi"

Aradan geçen otuz yıla ve binlerce okumaya rağmen, o sınav kâğıdında ilk kez karşılaştığım bu mısralar zihnime öyle derin nakşoldu ki hâlâ dün gibi hatırımdadır. Bir lisans sınavını dahi edebî bir idrake ve ömürlük bir hafıza tecrübesine dönüştürebilmek, ancak onun gibi müstesna bir hocanın harcı olabilirdi.

Derslerde dikkatimi çeken bir diğer hayranlık verici husus ise Hocamızın tahtadaki eşsiz yazısıydı. Tahtada eski yazı (Osmanlı Türkçesi) yazma becerisi muazzam bir zarafete sahipti. Öğrencilik yıllarımda hep onun gibi yazabilmeye özenir, tahtaya adeta bir hat ustası gibi dokunan o yazıyı taklit etmeye çalışırdım. Yıllar sonra bugün kendi derslerimde tahtaya yazdığım eski yazılı gazellere baktığımda, çizgilerimdeki ve istifimdeki tavrın büyük oranda Hocamdan tevarüs ettiğini gururla fark ederim.

Zaman hızla akıp son sınıfa geldiğimde, geleceğin getirdiği ağır kaygılar zihnimi meşgul etmeye başlamıştı. Henüz mezun olmadan Denizli'deki özel bir eğitim kurumundan cazip bir öğretmenlik teklifi aldım. Dönemin şartlarına göre Millî Eğitim öğretmenlerinin kazancının dört katını aşan, öğrencilik yıllarını kıt imkânlarla geçirmiş 22 yaşındaki bir genç için hayal edilmesi güç bir imkân sunulmuştu. Büyük bir heyecanla durumu paylaştığımda Süleyman Hocamın cevabı akademik kaderimi tayin etti: **"Oğlum bu maaşı ben bile alamıyorum. Böyle bir teklifi ben sana ne kabul et ne de reddet diyebilirim. Ama ben seni üniversitede görmek istiyorum."** Bu temenni üzerine teklifi tereddütsüz reddettim. O an, maddi konforun ötesinde ilme ve hocaya duyulan sadakatin sınandığı ilk büyük eylemdi.

Ne var ki akademik yolculuk her zaman düz bir çizgide ilerlemez. Yüksek lisans tez savunmamda oy birliğiyle (3-0) başarılı bulunmama rağmen, takip eden süreçte fakülte koridorlarında estirilen asılsız iftiralar ve kurumsal baskılar sebebiyle ağır bir kriz dönemi başladı. Yönetimsel müdahaleler ve talimatlar neticesinde jüri bir ay sonra tekrar toplanarak, şahsıma hiçbir gerekçe göstermeksizin ve savunma hakkı dahi tanımaksızın tezi oy çokluğuyla (2-1) reddetti.

Bu ağır haksızlık ve vefadan uzak yaklaşım karşısında dimdik duran tek isim Süleyman Solmaz oldu. Üzerinde kurulan ağır idari baskılara ve şahsına yönelik tehditlere rağmen geri adım atmadı. "Beni çocuklarıma varana kadar tehdit ediyorlar ama ne yaparlarsa yapsınlar hakikati savunmaktan vazgeçmeyeceğim" dediği gün, bir akademisyenin talebesi için neleri göze alabileceğine şahit oldum. Hocanın maruz kaldığı bu durum karşısında **"Hocam size bir değil bin tez feda olsun, siz dilekçenizi geri çekin; ben bir tez daha yaparım"** diyerek odasından çıktım.

İçinde bulunduğum yalnızlık ve tükenmişlik hissiyle geçen iki haftalık zorlu bir dönemin ardından, pes etmenin, hayatın her türlü sınamasına alışmış bir insan olarak şahsıma yakışmayacağını idrak ederek yeniden ayağa kalktım. Tüm olumsuz şartlara rağmen ilmî mücadeleye devam ettim ve ikinci yüksek lisans sürecinde dışarıdan danışman dayatmalarına karşı **"Bu alanda çalışacaksam Süleyman Solmaz dışında kimseyle çalışmam"** diyerek duruşumu ve hocaya olan sadakatimi korudum.

Geriye dönüp baktığımda; o gün parçalanmak istenen genç bir araştırma görevlisinin bugün tırnaklarıyla kazıyarak **Profesör** unvanını alması ve yetkinliğini ortaya koyduğu ilmî eserlerle ispatlaması tesadüf değildir. Bu başarının mayasında Prof. Dr. Süleyman Solmaz'ın fırtınalı günlerde gösterdiği o sarsılmaz haysiyet ve eğilmez duruş vardır.

İşte bu sebeple Süleyman Solmaz; benim dünyamda sadece bir akademisyen veya bir tez danışmanı değildir. Onu "baba", "hoca" ya da "ağabey" kelimeleriyle tanımlamak eksik kalır. Kendisi, hayatımın en muhkem sığınağı ve insan olma erdemini şahsında tecessüm ettirmiş müstesna bir abidedir.

Varlığına, ilmine ve öğrettiği sarsılmaz etik değerlere sonsuz minnetle...

Tuncay BÜLBÜL

Akademik Bir Pusula: Süleyman Solmaz

Bir hocanın öğrencileri üzerinde bıraktığı iz, derslerde aktardığı bilgilerin çok ötesine geçer. Yıllar aktıkça müfredatın ayrıntıları, ders notları, zihne kaydedilen kimi malumatlar belirsizleşebilir; fakat bir hocanın çalışma üslubu, bir meseleyi ele alış biçimi ve metne bakışındaki dikkat öğrencinin zihninde bir ameliye olarak yaşamaya devam eder. Süleyman Solmaz Hoca da üzerimizde böyle silinmez izler bırakan, mesaisini zihnimize bir çalışma ahlakı olarak nakşeden hocalardan biriydi. Onu hatırlarken zihnimde beliren ilk şey; derslerindeki ilmî disiplin, metin karşısındaki sarsılmaz dikkati ve bizlere kazandırmaya çalıştığı çalışma alışkanlıklarıdır.

Onun hocalık anlayışının merkezinde doğrudan metnin kendisi yer alırdı. Bir metni anlamlandırmaya çalışırken hazır kabullere, el altındaki yorumlara yaslanmayı asla kabul etmez; daima nüshaya, ana kaynağa ve kelimenin kendisine başvurmayı esas alırdı. Bildiğimizi düşündüğümüz en aşina kelimelerde dahi sözlüğü açıp yeniden bakmamızı ister, araştırmacının kendi bilgisinden önce kaynağa hürmet etmesi gerektiğini öğretirdi. Bu tavrını derslerde nükteyle harmanlayarak sık sık dile getirdiği o veciz cümle, aslında onun bütün çalışma felsefesini özetler nitelikteydi: "Lügate pehlivanlık sökmez."

Bu ifade ilk bakışta latifeli bir ikaz gibi görünse de özünde ilmî bir tevazuyu barındırıyordu. Mesele yalnızca bilinmeyen bir kelimenin lügat karşılığını öğrenmek değildi; bilginin karşısında kibirlenmemek, metnin bize ne söylediğine kulak vermek ve kendi zihnî kabullerimizi kaynağın gerisine çekebilmekti. Derslerde bu ilkenin üzerinde ısrarla durması, zamanla bizlerin de çalışma tarzını dönüştürdü. Elimizdeki metne daha şüpheci ve dikkatli bakmayı, en emin olduğumuz hususlarda dahi nüshaya ve lügate dönmeyi bir alışkanlık haline getirdik. Bugün akademik bir çalışma yürütürken her adımı yeniden kontrol etme ihtiyacı duyuyorsam, bunda o derslerde kazanılan bu disiplinin payı büyüktür.

Süleyman Hoca'nın ilmî şahsiyetini belirleyen en güçlü unsurlardan biri de Türk diline, tarihine ve klasik edebî mirasımıza duyduğu derin bağlılıktı. Klasik Türk edebiyatı metinleri üzerinde gösterdiği titizlik, geçmişten devralınan birikimin doğru okunmasına verdiği önemin doğrudan bir tezahürüydü. Eski metinlerle çalışmanın sabır işi olduğunu, ihmal edilen tek bir ayrıntının veya bir nüsha farkının metnin bütün anlam dünyasını değiştirebileceğini her fırsatta hissettirirdi.

Benim Süleyman Hoca ile kesişen yolum, hayatımın en dar ve geleceğe dair ümitlerimin oldukça zayıfladığı bir dönemine tesadüf eder. O yıllarda bir aile kurmanın

getirdiği sorumluluklar ve imkânsızlıklar arasında istikbalimi şekillendirmeye çalışırken, onun hayatıma dokunuşu yalnızca ilmî bir rehberlikle sınırlı kalmadı. Açtığı imkânlar ve sunduğu çalışma olanaklarıyla üzerimdeki karamsarlık bulutlarının dağılmasında hayati bir rol oynadı. O günlerin çetin şartlarından bugün bir akademisyen olarak geriye dönüp baktığımda, onun uzattığı elin sadece bir yol gösterme değil, bir hayatı tutup kaldırma hamlesi olduğunu çok daha derin bir minnetle anlıyorum.

Yüksek lisans öğrenimim sırasında danışmanlığımı yürüttüğü dönemde, onun bu çalışma üslubunu ve metodik yaklaşımını çok daha yakından gözlemleme imkânı buldum. Tez sürecinde aceleci hükümlerden kaçınmayı, metnin ayrıntılarında derinleşmeyi ve nihai bir karara varmadan önce dayanakları sorgulamayı ondan öğrendim. Üstelik onun rehberliği yalnızca metodolojiyle sınırlı kalmazdı; akademik iklimin bazen metnin önüne geçen görünmez engelleri karşısında öğrencisinin emeğini muhafaza etmeyi, sükûnetle doğru zamanı kollamayı da çok iyi bilirdi. Bir tezin sadece yazılma sürecini değil, onun ilmî bir vakarla sunulacağı zemini de gözetmenin bir danışman sorumluluğu olduğunu o günlerde hissettim. Zaman zaman bir kelimenin yahut bir yapının üzerinde fazlaca duruyor gibi görünmesi de metne ve öğrencisinin istikbaline duyduğu işte bu derin mesuliyetten ileri geliyordu.

Onun insani ve ilmî yaklaşımında dikkat çeken bir diğer husus ise, kişileri ve fikirleri peşin hükümlerle değerlendirmemeye verdiği ehemmiyetti. Bir mesele hakkında karar vermeden önce onu kendi tarihî ve fikrî şartları içinde anlamaya çalışmak, yüzeysel kanaatlerle hüküm biçmemek onun temel prensiplerindendi. Bu geniş açılı bakış, yalnızca akademik çalışmalarımızda değil, insan ilişkilerinde de bizlere yol gösteren terbiye edici bir düstur oldu. Nitekim hocalığın asıl tesiri de burada ortaya çıkmaktadır: Ders konusu ne olursa olsun, hocanın kazandırdığı bu bakış açısı öğrencinin zihninde bir pusula olarak kalmaya devam eder.

Süleyman Hoca'da ilmî ciddiyet ile insani sıcaklık her zaman dengeli bir uyum içindeydi. Akademik konularda gösterdiği disiplin, öğrencileriyle kurduğu münasebete mesafeli bir soğukluk olarak yansımazdı. Ciddiyetinin ardında daima yol gösteren, teşvik eden, icap ettiğinde uyararak yapılan işi daha nitelikli bir noktaya taşımaya çalışan bir hoca mizacı vardı.

Bir hocaya duyulan vefa, şüphesiz onun ardından hürmetkâr sözler söylemekten ibaret değildir; asıl vefa, ondan tevarüs edilen ilmî ahlakı ve çalışma disiplinini kendi mesaimizde yaşatabilmektir. Süleyman Solmaz Hoca'nın öğrencilerine bıraktığı en değerli miras; metne hürmet etmek, bilgi karşısında mütevazı kalmak ve araştırmada sabrı esas almaktır. Bugün geriye dönüp baktığımda, onun bizzat yaşayarak ve yaşatarak öğrettiği bu ilkelerin birer ders konusunun ötesine geçerek birer çalışma kuralına dönüştüğünü görüyorum.

Zihnimde onun hocalığına dair pek çok hatıra ve ilke bulunsa da, bütün bu sürecin hulasası yine o kısa cümlede düğümleniyor: "Lügate pehlivanlık sökmez." Yıllar sonra bile hatırlanan bu ikaz, metnin karşısında mütevazı olmayı ve her daim kaynağa kulak vermeyi bizlere hatırlatmaya devam ediyor. Bizlere düşen, bu değerli mirası hatırlamak ve ondan aldığımız ilmî terbiyeyi kendi çalışmalarımızda titizlikle sürdürmektir.

Bilal ERKOÇ

İLİMDEN İRFÂNA AÇILAN BİR KAPI

"İnsân-ı kâmil olmaya lâzım olan irfân imiş."

Niyâzî-i Mısrî

İlim, insanın zihnini aydınlatır; irfan ise bilgiyi hayata ve insana bakışımızla buluşturur. Anadolu irfanında bilmek kadar insanı bilmek, karşısındakinin hâlini anlamak, gönül almak ve gerektiğinde bir başkasının derdine ortak olmak kıymetlidir. Bazı insanlar vardır; onları yalnızca sahip oldukları bilgiyle, unvanlarıyla ya da yetiştirdikleri öğrencilerin sayısıyla anlatmak mümkün olmaz. Onları asıl kıymetli kılan, bilgiyi insanla buluşturan irfanlarıdır. Hocamı tanıdığım yıllar içinde, bunun en güzel örneklerine şahit oldum.

Hocamla tanışmam 2013 yılında, yüksek lisans yapmaya niyetlenmemle oldu. Balıkesir Üniversitesi, Necatibey Eğitim Fakültesi mezunu olduğum için Pamukkale Üniversitesi'ndeki hocaları tanımıyordum. Hocamla tanışmak, ondan fikir almak ve yüksek lisans sürecine dair düşüncelerini öğrenmek için kapısını çaldım. Beni o güne kadar tanımamasına rağmen yabancısı olduğum bir akademik dünyanın mesafesini hissetmedim. Beni samimiyetle dinledi, bana sorular sordu, söylediklerimle içtenlikle ilgilendi. Özellikle babacan tavrı, karşısındaki kişiye kendisini rahat hissettiren yaklaşımı beni etkiledi. O ilk karşılaşmadan ayrıldığımda hocamın yalnızca bilgisine başvurabileceğim bir akademisyen olmadığını insana değer veren bir hocayla tanıştığımı hissetmiştim.

Zaman geçtikçe ilk izlenimimin hiç de yanıltıcı olmadığını gördüm. Derslerimiz başladığında bunu daha yakından gözlemleyebildim. O öğrencilerinin dertleriyle dertlenen bir hocaydı. Derse başlamamızın üzerinden çok geçmeden kapımız mutlaka çalınırdı. Bir öğrenci gelir ve bir derdini anlatmaya başlardı. Kimi zaman bir akademik sorun, kimi zaman öğrencilik hayatına ilişkin bir sıkıntı, kimi zaman da hayatın getirdiği başka bir dert olurdu anlattıkları ama mutlaka o kapı çalınırdı. Dersimiz bölünse ve bundan dolayı ders süremiz uzasa da hocamızın tavrında bundan duyulan bir rahatsızlık görmezdik. Çünkü o, karşısındaki öğrencinin derdini dersin dışında kalan bir mesele olarak görmezdi. Onun için her şeyden önce insan gelirdi.

Yıllar sonra o günleri düşündüğümde defalarca çalınan kapının aslında hocamın kişiliğine dair çok şey anlattığını fark ediyorum. O kapı yalnızca bir dersliğin kapısı değildi. Öğrencilerin kendilerini dinletebildikleri, anlaşılabileceklerini bildikleri ve gerektiğinde bir büyüğün rehberliğine başvurabildikleri bir kapıydı.

Hocamın şahsında benim için ilim ile irfanın, akademik birikim ile insan sevgisinin nasıl bir araya gelebileceğinin güzel bir örneği vardı. O, bilgisiyle yol gösteren ve bunu insani sıcaklığından hiçbir şey kaybetmeden yapan bir hocaydı. 2013 yılında yüksek lisans yapmak için çaldığım o kapının ardında yalnızca akademik hayatıma katkı sağlayan bir yanında öğrencilerine kıymet veren, onları dinleyen ve dertlerini önemseyen bir insanı tanıdım. Bugün o ilk karşılaşmayı düşündüğümde en çok o samimi tavrı ve babacan yaklaşımı hatırlıyorum. Ardından da derslerimizi bölen o tanıdık kapı seslerini duyuyorum.

Bazı kapılar, ardında insana kıymet veren bir gönlü barındırır. Benim için hocamın kapısı da böyle bir kapıydı. Bu vesileyle, akademik hayatıma kattığı bilgi ve birikimin yanında insana değer vermenin, dinlemenin ve gönül almanın da bir hoca için ne kadar kıymetli olduğunu yaşayarak öğrettiği için kendisine gönülden teşekkür ediyor; emekleri ve üzerimizde bıraktığı güzel izler için şükranlarımı sunuyorum.

Ayşe KAPLAN

MİNEL-KALBİ İLE'L-KELÂM

"Reh-nümâlık eyleyen üstâda hürmettir vefâ
Zulmet-i cehli silen envâra minnettir vefâ."

Yazımın ilk satırlarında zamanı on altı yıl geriye sarmalı; üniversite kapısında bekleyen o genç kızın elinden sımsıkı tutup anıların iz bıraktığı o yolları yeniden adımlamalıyım.

Pek çokları için üniversite demek; uzak şehirlere giden otobüsler, yabancı sokakların telaşı ve bavullara sığdırılan vedalar demektir. Oysa benim hikayem o alışılmış rotaların uzağında başladı. 2010 yılında kaderimin sessiz bir lütfu gibi duran 19. tercihimle, kendi toprağımda Pamukkale Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünün kapısından adım attım o değerli ve uzun yolculuğa.

Üniversiteyi kendi şehrinde okumak, ilk bakışta tanıdık bir düzende kalmak gibi görünebilir. Her gün bildiğin yollardan yürür, akşam aynı eve dönersin. Ancak üniversite sadece coğrafi bir yer değişimi değil, asıl olarak zihinsel bir kırılma noktasıdır. Gerçek üniversite deneyimi, kapısından girdiğin andan itibaren bildiğin dünyayı sorgulatmayı başaran ve insana yepyeni bir çığır açan o entelektüel uyanıştır. Evindeki konfor ne kadar büyük olursa olsun, amfinin kapısından girdiğin an o güvenli limandan çıkarsın. Üniversite; olaylara tek bir pencereden bakmayı bırakıp, dünyaya çok boyutlu bir vizyonla yaklaşmayı öğreterek zihnini büyütür. Sana ezberlemeyi değil, sorgulamayı; kabullenmeyi değil, araştırmayı aşılar. İşte kendi şehrinde okurken yaşanan bu zihinsel devrim, insanı daha önce yürüdüğü sokaklarda bile bambaşka bir farkındalıkla yürütür.

Bu çığır açıcı dönüşümün en büyük mimarları ise hiç şüphesiz hocalarımızdır. Bir derste kurduğu tek bir cümleyle hayata bakışını değiştiren, vizyonuyla sana sınırlarının çok ötesini gösteren hocalar, üniversite yıllarının en büyük kazancıdır. Onların rehberliği, akademik bilginin ötesine geçerek bir insanın karakterini ve geleceğini şekillendirir. Bir de bölümün Türk Dili ve Edebiyatı ise hocalar sadece birer öğretmen değil, kelimelerin gizemli dünyasına giden yolda birer rehber oluverirler. Sizi sadece akademik olarak eğitmezler; bir mısranın derinliğinde kaybolmayı, bir kelimenin peşinden yüzyıllar öncesine gitmeyi öğretirler. Çünkü bilirsiniz ki edebiyat, edeple yol yürümektir; kelimelerin heybesine insanı, vicdanı ve zarafeti koyarak, ruhu incitmeden hakikate varmaktır.

Bölümün eşiğinden geçer geçmez bu hakikati kalben idrak etmiştim. Heybemi ardına kadar açtım; bu yolda biriktireceğim tüm güzelliklerle yürümeye, sınırları aşarak mesleğimin en uç noktasına varmaya ve kendi hikayemin en iyisi olmaya o gün, oracıkta söz verdim.

Bu sözün peşinde yürüdüğüm akademik yolculuğumda ufkumu çizen, adımlarıma asıl gücü veren kişi ise danışmanlığımı da yürüten hocam Süleyman SOLMAZ idi. Altı asırlık köklü bir medeniyetin edebi mirasını onun soluğundan dinlemek benim için bir ayrıcalıktı. Türk Dili ve Edebiyatı okuyan herkes bilir ki Eski Türk Edebiyatı derindir, zordur, insanı biraz ürkütür. Ama hocamızın anlatımı, o korkuyu büyük bir keşif heyecanına dönüştürmeyi başaran eşsiz bir ustalığa sahipti. Onun kürsüsü benim için sadece bir derslik değil; zorlukların zarafetle nasıl aşılacağını öğrendiğim bir hayat okulu oldu. Yüksek lisans ve doktora yıllarımın o çetin yollarında, pes etmenin eşiğine gelip çaresizce gözyaşı döktüğüm anlar oldu. Ne zaman o ağır yükün altında ezilip yönümü kaybetsem, onun o sakin, vakur ve babacan tavrı bir liman gibi sardı ruhumu. Düştüğüm yerden kalkacak mecalim kalmadığında, bana sadece bir hoca değil, şefkatli bir baba gibi el uzattı; içimde tükendiğini sandığım o gücü, kendi inancıyla yeniden harlayarak bana geri verdi. Vazgeçmenin kolay, direnmenin ise bir ahlak olduğunu; hedefime ulaşana dek o yolda inatla yürümek gerektiğini bana yine onun o vakur duruşu öğretti. Düştüğümü hissettiğim her an, sığınacak bir liman gibi aralanan odasının kapısında beni bekleyen o ses hep kulaklarımda: "Cancağızım..." derdi önce, ardından o babacan çehresiyle eklerdi; "Gel bakalım aziz kız..." İşte o iki kelime, bana sadece pes etmemeyi değil; bu hayatta inatla kendi doğrunun peşinden gitmenin o asil duruşunu da miras bıraktı.

Bu uzun yolculuk, bizi bir hoca-talebe ilişkisinin çok ötesine taşıyıp baba-evlat hukukuyla mühürledi. Onun ellerinde büyüdüm; onun disipliniyle eğrilerimi doğrulttum. Kimi zaman bir baba gibi kaşlarını çatıp beni sarsan o kıymetli uyarıları, kimi zaman da içimi ısıtan, yüzümü güldüren o eşsiz nükteleri bu yolun bana sunduğu en büyük lütuflardı. O tatlı sohbetlerimizde hep muzipçe dile getirdiğiniz bir serzenişiniz vardır: "Bu ne iş ya, benim öğrencilerim de bana benziyor!" der, gülümsetirsiniz bizi. Haklısınız hocam; biz sadece huyumuzla, suyumuzla değil, gün geçtikçe çehremizle ve ruhumuzla da birbirimize benziyoruz bence. Çünkü öğrencileriniz sizin evlatlarınız hocam ve evlatlar, farkında olmadan en çok hocalarının ayak izlerini takip eder ve zamanla onların gölgesine bürünürler.

Bugün arkama dönüp baktığımda görüyorum ki, zaman akıp gitse de on altı yıldır sevginizle, emeğinizle şekil verdiğiniz o Denizlili kız, bugün sizin imzanızı taşıyan bir eserinizdir hocam. Ve yine bilmenizi isterim ki; heybesini edeple ve ilimle dolduran o kız, kalbindeki sarsılmaz hürmetle, hâlâ ilk günkü o sonsuz şevkle ilminize, izinizde yürümeye taliptir. İyi ki varsınız, iyi ki benim hocamsınız. Bâkî hürmet-i tamme ve şükrân ile...

Muazzez ÇETİN

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Bilimsel Araştırmalar



i Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları

ii Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

iii Türk Dili Araştırmaları

iv Türk Halk Bilimi Araştırmaları

v Çağdaş Türk Lehçeleri Araştırmaları

vi Türkçe Eğitimi Araştırmaları

vii Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları

viii Tarih ve Sanat Tarihi Araştırmaları

1

Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları



SEHÂBÎ'NİN DÎVÂN'INDA BULUNMAYAN ŞİİRLERİ

Cemal BAYAK
Prof. Dr. Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi.
Email: cbayak@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9460-3360.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Safevilere karşı açtığı 1533-1536 yılları arasında süren Irakeyn seferi Sehâbî (ö. 971/1563) ve kardeşi Bîdârî'nin (ö. 968/1560) hayatlarına önemli değişiklikler getirdi. Sehâbî'nin bu sefere katılan Anadolu kazaskeri Kadrî Çelebi (ö. 958/1551) ile Tebriz'in fethi sonrası tanışması kendisi ve kardeşi Bîdârî'nin hayatlarının kalan kısmını İstanbul'da geçirmelerinin yolunu açtı. Sehâbî'nin Kadrî Çelebi ile nasıl tanıştığı konusunda kaynaklarda bir bilgi bulunmamaktadır. Sehâbî'nin Osmanlı hükümdarı ve bu seferini konu alan bazı şiirleri onun Tebriz'in fethinden sonra Kadrî Çelebi'ye şiirlerini takdim etmiş olabileceğini düşündürmektedir. Kendisi de bir şair olan Kadrî Çelebi âlim ve şairleri himaye etmesi ile tanınan bir devlet adamı idi. Tezkirelerde Sehâbî'nin Kadrî Çelebi'nin büyük takdirine mazhar olduğu kaydedilmektedir.

Bu çalışmada şuara tezkirelerinin Sehâbî'nin İstanbul'a gelişi ve edebi kişiliği ilgili verdiği bilgiler üzerinde kısaca durulduktan sonra şairin *Dîvân*'ında yer almayan ve farklı yerlerde dağınık halde bulunan Türkçe şiirleri tespit edilmeye çalışılacaktır. Şairin *Dîvân* dışındaki şiirlerinin bir araya getirilmesi şairin sanatının daha iyi değerlendirilebilmesine katkı sağlayacaktır. Bu çerçevede şairin bilinen eserleri de kısaca tanıtılacaktır.

Şairin *Dîvân*'ında bulunan birçok şiirin şiir ve nazîre mecmualarında Sehâyî mahlasıyla kaydedildiği görülmektedir. Bu durum bu mecmuaları derleyenlerin şairleri ne derece tanıdıklarını sorgulamayı gerektirdiği kadar Sehâbî'nin de döneminin edebî muhitlerinde ne kadar tanındığını da sorgulatmakta ve şairin *Dîvân*'ı dışındaki Sehâbî mahlaslı şiirlerin ona aitliği konusuna ihtiyatlı yaklaşmayı gerektirmektedir. Bu çalışmada kaynaklardaki Sehâbî *Dîvân*'ında yer aldığı halde farklı kaynaklarda başka şairlerin mahlasıyla yazılan ve başka şairlere ait olduğu halde Sehâbî'ye atfedilen şiirlerin ona aitliği konusu da ele alınacaktır. [1]

[1] Sehâbî ile ilgili detaylı bilgi için bk. (Bayak, 2017, s. IV-X).

Sehâbî, Hayatı ve Eserleri

Sehâbî *Dîvân*'ının Dîbâce'sinde ismini ve mahlasını "Ḥüsāmü'd-dīn bin Ḥüseyn el-meşhūr bi-Seḥābī" şeklinde kaydetmektedir. (5b). Tezkiresini onun İstanbul'a gelmesinden önce kaleme alan Sehî (ö. 955/1548) hariç, 16. yy.daki bütün tezkireler şairden bahsetmektedirler. Bu kaynaklar içinde ona en çok yer veren Âşık Çelebi'dir (ö. 979/1571). Diğer tezkirelerde verilen bilgilerin hemen hemen tamamı onun eserinde yer almaktadır. Âşık Çelebi 974/1566 yılında kaleme aldığı *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ*'da şairin memleketi, İstanbul'a gelişi, kişiliği ve sanatı hakkında az çok geniş bir bilgi vermektedir. Âşık Çelebi, Kadrî Çelebi'nin şairi İstanbul'a getirmesi, onun kişiliği ve sanatını,

> "'Acemiyyü'l-aṣl-ı Hemedānī'dür ... Pādşāh-ı baḥr u ber Sulṭān Süleymān... 'azm-i 'Irākeyn idüp Tebriz'e geldüklerinde şehlevend-i 'ulemā, mürebbī-i şu'arā ya'ni Ḳadrī Çelebi,[2] Monla Seḥābī'nün her ma'rifete ehliyet ve her ḳābiliyete maḥalliyetin fehm idüp muṣāḥebet ederek Rūma getirmişdür. Ol vaḳitten beri ki sene iṣnā ve erba'īn ve tis'a mi'edür [942/1535-36] Rūm'da sākin ve ekābir ü eşrāf ile muḳārindür. Anda olan selāmet-i ṭab' u neḳāvet-i şān u ḥüsn-i idrāk u cevdet-i iẕ'ān ġayret-i erbāb-ı dāniş ve ibret efzā-yı ehl-i 'irfāndur." (Âşık Çelebi, 2018, s. 408)

şeklinde vermektedir. Şairin Kadrî Çelebi'nin dikkatini çekmesine neyin sebep olduğu ve onu nasıl tanıdığı konusunda kaynaklarda bir kayıt bulunmamaktadır. Şairin aşağıdaki Osmanlı hükümdarı ve ordusunu medh eden beyitlerini Sultan Süleyman'ın Tebriz'i fethi sonrası ve kendisi de Tebriz'de iken yazdığı anlaşılmaktadır:

> Diler ki 'arṣa-i rezmüñde başını ḳıla ṭop
> Şeh-i serīr-i 'Acem ide gibi ser-bāzī
>
> Müsaḫḫar eyledi Tebrīz'i şīr-i şeh-i Rūm
> Muḫālif özledi rūbeh-miṣāl Şīrāz'ı
>
> Seḥābī āhını Tebrīz içinde ṣandı gören
> Çekildi mülk-i Cem'e ṣancaḳ-ı şeh-i ġāzī (G. 410/5-7)

[2] Kınalızâde ve Gelibolulu Mustafa Âlî'nin de şâirin İstanbul'a gelmesini sağladığını kaydettiği Kadrî Çelebi 15 yıl kazaskerlik yaptıktan sonra 948/1541'de kısa bir süre şeyhülislamlık da yapmış ve emekli olarak yaşadığı Bursa'da 959/1552 tarihinde vefat etmiştir (Âşık Çelebi, 2018, s. 574). Kendisi de şiirle meşgul olan Kadrî Çelebi'nin devrinin ilim ve kültür hayatında önemli bir yeri olmuştur; Âşık Çelebi onu, "şeh-levend-i 'ulemā ve mürebbi-i şu'arā" olarak nitelemektedir (Âşık Çelebi, 2018, s. 408). Âşık Çelebi'nin eserinde en çok yer ayırdığı isimlerden birisi de Kadrî Çelebi'dir (Âşık Çelebi, 2018, s. 573-580). Onun şair Zâtî'nin arkadaşı ve birçok şair ve alimin hocası ve hâmîsi olduğu kaydedilmektedir. Padişahla beraber adı geçen sefere kazasker olarak katıldığı 941/1534 yılında ordu 6 Ağustos 1534'te Tebriz'i aldıysa da pâdişâhın buradan Bağdat'ın fethine gitmesi dolayısı ile Şah Tahmasb Tebriz kalesini geri alınca ordu tekrar Tebriz'e gitmek ve orayı ikinci kez fethetmek (3 Temmuz 1535) zorunda kalmıştı. Kadrî Çelebi'nin Sehâbî'yi bu seferlerden hangisi esnasında, ne zaman tanıdığı konusunda kaynaklarda bir bilgi bulunmamaktadır. Kadrî Çelebi için bk. (İpekten, 1996, s. 106, 117, 152-154).

Şairin, Kadrî Çelebi ile bu ve başka şiirlerini ona takdim ederek tanışmış olması muhtemeldir.

Kimyâ-yı Saâdet Tercümesi - Tedbîr-i İksîr

Âşık Çelebi şairin Kânûnî Sultan Süleyman (ö. 974/1566) tarafından büyük ilgi ve himaye gördüğünü, bundan dolayı onun başka hiçbir kimsenin yardımına ihtiyaç duymadığını, "sā'ir ebvābdan dest-i recāsı bürīdedür" şeklinde kaydetmektedir (Âşık Çelebi, 2018, s. 409). Şairin *Dîvân*'ında Sultan Süleyman'dan başka bir kimse için yazılmış kasidenin olmaması da bu durumu ifade etmektedir. Ahdî şairin İstanbul'da "otuz yıl" yaşadığını ve "otuz akçe 'ulūfeye müstehaḳ ve elyaḳ" olduğunu (Ahdî, 2018, s. 176) kaydetmektedir.[3] Sehâbî'nin kendisi gibi şair kardeşi "Bîdârî ile" beraber "Rūma" geldiğini ve her ikisinin de hükümdarın "ri'āyetlerine muḳārin" olduğunu kaydeden Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (ö. 1008/1600) Kadrî Çelebi'nin şairi padişaha takdim ederken onun Gazâlî'nin (ö. 505/1111) *Kimyâ-yı Saâdet* isimli eserini Türkçeye tercümeye "ḳudreti" olduğunu ifâde ettiğini nakl etmesi (İsen, 1994, s. 226.) önem arzetmektedir. Kadrî Çelebi'nin şairin bu hususiyetini padişahın dikkatine getirmesi bu eserin Türkçeye tercümesi konusunda bir arayış olduğunu göstermektedir.[4] Kadrî Çelebi'nin bu ifadesinden, şairin bu eseri tercüme etmeye, "ḳudreti"nin olması onun İstanbul'a getirilmesinde önemli bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır.

Âşık Çelebi Sehâbî'nin 970/1562 tarihinde eserin tercümesini tamamlayıp "itḥāf-ı 'atebe-i sulṭān" ettiğinde "envā'-ı iḥsān"a nail olduğunu kaydetmektedir (Âşık Çelebi, 2018, s. 409). Gelibolulu Mustafa Âlî de şairin bu tarihe kadar eserin tercümesi üzerinde çalıştığını ve çalışmayı tamamlayıp onu hükümdara "itḥāf" ettiğinde hükümdar tarafından çok güzel bir şekilde mükafatlandırılmasını "muḥaṣṣalu'l-āmāl" oldu şeklinde kaydetmektedir (İsen, 1994, s. 226). Kânûnî'nin bu tercümesi için Sehâbî'ye büyük mükafat vermesi konusunu Ahdî ve Kınalızâde (ö. 1012/1604) de vurgulanmaktadır. Ahdî bunu, "Ol sulṭān-ı seḫā-güsterüñ hezār in'ām-ı bī-şümārına sezāvār olmış" şeklinde ifade ederken (Ahdî, 2018, s. 176), Kınalızâde, "Sulṭān-ı melek-ḫasletün kīmyā-yı sa'ādet ve iksīr-i pür-te'sīr-i devlet olan luṭf u re'fetine maẓhar ve dīde-i cānı kuḥl-i cilā-yı iḥsāni ile münevver ol"du şeklinde ifade etmektedir (Kınalızâde, 2017, s. 420).

İmam Gazali *İhyâu Ulûmiddîn* isimli Arapça eserinin bir nevi kısaltılmış şekli olan *Kimyâ-yı Saâdet* isimli eserini Farsça kaleme almıştı. Eser İslam dini ve ahlakı üzerindedir. Şair Farsçadan Türkçeye çevirdiği eserin Dîbâce'sinde eseri Sultan Süleyman'ın

[3] Osmanlı Arşivlerinde bulunan bir Mevâcip defterinde "cemâ'at-i şu'arâ" faslında her ay aylık aldığı kaydedilen şâirler arasında onun da adı geçmektedir, (Erünsal, 1980, s. 219).

[4] Eser bilinmeyen bir müellif tarafından Candaroğulları Beyliği döneminde Sultan İbrahim (ö. 1479) adına Türkçeye tercüme edilmişse de büyük bir kısmının tercümesi elde olan bu çalışmanın tam bir nüshası bulunamadığı için tamamlanıp tamamlanmadığı bilinmemektedir (Yazar, 2011, s. 84-87). *Kimyâ-yı Saâdet*'in Türkçeye tercümeleri ile ilgili olarak bk. (Yazar, 2011, s. 83-102).

arzusu üzerine tercüme ettiğini ve "iksīr-i ḥaḳīḳati beyān ve taḳrīr" etmesi dolayısı ile bu eserine *Tedbīr-i İksīr* adını verdiğini kaydetmektedir, (İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi, Halet Efendi 192, 2b).[5] Tercümenin dili, eserin takdîm bölümü hariç tutulursa, orta ağırlıkta ve rahat anlaşılır durumdadır. Metinde yer yer kısa manzumeler bulunmaktadır.[6] Eserin birçok nüshası bulunmaktadır. Bunların en güzellerinden ikisi İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi, Halet Efendi 191-192 numaralarda kayıtlıdır.

Dîvân[7]

Sehâbî'nin bilinen iki eserinden diğeri *Dîvân*'ıdır. Şair eseri bizzat Sultan Süleyman'ın arzusu üzerine tertip ettiğini şöyle ifade etmektedir:

> "Ḥāliyā ol bārgāh-ı ḫilāfet-i 'uzmā a'lāhu'llāhu te'ālā ṣavbından müsevvedātda iṣbāt olunan ebyāt cem' u tedvīn ve her birinin maḳāmı ta'ayyün olunmak bābında işāret-i 'ulyā-yı feyż-baḫşā fermān-fermā ve te'yid-nümā olmaġın lā-cerem sırru'l-me'mūru ma'ẕūrun ol bābda destūr ḳılınup ḳıllet-i biżā'at ve ḳuṣūr-ı ṣınā'at muḥaḳḳaḳ iken ebyāt-ı müteferriku'l-eczāya tertīb-i ḥurūf-ı hecā üzerine keyfe mâ't-tefaḳ naẓm u nesḳ virildi." (5b)

Âşık Çelebi de Sehâbî'nin *Tedbîr-i İksîr* ve *Dîvân*'ını Kânûnî'ye takdim ettiğini kaydetmektedirler, (Âşık Çelebi, 2018, s. 409).

Eserin bilinen tek nüshası İstanbul Nuruosmaniye Kütüphanesi'nde 366/4183 numarada 'mükerrer' olarak kayıtlıdır.[8] Bu nüshanın gerek yapraklarındaki tezyinat gerekse cildinin özenle yapılmış olması, 1a'da Sultan Osman III'ün mühür şeklindeki tuğrası ve kendi adına kütüphane vakıf kaydının bulunması eserin Topkapı Sarayı Kütüphanesinden buraya nakl edildiğini göstermekte ve eserin Sehâbî tarafından Kânûnî Sultan Süleyman'a sunulan nüshası olabileceğini düşündürmektedir.[9] Eserin sonunda, (varak 146a), şair "Tārīḫ-i itmām-ı dīvān", başlıklı kıt'a ile divanını tamamlama tarihini, "Tārīḫin añladur saña eş'ār-ı dil-keşüm" mısraında "eş'ār-ı dil-keşüm" (966/1558) terkibiyle vermektedir. Bu tarih eserin şairin vefatından 5 yıl önce tertip edildiği göstermektedir. Eserin şairin İstanbul'a gelmesinin üzerinden 25 sene sonra

---

[5] Sehâbî'nin tercümesi günümüz Türkçesine uyarlanarak yeni harflerle yayınlanmıştır, (Gazâlî, 1976). Cumhuriyet döneminde eserin farklı kişiler tarafından yapılan çok sayıda yeni tercümesi bulunmaktadır.

[6] *Osmanlı Müellifleri*'nde Sehâbî'ye ait olduğu kaydedilen *Kimyâ-yı Hazâin-i İrfân* (Mehmed Tâhir, 2016, s. 654) isimli eser de bu tercüme olmalıdır, şaire ait bu isimde bir esere rastlanmamaktadır.

[7] Eser yayınlanmıştır, (Bayak, 2017).

[8] Eser *Defter-i Kütüphâne-i Nuruosmaniye*'de 4283 (s. 240) numarada "mükerrer" ifadesiyle kayıtlıdır. Eserin buradaki mevcudiyeti *Osmanlı Müellifleri*'nde de kaydedilmekle beraber (Mehmed Tahir, 2016, s. 654) *İstanbul Kitaplıkları Yazma Divanlar Kataloğu* (1947-1976)'da yer almamaktadır. Eserin mevcudiyetini bana haber veren Prof. Dr. İsmail E. Erünsal'a teşekkürü bir borç bilirim.

[9] Nuruosmaniye Kütüphanesi'ne Sultan 1. Mahmut zamanında başlanıp Sultan 3. Osman zamanında tamamlanmış ve Topkapı sarayı kütüphanesinden buraya eserler aktarılmıştı. Nüshadaki bu mühür eserin Topkapı Sarayı Kütüphanesinden kütüphaneye aktarıldığını göstermektedir.

ve Kânûnî'nin isteği üzerine tertip edilmesi şairin şiirlerini bir divanda toplama konusunu çok önemsemediği yansıtmaktadır. Bugün için eserin tek bir nüshasının bulunmasının sebeplerinden birisi de eserin şairin hayatının son döneminde tertip edilmiş olması olmalıdır. Eserin tek bir nüshasının bulunması, şairin *Dîvân*'ının Kânûnî'ye sunduğu nüsha dışında başka bir nüshasını hazırlamamış olabileceğini düşündürmektedir. Eserin tek nüsha olarak kalmasının sebepleri arasında okuyucuların istinsah etmek için eserin bir kopyasına ulaşamamaları da düşünülebilir.

Eserde, 1 dîbâce 1 tevhîd, 1 na't, 1 dört halife ve Hz. Peygamber'in torunları Hasan ve Hüseyin'e medhiye ve Kanûnî Sultan Süleyman'a yazılan eserin son kısmındaki 1 bahariyye de dahil olmak üzere, 9 başlıkta 12 kasîde, 434 gazel bulunmaktadır. Kaside ve gazellerden sonraki en büyük grubu rubâîler oluşturmaktadır, eserde 40 rubâî bulunmaktadır. Rubâîleri Süleymâniye camiinin tamamlanması ile ilgili tarih manzumesi ve 1 muhammes takip etmektedir. Eserdeki Dîbâce'nin başındaki dörtlük eserdeki tek Farsça şiirdir. Eser dîbacesi bulunan az sayıdaki divandan biridir.[10]

Sehâbî'nin, hükümdardan gördüğü yakınlığa karşı ona gösterdiği büyük saygı ve sevgi şairin *Dîvân*'ının tamamına yansımaktadır. in *Dîvân*'ın Dîbâce'sinde (3b-5a), gayet sanatlı bir nesirle Sultan Süleyman'ı methetmesi yanında, onun için yazdığı toplam dokuz kaside ve bir muhammesin beyitlerinin toplamının 269'u bulması bu saygı ve sevginin seviyesinin göstergelerindendir. Ayrıca şair çok sayıda gazelde de onu medh etmekte ve birçok beyitte ona saygı dolu telmihlerde bulunmaktadır. Âşık Çelebi'nin onun hükümdardan başka kimseye ihtiyaç duymadığı konusunu şairin de birçok yerde dile getirdiği görülmektedir:

Seḥābī çekmezüz ḫayl-i ḥavādiṣden elem zīrā
Muḳīm-i āsitān-ı ḳuṭb-ı devrān ẓıll-ı Yezdān'uz (Murabba 5)

beyti bunlardan birisidir. Bu duyguyu daha çarpıcı ifade ettiği yerler de vardır. Aşağıdaki beyitler bunlar arasındadır:

Sulṭān-ı Rūm bendesine bendelik baña
Yegdür ki şāh-ı memleket-i Keyḳubād olam (g. 275/4)

Ṣaydı öz bendelerinden bugün ol şāh beni
Ṣanuram 'āleme şāh eyledi Allāh beni (g. 384/1)

Şairin Hemedân'daki ailesi, mesleği ve eğitimi hakkında bilgi olmadığı gibi İstanbul'daki hayatı, resmi bir görevinin bulunup bulunmadığı, Türkçeden başka bir dilde eserinin olup olmadığı konularında da bir bilgi bulunmamaktadır. Otuz yıl gibi uzun bir süre İstanbul'da yaşayan Sehâbî'nin, *Dîvân*'ını tertip ve *Kimyâ-yı Saâdet*'i tercüme etmekten başka burada nelerle meşgul olduğu konusu meçhuldür. Sehâbî'nin özel hayatı ile ilgili bilgilerimiz tezkirelerde yer alan birkaç not ile sınırlıdır. Âşık Çele-

[10] Bu dîbâce, Tahir Üzgör tarafından hazırlanan *Türkçe Dîvân Dîbâceleri* isimli çalışmada yer almamaktadır (Üzgör, 1990).

bi'nin, "Nice yıllar daḫı Seyyid Muḥammed-i Nūr-baḫş[11] ṭarīḳine sülūk idüp ... tekmīl-i nefs ve tehẕīb-i aḫlāḳ ve müṭāla'a-i kütüb-i nāfi'a ve kesb-i faẕīlet ü ma'rifet itmişdür. Ḫār u ḫas-ı gül-şen-i cihānda serv gibi dāmen-çīn naṣb-ı 'ayn-ı a'yānda dīde gibi 'uzlet-nişīndür" (Âşık Çelebi, 2018, s. 408) ifadesi şairin herhangi bir resmi görevinin bulunmadığını yansıtmaktadır. Ahdî şairin "otuz yıl rūz u şeb mülāzemet-i erbāb-ı rif'at ve ḫıdmet-i aṣḥab-ı devlet idüp şu'arā-yı Rūm ile ve zümre-i ẕevi'l-'ulūm ile mübāḥase ve müẕākere-i şi'r ü inşā eyledi"ğini aktarmaktadır. Ahdî bu ifadelerden sonra şairin, "ṭarz-ı inşā ve mu'ammāda bī-naẓīr ve aḳrānı içre miṣli nādir" bir kişi olup derin bir tarih bilgisine sahip olduğunu kaydetmektedir (Ahdî, 2018, s. 176). Bu ifadelerden onun bu meşguliyetinin herhangi bir resmi görev çerçevesinde olmadığı anlaşılmaktadır. Şairin geliri ile ilgi tezkirelerdeki tek açık ifade Ahdî'nin onun, "otuz aḳçe 'ulūfeye müsteḥaḳ" (Ahdî, 2018, s. 176) olduğu şeklindeki kaydıdır.

Sehâbî'nin hayatı hakkında bilgi içeren az sayıdaki beyitten birinde onun Sultan Süleyman'ın bir seferine katıldığını öğrenmekteyiz. Ancak bu beyitte bunun padişahın hangi seferi olduğu konusunda bir bilgi bulunmamaktadır:

Li'llāhi'l-ḥamd Seḥābī ki ġazā niyyetine
Hem-reh-i 'asker-i manṣūr-ı hümāyūn oldum" (g. 265/5)

Sehâbî'nin ölüm tarihi konusunda Âşık Çelebi (Âşık Çelebi, 2018, s.409), Ahdî (Ahdî, 2018, 177), Gelibolulu Mustafa Âlî (İsen, 1994, s. 226) ve Riyâzî (ö. 1054/1644) 971/1563 tarihini verirken, Kınalızâde (Kınalızâde, 2017, s. 420) ve Beyânî (ö. 1006/1597) (Beyânî, 2017, s. 88) bunu 970/1562 olarak kaydetmektedir. Ancak Selmân'ın[12] şairin ölümü üzerine yazdığı tarih beytinin,

Didi Selmān vefātına tārīḫ
Ruḥ-ı pāk-i Seḥābī'ye raḥmet

ikinci mısraının ebced hesabının 971/1563 tarihini göstermesi bu konuda şüpheye yer bırakmamaktadır. Osmanlı arşivlerinde bulunan bir belgede Sehâbî'nin vefat tarihi günü ile birlikte, 12 Rebiülevvel 971/30 Ekim 1563 olarak yer almaktadır (Erünsal, 2008, s. 220). Adı geçen eserlerde onun öldüğünde kaç yaşında olduğu konusunda da bir bilgi bulunmamaktadır.

Bîdârî

Sehâbî'den bahseden kaynakların hemen hemen tamamı onun kardeşi Bîdârî ile İstanbul'a getirildiğini kaydetse de Sehâbî'nin *Dîvân*'ında kardeşi ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Tezkirelerdeki onunla ilgili verilen bilgiler Sehâbî ile ilgili verilenlere

[11] Bu tarikatla ilgili olarak bk. (Tosun, 2007).

[12] Aynı dönemde yaşayan Selmân mahlaslı dört şair bulunması ve tezkirelerde bu konuda bilgi bulunmaması dolayısı ile bu tarihi düşürenin kimliği hakkında bir şey söylemek mümkün değilse de Sultan Süleyman döneminde yaşayan ölüm tarihi 1565 veya 1572 olarak gösterilen Vardar Yenice'li Selman olması kuvvetle muhtemeldir. Bu mahlaslı şairler için bk. (İpekten, 1998, s. 435-436).

kıyasla çok daha kısadır. Âşık Çelebi onun hakkında, "Seḥābī merḥūmun birāderi idi, 'Acemī-mevlid ve Hemedānī-mahtid, ṣayrafī-ṣan'at ve ṣarrāf-ı cevāhir-i ma'rifet idi. Bāvücūd ki sā'ir 'Acemler edā-yı Türkī'de ḳāṣırdur, bu nefis ebyāta ve kelimāta ḳādirdür." demekte ve ona ait bir beyti vermektedir. Âşık Çelebi onun kuyumculuk, "ṣayrafī" sanatına sahip olduğunu söyledikten sonra Bîdârî'nin şiirlerini övmekte, onları "nefis" olarak nitelemektedir (Aşık Çelebi, 2018, s. 194).

Gelibolulu Âlî onunla yakından tanıştığını ifade eden "nice rūzgār dāhil-i bezm-i ni'metümüz olan şu'arānun nām-veridür. Sevād-ḫān degül iken Enverî gibi ḫaṭṭ u ḫāl-i ḫūbān vaṣfın iderdi. 'Ayn-ı ilm ü 'irfānı ḫāb-ālūde iken mahlasını Bîdārî koyup ġazeller dir idi." ifadesini kaydetmektedir (İsen, 1994, s. 200). Âlî burada, "sevād-ḫān degül iken" diyerek onun okuma yazma bilmediğini ihsas etmektedir. Bu husus Ahdî'deki, "Egerçi aṣlında nesne oḳumamış 'āmī idi. Ammā ḫāṭırında şu'arā-yı selefden ve müte'aḫḫirīnden eş'ār-ı bī-nihāye var idi" (Ahdi, 2018, s. 122) ifadesiyle desteklenmektedir. Şairin eğitimi ile ilgili bu ifadelerden onun hiç okuma yazma bilmediğinin mi yoksa düzenli bir eğitim görmediğinin mi kastedildiği açık olmamakla beraber, kuyumculuk gibi çok iyi matematik bilmeyi gerektiren bir meslek sahibi ve özellikle Sehâbî gibi çok iyi eğitim gördüğü anlaşılan bir şairin kardeşinin hiç okuma yazma bilmemesi uzak bir ihtimal olmalıdır.

Adı geçen kaynaklarda onun *Dîvân* tertip ettiği kaydedilmemekte ve kütüphanelerde de onun adına bir dîvân veya başka bir esere rastlanmamaktadır. Buradan da onun şiirlerinin sayısının çok olmadığı anlaşılmaktadır. Bîdârî'den bahseden tezkireler onun birkaç beytini aktarmakla yetinmişlerdir. Bununla beraber Pervâne Bey (ö. 1561 sonrası) onun dört gazelini[13] aktarmaktadır. Bunlardan 6947 numaralı gazel "üstine" rediflidir. Sehâbî'nin de aynı redifle yazılmış bir gazeli (*Dîvân*, 360 numaralı gazel) bulunmaktadır, bu iki şiirin birbirine nazire olarak yazılmış olması muhtemeldir. Tezkirelere alınan beyitler ve Pervâne Bey'in topladığı gazeller Âşık Paşa'nın yukarıdaki "nefis" ifadesini hak etmektedirler. Ahdî de onu, "zebān-ı Fārisīde eş'ār-ı sūznāke sālik ve güftār-ı Türkīde edā-yı pāke mālikdür" (Ahdî, 2018, s. 122) ifadesiyle övmektedir. Bîdârî'nin sanatını ait bir örnek görmek açısından onun bahsi geçen "üstine" redifli şiirini buraya almak yararlı olacaktır:

1 Ḫaṭṭ-ı reyḥān mı yazılmış la'l-i cānān üstine
Yā güzellik ḥükmidür yazıldı 'unvān üstine

2 Leblerim üstinde ḳaşuñ 'aksidür olmış 'ayān
Yā Ḫıżr'dur kim yitişmiş āb-i ḥayvān üstine

3 İki ruḫ üstinde zülfeyn-i perişānuñ mıdur
Yā iki mār-i siyeh yatmış gülistān üstine

[13] (Pervâne Bey, 2017); 3492, 3898,4554, 6947 numaralı gazeller.

4 Ḫāl-i müşgīnüñ midür ruḫsāruñ üzre her ṭaraf
Yā megeslerdür ki üşmiş şekeristān üstine

5 Zülf ṣanma dağılan Bidārī rūy-i yārda
Sünbül-i terdür dağılmış verd-i ḫandān üstine (Pervâne Bey, 2017, s. 2509)

Ahdî ve Riyâzî şairin vefat tarihini 968/1560 olarak kaydetmektedirler, (Ahdî, 2018, s. 122), (Riyâzî, 2017, s. 96).

Sehâbî'nin *Dîvân*'ında Bulunmayan Şiirleri

Şairlerin divanları dışındaki şiirlerinin en çok görüldüğü yerler tezkireler, nazire ve şiir mecmualarıdır. Osmanlı arşiv belgelerinin tasnif edilip araştırmalara açılmasıyla Osmanlı arşiv kayıtları da şairlerin divanlarında yer almayan şiirlerinin görülebildiği bir başka kaynak haline gelmiştir. Bunların yanı sıra Yazma Eserler Kurumu internet sayfasında kütüphanelerdeki eserlerin içerik bilgilerine ulaşılıyor olması bu kaynaklardan daha fazla yararlanma imkânı vermektedir. Burada Sehâbî'nin *Dîvân*'ı dışındaki şiirleri ile ilgili bu kaynaklarda yapılan araştırmada ulaşılan bilgilere yer verilecektir.[14]

Şairlerin divanlarında bulunmayan şiirlerinin görülebildiği en önemli kaynak nazire mecmuaları olması dolayısıyla 16. yy ve sonrasında derlenen nazire mecmuaları Sehâbî'nin *Dîvân*'ında yer almayan şiirleri için ilk başvurulacak kaynaklardır. Bu eserlerin en önde gelenlerinden ikisi Edirneli Nazmî'nin (ö. 967/1559'dan sonra) *Mecma'u'n-Nezâ'ir*'i ile Pervâne Bey'in (ö. 968/1560-61?) kendi adıyla bilinen nazire mecmuasıdır. Sehî tezkiresinde eserden bahsetse de Edirneli Nazmî'nin eserinin kaleme alınma tarihi kesin olarak bilinmemektedir (Nazmî, 2017, s. 21). Pervâne Bey'in eserinin istinsah tarihinin 968/1560-61 olduğu görülmektedir (Pervâne Bey, 2017, s. 7). Yazıldıkları döneme bakıldığında bu eserlerin Sehâbî hayatta iken tamamlandıkları görülmektedir. Dolayısıyla bu durum onun adına bu eserlerde verilen bilgilerin daha sağlıklı kaydedilmiş olması beklentisini oluşturmaktadır. Her iki eserde yer alan şiirlerin tamamı gazellerden oluşmaktadır.

Bu mecmualardan Edirneli Nazmî'nin eserinde Sehâbî'ye ait 4 şiir yer almaktadır. Bu şiirler eserin M. Fatih Köksal neşrindeki, 644, 2200, 2039 ve 5334 numaralarda yer almaktadırlar. Bunlardan 2039 numaralı şiir "Seḥābī-i Acem", kalan 3 şiir ise "Seḥābī" adına kayıtlıdır. Bu şiirlerden 3 tanesi Sehâbî *Dîvân*'ında yer almakta, 2200 numaralı olan gazel ise *Dîvân*'da bulunmamaktadır. Bu şiirlerin Nazmî ve Sehâbî'deki şiir numaraları sırasıyla 644/45, 2039/68, 5334/393 şeklindedir. Bu şiirlerin her iki eserdeki şekilleri arasında zaman zaman kelime farklılıkları görülmektedir. Eserde "Seḥāyī" adına

[14] "Sehâbî'nin Dîvân'ında yer almayan şiirleri" başlıklı yazıda (Kılay Civelek, 2022)'te Osmanlı Arşivleri'nde tespit edilen 4 gazel yayınlanmıştır.

kayıtlı 4824 numaralı şiir de (Nazmî, 2017, s. 1575) Sehâbî *Dîvân*'ında 387 numarada yer almaktadır. Bu durum Edirneli Nazmî'nin şairi yakından tanımamasından kaynaklanabileceği gibi istinsah hatalarından dolayı da olabilir. Edirneli Nazmî'de 5 beyit olan bu şiir Pervâne Bey mecmuasında, bazı kelime farklılıklarıyla, 7 beyit olarak Sehâbî adına (7773 numaralı şiir) kayıtlıdır (Pervâne Bey, 2017, s. 2798).

Pervâne Bey mecmuasında Sehâbî'ye ait 17 şiir yer almaktadır. Bu şiirler eserin Kamil Ali Gıynaş tarafından yapılan yayınında 230, 294, 423, 424, 613, 799, 1713, 2192, 3032, 3358, 3372, 3493, 3699, 4536, 4770, 7773, 7965 numaralarda kayıtlıdır. Bunlardan Sehâbî *Dîvân*'ında da bulunan 15 şiirin Pervâne Bey ve Sehâbî *Dîvân*'ındaki kayıt numaraları şu şekildedir: 230/5, 294/3, 423/9, 424/8, 613/2, 799/28, 1713/113, 3032/148, 3358/2039, 3372/171, 3493/177, 4536/222, 4770/225, 7773/387, 7965/393. Her iki eserde de yer alan şiirlerde yer yer kelime farklılıkları görülmektedir. Bunlardan 4536 ve 7773 numaralı şiirler "Sehâbî-i Acem" adına diğerleri ise "Sehâbî" adına kayıtlıdır. Pervâne Bey'deki 17 şiirden 3 tanesi Edirneli Nazmî'de "Sehâbî ve Sehâbî-i Acem" adına kayıtlı şiirler arasında oldukları görülmektedir. Edirneli Nazmî'de 2039, 2200, 5334 numaralarıyla kayıtlı şiirlerle Pervâne Bey'deki sırasıyla 3358, 3699 ve 7965 numaralarda kayıtlı şiirler her iki eserde müşterektirler. Ayrıca, yukarıda da bahsi geçtiği üzere, buradaki 7773 numaralı Sehâbî adına şiir Edirneli Nazmî'de 4824 numarada "Sehâyî" mahlasıyla kayıtlıdır. Her iki eserde müşterek olan bu şiirlerden sadece biri, Edirneli Nazmî'de 2200 numarada ve Pervâne Bey'de 3699 numarada kayıtlı şiir Sehâbî *Dîvân*'ında yer almamaktadır. *Dîvân*'da yer almayıp sadece Pervâne Bey'de bulunan tek şiir eserde 2192 numarada yer almaktadır.

Sehâbî *Dîvân*'ında yer almayıp Edirneli Nazmî'de 2200 ve Pervâne Bey'de 3699 numarada kayıtlı olan gazel Edirneli Nazmî'nin yayınlanmış metninde şu şekildedir:

Fā'ilātün Fā'ilātün Fā'ilātün Fā'ilün

1 Virdi zînet mushâf-ı ruhsâruña ol hâl ü hat
Hoş yaraşmış el-hak ol hatt ile bu zîbâ nukat

2 Safha-i hüsnüñde zâhir olalı hatt-ı gubâr
Nesh idüp çekdi kazâ unvân-ı mihr ü mâha hat

3 Gözlerüm olmış ser-i kūyuñda ey Baġdâd-ı hüsn
Birisi 'ayn-ı Furât u birisi mânend-i Şat

4 Seyri-i hüsni men' kılmış zâhid-i zâhir-perest
Münkir olmış ahsen-i takvîme vü itmiş galat

5 Ey Sehâbî mâ-sivâ elvâhına çekdüm kalem
Şimdi müsbet levh-i dilde nâm-ı dil-berdür nukat (Nazmî, 2017, s. 756)

Sehâbî *Dîvân*'ında yer almayıp Pervâne Bey'de 2192 numarada kayıtlı gazel yayınlanmış metninde şu şekildedir:

Mefā'īlün Mefā'īlün Mefā'īlün Mefā'īlün

1 Şu yüzden saña ḥayrānam uyusam gözüm açıḳdur
Beni bu ḥāl ile gören ṣanur dā'im uyanıḳdur

2 Ṣalındı yüregüm ġamden ceres-vār iderin nāle
Hemīşe ıżṭırāb içre olur şol dil ki 'āşıḳdur

3 Cerīde her ne söylersem varur dildāra naḳl eyler
Yüzi ardı degül anuñ iki yüzlü münāfıḳdur

4 Ne yüz ḳarasıdur māhı ruḫuñ mihrine beñzetmek
Senüñ ḫod ṣubḥ-i ṣādıḳ-veş yüzüñ aġ alnuñ açıḳdur

5 Gel ey serv-i ḫırāmānum vebāle girme boyuñca
Günehden kaç raḳībüñ boynına ḳol ṣalma yazuḳdur

6 Ne ra'nā naḳş ü ḫāl ü ḥaṭ ne zībā sūret ü kāmet
Benüm dilberler içinde nigārīnüm yaraşıḳdur

7 Seḥābī gerçi māh-i nev gibi eksüklidür ammā
Yoluñda āfitābum ṣubḥ-i rūşen gibi ṣādıḳdur (Pervâne Bey, 2017, s. 821)

Aşağıdaki gazel Sehâbî'nin *Dîvân*'ında bulunmamaktadır. Şiir Süleymaniye Kütüphanesi, Ali Nihad Tarlan, 21'de kayıtlı şiir mecmuasında yer almaktadır.

Mefā'īlün Mefā'īlün Mefā'īlün Mefā'īlün

1 Fenā şālın ki dil 'ışḳuñda ey gül-pīrehen giydi
Muḥammed ḫırḳasıdır kim anı Veyse'l-Ḳaren giydi

2 Melāmet kisvesin Ḳays-ı belākeş giymedi ancaḳ
Maḥabbet ehline mīrāṯ idi mecnūn olan giydi

3 Libāsın ḳıldı nār-ı şevḳ ile ḫākister bülbül[15]
Gül-i nāzik-mizāc ol dem ki gülgūn pīrehen giydi

4 Ḥarīr-i vaṣl-ı Şīrīn'i felek giydirdi Pervîz'e
Velākin ḫil'at-i ḫārā-yı 'ışḳı kūh-ken giydi

5 Libās-ı 'āriyetdür kimseye bilürdi kim ḳalmaz
Seḥābī rūḥ bilmem cāme-i cismi neden giydi (Süleymaniye Kütüphanesi, Ali Nihad Tarlan, 21, 54a) [Resim 1][16]

Osmanlı Arşivlerinde Sehâbî'ye ait 12 gazel ve bir mektup bulunmaktadır. Bunlardan 2 gazel ve mektup *Dîvân*'da yer almamaktadır. Bu metinlerin yer numaraları ve Sehâbî *Dîvân*'ında bulunanların gazel numaraları aşağıdaki tabloda gösterildiği gibidir:

[15] Mısranın vezni tutmuyor.

[16] Mecmuanın yaprakları karışık ciltlendiği için şiir eserin pdf'sinin 282. sayfasında yer almaktadır.

	OSMANLI ARŞİVİ KATALOGU YER NO	DİVAN
1.	TSMA.E.0372/4-1	Gazel 84
2.	TSMA.E.0372/4-5	Gazel 228
3.	TSMA.E.0372/5-1	Gazel 26
4.	TSMA.E.0372/5-2	Gazel 411
5.	TSMA.E.0372/6-1	Gazel 22
6.	TSMA.E.0372/12-2	Gazel 399
7.	TSMA.E.0372/12-5	Yok
8.	TSMA.E.0372/14-3	Gazel 82
9.	TSMA.E.0372/15-4	Yok
10.	TSMA.E.0373/25-8	Gazel 407
11.	TSMA.E.0445	Gazel 384
12.	TSMA.E.0445/14-2	Gazel 293
13.	TSMA.E.0969/34 1 Ramazan 959/21 Ağustos 1552 tarihli Farsça bir sayfa mektup, sonunda Farsça bir kıta var.	Yok

Osmanlı Arşivlerinde yer alan ve *Dîvân*'da bulunmayan 2 gazel aşağıda verilmektedir:

1 Fā'ilātün Fā'ilātün Fā'ilātün Fā'ilün

1 Cānı la'lüñden yaratdı Ḫāliḳ-ı cān-āferīn
Ḫāliḳ-ı cān-āferīne ṣad hezārān āferīn

2 Ravża-i cennetde Rıżvān görse ān-ı ḥüsnüñü
Cān-ile dilden saña eylerdi her ān āferīn

3 Gül yüzüñ vaṣf itdi bülbüller zebān-ı ḥāl ile
Aġız açup ġonceler didi hezārān āferīn

4 Ey melek manẓar seni her gāh vaṣf itsem baña
Sidreden Rūḥu'l-emīn eyler firāvān āferīn

5 Görse ey 'Īsī-nefes Hārūt ġamzeñ siḥrini
Her dem iderdi aña Mūsī-i 'İmrān āferīn

6 Gevher-i naẓmum Seḥābī sem'-i şāha iricek
Umarın kim eyleye şāh-ı süḫandān āferīn

7 Salṭanat āyīnine irmez ḫalel ger eyleye
Ḳavline bir mūr-ı miskīnüñ Süleymān āferīn (TSMA.E 372/12-5) [Resim 2][17]

[17] Bu şiir ilk iki beyti eksik olarak daha önce yayınlanmıştı, (Bayak, 2016, s. 236). Yukarıda değinilen yayında (Kınay Civelek, 2022) Osmanlı Arşivlerinde bulunan bu şiirlerden 4 tanesini, tablodaki 5, 7, 9, 11 numarada kayıtlı gazeller yayınlanmıştı. Yayınlanan gazeller arasında 7 numarada kayıtlı bu şiir de bulunmaktadır. Diğer üç şiirden 2 tanesi, 11 ve 13 numarada kayıtlı gazeller kelime farkları çok olmakla beraber *Dîvân*'da yer almaktadır. Listede 9 numarada kayıtlı olup *Dîvân*'da bulunmayan buradaki 2. gazel ilk olarak (Kınay Civelek, 2022) yayınında yer almıştı.

2 Mef'ūlü Mefā'īlü Mefā'īlü Fe'ūlün

1 Başdan ḳadem idüp ḳapuña 'āzim idi dil
Araya gelüp seyl-i sirişk olmasa ḥāyil

2 Vuṣlatda saña 'arż-ı teẕallüm ḳatı düşvār
Firḳatde baña ṣabr u taḥammül ḳatı düşvār

3 Güftār ile ben mürdesini dirgüre dirdüm
Derdā ki mesīḥā-nefesüm olmadı ḳā'il

4 Ey pīr ḥamīde ḳad ile deyr-i muġāna
Dāl ol baña ed-dāllü 'ale'l-ḫayri ke-fā'il

5 Bulmaġa żiyā şām-ı ġamım yaḳdı Seḥābī
Eflākde encüm gice yüz yirde meşā'il (TSMA.E 372/15-4) [Resim 3]

Sehâbî'den bahseden tezkirelerde ve *Osmanlı Müellifleri*'nde verilen beyitlerin, Ahdî'nin aktardığı Farsça 2 beyit ve Türkçe ilk beyit hariç, tamamı *Dîvân*'da yer almaktadır. *Dîvân*'da yer almayan Ahdî'nin kaydettiği Türkçe beyit şu şekildedir:

Zehr-i hicrān çāşnī-i vaṣl ile leẕẕetlüdür
Ta'm-ı mey ger telḫ ise keyfiyyet-i mey ṭatludur (Ahdî, 2018, s. 177)

Hisâlî'nin *Meṭâli'ün nezâ'ir* isimli eserinin 1. cildinde Sehâbî *Dîvân*'ında yer alan 3 beyit bulunmaktadır. Bunların her birinde şairin adının farklı kaydedildiği görülmektedir. Bu kayıtlar sırasıyla şöyledir: "Seḥāyi-i Acem", (Kaya, 2003, s. 542). Bu beyit kelime farkları ile *Dîvân*'da 113 gazelin matla beyti olarak yer almaktadır. Şairin isminin bir sonraki kayıtta "Seḫāyi-i Acem" şeklinde kaydedilmektedir (Kaya, 2003, s. 843). Burada verilen beyit *Dîvân*'da 244 numaralı gazelin matla beyti olarak yer almaktadır. Bu ciltte şairin son görüldüğü yerdeki mahlası doğru imlasıyla "Seḥābī" olarak kayıtlıdır, (Kaya, 2003, s. 933). Burada verilen beyit *Dîvân*'daki 116 numaralı gazelin matla beyti olarak yer almaktadır. Eserin 2. cildinde Sehâbî adına kaydedilen beyit *Dîvân*'da bulunmamaktadır. Şairin mahlası burada doğru kaydedilmiştir. Bu beyit şu şekildedir:

Ḳullaruñ çekmez şehā ḫāḳān-ı Çīn minnetin
Anlara çekdürme luṭfla her denīnün minnetin (Kalyon, 2011, s. 759).

Şairin adı *Sultân-ı Hûbâna Münâsib Eş'âr* isimli mecmuada "Seḥābī" adına kaydedilen ve *Dîvân*'da yer almayan bir beyit aktarılıyor:

Ḥüsnüñe ḳılca ḫaṭā gelmez ḳo ḫaṭṭ-ı 'anberüñ
Minnetin çekmek saña lāyıḳ mı cānā berberüñ (Gürbüz, 1978, s. 823)

Bununla beraber aynı eserde şairin adı "Seḫâyi-i Acem" şeklinde kaydedilerek *Dîvân*'da gazel 429'da kelime farklarıyla yer alan bir beyit daha yer alıyor, (Gürbüz, 1978, s. 453). Sehâbî *Dîvân*'ında bulunan bu iki gazelin kaydedildiği *Câmi'ü'n-Nezâ'ir* mecmuasında şairin mahlasının doğru kaydedildiği görülmektedir Bunlardan 19 nu-

maralı şiir (Gümüş, 2019, s. 95-96) Sehâbî'de 28 numarada, 54 numaralı şiir (Gümüş, 2019, s. 117-118) Sehâbî'de 38 numarada kayıtlıdır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan 1973 numarada kayıtlı mecmuada ise şairin divanındaki 6 gazeli "Seḫāyī"ye atfedilerek kaydedilmektedir, (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan 1973, 91b-92b). Aynı şekilde Edirneli Nazmî'de Cem Sultan adına 7 beyitli olarak 5352 numarada kayıtlı bulunan bir gazel ile (Nazmî, 2107, s. 1427) Pervâne Bey'de 6134 numarada "Seḫāyī" adına kayıtlı ve 5 beyitli (Pervâne Bey, 2017, s. 2228) olarak karşılaşılmaktadır.[18]

Araştırmalarda mahlaslarının sehiv sonucu, farklı şairlerin şiirlerinin Sehâbî adına kaydedildiği de görülmektedir. Bunlardan birisi Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan 1985, 56b'de kayıtlı şiirdeki mahlasın Sehâbî değil Hâletî olduğu görülmektedir (Tunç, 2005, s. 38) [Resim 4]. Benzeri bir durum Süleymaniye Kütüphanesi Hasan Hüsnü Paşa, 1031, 15b'de kayıtlı şiir için de söz konusudur. Burada "Sehâbî" olarak okunan ismin, "Sühâyî" olduğu görülmektedir.[19] (Yıldırım Demir, 2011, s. 65)[20] [Resim 5].

Buraya kadar kaydedilenler kaynaklarda şairler ve onlarla ilgili verilen bilgileri ve onlara atfedilen şiirleri ihtiyatla karşılamak gerektiğini göstermektedir. Yukarıda Sehâbî'nin *Dîvân*'ında yer alan çok sayıda şiirinin "Seḫāyī" adına kaydedildiği görülmektedir. Bu durum yaşadığı dönemde Sehâbî'nin çok yaygın olarak tanınmamış olabileceğini düşündürmektedir. Bu karışıklığın ortaya çıkmasında *Dîvân*'ının yazma nüshasına ulaşamamanın da önemli katkısı olmalıdır. Bunun yanında "sehâbî" kelimesinin Türkçede yaygın olarak kullanılmayan Arapça bir kelime olması ve iki kelimenin imlasının birbirine çok yakın olması okuyucuları bu ismi "seḫâyī" olarak değerlendirmeye yöneltmiş olmalıdır. Bu ismin masdarı "seḫāvet'" kelimesinin ifade ettiği "cömerlik" kavramının İslâm dininde önemli bir yer tutması dolayısıyla Türkçenin konuşma dilinde kullanılan bir kelime olmasının bunda önemli bir payı olmalıdır. Kaynaklarda zaman zaman görülen şairlerin mahlaslarının karıştırılması, şairlerin şiirlerinin farklı kişilere atfedilmesi bizi Sehâbî'ye atfedilen şiirlerin ona ait olduğunu kabul etme konusunda ihtiyatlı olmak gerektiğini göstermektedir. Bu sebeple yukarıda Sehâbî *Dî-*

[18] Kaynaklarda Sehâyî mahlasını kullanan üç şair görülmektedir: **1.** Bursalı Sehâyî, Yavuz Sultan Selim tahta çıktığında veya Yavuz Sultan Selim Şam ve Halep'i fethettiği sırada vefat etti, (Kaplan, Y., 2020-1). **2.** Niğbolu'lu Sehâbî, asıl adı Mehmet olup babası Zeyniyye tarikatı şeyhlerinden Zeynel'dir, (Bülbül, T., 2020). **3.** İstanbul'da doğdu. Babası sarayda tavukçubaşı idi. Babasının 972/1564-65 yılında ölmesi üzerine kendisi de aynı göreve getirildi. Sehâyî'nin ölüm tarihiyle ilgili kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ahdî'nin aynı hizmeti yüretmekte olduğu kaydından *Gülşen-i Şu'arâ*'nın yazıldığı tarih olan 971/1563 yılında hayatta olduğu anlaşılmaktadır, ölümü bu tarihten sonra olmalıdır, (Kaplan, Y., 2020-2).

[19] Burada yanlış okumaların kaydedilmesi eğitim amaçlıdır. Bu örnekleri vermekle bu yazının araştırmacısı, kendisinin de yayınlarında yanlış okumaları olan bir kişi olarak, bahsi geçen yazıların araştırmacılarının yanlışlarını gösterme amacı taşımamaktır.

[20] Bugünkü adı Serez olan Siroz'da doğdu. Yavuz Sultan Selim ve Kânûnî Sultan Süleyman dönemlerinde yaşamıştır. Ölüm tarihi kesin olarak bilinmektedir. Kânûnî'nin Irakeyn seferi esnasında (941/1534) veya İstanbul'da vefat ettiği kaydedilmektedir, (Köksal, M.F., 2023).

vân'ında bulunmaması sebebiyle bu çalışmaya alınan şiirlerin de ona ait olmayabileceği ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır.

Farsçanın konuşulduğu bir bölgede yetişen bir şair olarak Sehâbî'nin Farsça bir eserinin bulunmaması veya *Dîvân*'ında Dîbâce'nin başındaki bir dörtlük dışında Farsça bir şiirin yer almaması dikkati çeken bir durumdur. Bu araştırma esnasında Sehâbî'ye atf edilen Farsça beyit ve dörtlüklerle karşılaşıldı. Yazının amacı Sehâbî'nin *Dîvân*'ı dışında kalan Türkçe şiirlerini tespit etmek olması dolayısıyla burada sadece ona atfedilen Farsça metinlerin görüldüğü yerler kaydedilecektir.

Ahdî şairden bahsettiği yerde onun Farsça bir şiirini aktaran tek tezkire müellifidir. Ahdî şaire ait iki Farsça beyti aktardığı gibi onlardan birisine yazdığı Farsça nazireyi de vermektedir, (Ahdî, 2018, s. 176-177). Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan iki mecmuada da Sehâbî'nin birer Farsça kıtası görülmektedir, (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan 1971, 14b; Revan 1978, 138b). Yukarıda bahsi geçen *Sultân-ı Hûbâna Münâsib Eş'âr* isimli eserde şaire atfedilen Farsça bir beyit yer almaktadır, (Gürbüz, 1978, s. 99). Ayrıca Milli Kütüphane, 06 Mil Yz A 795 numarada kayıtlı mecmuada da Sehâbî adına kayıtlı 2 tane Farsça dörtlük yer almaktadır, (Milli Kütüphane, 06 Mil Yz A 795, 125b). Burada bu iki şiirin sahibi olarak şairin adının "Şeyh Seḥābī" şeklinde kaydedilmesi dikkati çekmektedir. Osmanlı Arşivlerinde Sehâbî'nin şiirlerinin yanında 1 Ramazan 959/21 Ağustos 1552 tarihli bir sayfa Farsça mektubu da bulunmaktadır. Bu mektupta Farsça bir kıta ve bir beyit de yer almaktadır (TSMA.E.0969/34).

SONUÇ

Sehâbî'nin Osmanlı ordusu Tebriz'de iken yazdığı şiirlerdeki övgülerden Safevî topraklarında yaşamasına rağmen Osmanlı devletine ve hükümdarına sevgi beslediği anlaşılmaktadır. Şairin yukarıda örnekleri verilen şiirleri Kadrî Çelebi'ye takdim ederek Osmanlı himayesine girmeyi arzu ettiği, ihtiyat kaydıyla, söylenilebilir. Kânûnî Sultan Süleyman'ın onu en iyi şekilde himâye ettiği, onu başka birinin yardımına ihtiyaç duydurmadığı görülmektedir. Şairin İstanbul'a getirilmesinde şairin kişiliği ve sahip olduğu bilgi kadar hükümdarın Gazâlî'nin *Kimyâ-yı Saâdet* isimli eserini Türkçeye tercüme ettirme arayışının da etkisi olduğu anlaşılmaktadır. Şairin İstanbul'a gelişinden itibaren vefatına kadar geçen 30 yıl süresinde hükümdar tarafından en iyi bir şekilde himâye edildiği, şair de buna karşılık hükümdarın kendisinden istediği tercümeyi büyük bir özenle yaptığı anlaşılmaktadır. Kânûnî'nin de büyük bir edebi birikime sahip şair bir hükümdar olarak yapılan tercümeyi takdir edip şairi en güzel şekilde mükafatlandırdığı bahsi geçen eserlerde kaydedilmektedir.

Sehâbî İstanbul'da yaşadığı bu sürede sadece *Kimyâ-yı Saâdet*'i tercüme etmemiş 500 kadar şiiri barındıran çok değerli bir *Dîvân*'ı da Türkçeye kazandırmıştır. Şairin şiirlerini bir araya getirmeyi ihmal ettiği, bunu Kânûnî'nin isteği üzerine hayatının

sonlarına doğru, ölümünden 5 yıl önce yaptığı görülmektedir. Bugün için elimizde muhtemelen kendisinin hükümdara takdim ettiği tek nüsha dışında *Dîvân*'ın başka bir nüshasına rastlanılmamaktadır. Eserin başka nüshalarının bulunmamasının sebebi, şairin eserinin başka bir nüshasını hazırlamamış olması olmalıdır. Halk arasında kendisinden çoğaltılacak bir nüsha bulunmamasının *Dîvân*'ın tek nüsha olarak günümüze gelmesine sebep olduğu anlaşılmaktadır. Sehâbî ve onun sanatının yeteri kadar tanınmamasında onun *Dîvân*'ının ulaşılamamış olmasının önemli bir payı vardır. Âşık Çelebi'nin onu "uzlet-nişîn" olarak tanıtması şairin fazla tanınma arayışında olmadığını yansıtmaktadır. Şairin *Dîvân*'ını tertip etmeyi geciktirmesi ve hükümdarın isteği üzerine bunu yapma durumunda kalmasının onun bu kişilik özelliği ile ilgisi olmalıdır. Günümüz harfleriyle yayınlanan şiirleri onun daha yakından tanınmasına katkı sağlayacaktır. *Kimyâ-yı Saâdet*'in günümüz Türkçesine uyarlanarak yayınlanmış olması da şairin daha yakından tanınmasına hizmet edecektir.

Bu çalışmanın sonuçlarından bir diğeri de kaynaklarda şairler ve onlarla ilgili verilen bilgileri ihtiyatla karşılamak gerektiğinin görülmüş olmasıdır. Burada özellikle benzer söyleyişli isimlerin çok kolaylıkla karıştırabildiği anlaşılmaktadır. Bunu Sehâbî özelinde düşündüğümüzde ona ait şiirlerin "Seḫāyī"ye veya bunun tersinin de söz konusu olabileceği dikkate alınmalıdır. Sehâbî'nin şiirlerinin daha çok "Seḫāyī"ye atf edilmesinde "sehâvet" kelimesinin Tükçede "sehâb" kelimesinden daha yaygın olarak kullanılmasının da payı olmalıdır. Bu durum sadece müellif veya müstensih hatası olarak görülmemelidir. Şairin *Dîvân*'ının nüshalarının ulaşılabilir olmaması ve şairin kendisinin "uzlet-nişîn" mizaçta olmasının getirdiği tanınmamanın da bu yanlışlıklarda payı olmalıdır. Bu durumun oluşmasında şairin *Dîvân*'ını ömrünün sonuna doğru tertip etmesinin ve yazma nüshalarının halk arasında görülmemesinin de önemli katkısı olmalıdır. Kaynaklarda karşılaşılan şairlerin mahlaslarının karıştırılması durumu Sehâbî'ye atfedilen şiirlerin de ona ait olduğunu kabul etme konusunda ihtiyatlı olmayı gerektirmektedir. Bu sebeple Sehâbî *Dîvân*'ında bulunmaması dolayısıyla bu çalışmaya alınan şiirlerin de ona ait olmayabileceği ihtimali göz ardı edilmemelidir.

KAYNAKÇA

Ahdî. (2018). *Gülşen-i şuarâ*, Haz. S. Solmaz, https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-201251/ahdi-gulsen-i-suara.html. Erişim: 15.05.2026.

Âşık Çelebi. (2018). *Meşâirü'ş-şuâra, inceleme-metin*, Haz., F. Kılıç, https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-210485/asik-celebi-mesairus-suara.html Erişim: 15.05.2026.

Bayak, C. (2016). "Mehmed İzzî'nin Muhibbî'nin şiirlerine yazılan nazireler mecmuası". *Turkish studies,* 11/4: 207-242.

..... (2017). *Sehâbî dîvânı.* Ankara: KTB. Ekitap. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194338/sehabi-divani.html. Erişim. 16.04.2026.

Beyânî. (2017). *Tezkiretü'ş-şu'arâ*. Haz. A. Sungurhan https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194495/beyani-tezkiresi-tezkiretus-suara.html Erişim: 15.05.2026.

Bülbül, T. (2020). "Sehâyî, Mehmed", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sehayi-mehmed Erişim: 02.05.2026.

Çelebioğlu, Â. (1994). *Kanûni Sultan Süleyman devri Türk edebiyatı*, İstanbul: MEB.

Coşkun. N. (2019). *18. yüzyıla ait divan tertibinde bir nazire mecmuası* (*İnceleme-metin*). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış YL Tezi.

Çavuşoğlu, M. (1986). "Divan şiiri", *Türk dili, Türk şiiri özel sayısı II* (*divan şiiri*), s. 415-417 (Ankara Temmuz-Eylül), s. 1-16.

Çiçekler, M. (2006). "Nazîre: Fars edebiyatı" *TDV İslam ansiklopedisi*. İstanbul. C. 32, s. 458.

Defter-i Kütüphâne-i Nuruosmaniye. [t.y.]. İstanbul: Maarif Nezareti.

Durmuş, İ. (2006). "Nazîre" *TDV İslam ansiklopedisi*. İstanbul. C. 32, s. 455-456.

Erdoğan Taş, M. H. Yekbaş (2018). *Âsım'ın nazire mecmuası*. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi.

Erünsal, İ.E. (1980). "Türk edebiyatı tarihine kaynak olarak arşivlerin değeri". *Türkiyat Mecmuası* 19 (1977-1979): 213-222.

..... (2007).*TDV İslam ansiklopedisi*. İstanbul. C. 33, s. 266-267.

..... (2008).*Türk Edebiyatı Tarihinin Arşiv Kaynakları*, Boston, Harvard Üniversitesi Yakın Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü.

Gazâlî. (1976). *Kimyâ-yı saâdet*, Terc., Sehâbî, Bugünkü Türkçeye Uygulayan. M.F. Gürtunca, İstanbul: Sağlam Yay.

Gümüş, A.K. (2019). *Câmi'ü'n-nezâ'ir* (*İstanbul üniversitesi nadir eserler T 2955*) *inceleme metin çeviri*. İstanbul Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Gürbüz, M. (1978). *Kâbilî sultân-ı hûbâna münâsib eş'âr*. Ekitap. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-208513/sulan-i-bana--munasib-esar.html. Erişim: 3 Mayıs 2026.

İstanbul Kitaplıkları Yazma Divanlar Kataloğu, (1947-1976) İstanbul, MEB.

İpekten, H. (1996) *Divan Edebiyatında Edebi Muhitler*, Akara: MEB.

İpekten, H. vd. (1988). *Tezkirelere göre divan edebiyatı isimler sözlüğü.* Ankara: KBY.

İsen, M. (1994). *Künhü'l-ahbâr'ın tezkire kısmı*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi.

Kalyon, A. (2011). *Peşteli Hisâlî metâli'u'-nezâ'ir adlı eserinin* (*II. Cilt*)*, inceleme-metin*, Ankara: Gazi Üniversitesi, SBE, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Kaplan, Y. (2020-1). "Sehâyî, Sehâyî Çelebi", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sehayi-sehayi-celebi Erişim: 02.05.2026.

Kaplan, Y. (2020-2). "Sehâyî", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü.* https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sehayi Erişim: 02.05.2026.

Kara. E.E. (2019). *İstanbul üniversitesi nadir eserler kütüphanesi TY9940 numarada kayıtlı nazire mecmuası* (*2a-62b*)*: inceleme-çeviriyazılı metin*. İstanbul Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış YL Tezi.

Kaya, B. (2003). *Hisâlî hayatı ve eserleri, metâli'u'-nezâ'ir adlı eserinin birinci cildi, inceleme-metin*, Ankara: Gazi Üniversitesi, SBE, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Kayabaşı, B. (1997). *Kâf-zâde Fâ'izî'nin zübdetü'l-eş'âr'ı*, Malatya: İnönü Üniversitesi, SBE, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Kınalızâde Hasan Çelebi. (2017). *Tezkiretü'ş-Şu'arâ*. Haz. A. Sungurhan https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194494/kinalizade-hasan-celebi-tezkiretus-suara.html Erişim: 16.04.2026.

Kınay Civelek, N. (2022). "Sehâbî'nin dîvân'ında yer almayan şiirleri", *Korkut Ata türkiyat araştırmaları dergisi,* 8: 405-415.

Köksal, M.F. (2006-1). "Nazîre: Türk edebiyatı" *TDV İslam ansiklopedisi*. İstanbul. C. 32, s. 456-458.

……. (2006-2). *Sana benzer güzel olmaz divan şiirinde nazire*. Ankara: Akçağ Yay.

……. (2020-1). "Berlin devlet kütüphanesi'nde XVI: yüzyılda derlenmiş kıymetli bir mecmua: "mecmû'a-i neẓâyir". *Kültürk*. S.1 (yaz), s. 49-71.

……. (2020-2)"Sehâbî", https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sehabi. Erişim: 12.05. 2026.

…….(2020-3). "Sühâyî", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü.* https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/suhayi Erişim: 02.05.2026.

Latîfî, *Tezkiretü'ş-şuara ve Tabsıratü'n-nüzemâ*, Haz., R. Canım
https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-216998/latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzama.html
Erişim: 12.05. 2026.

Mehmed Tâhir (2016). *Osmanlı müellifleri*, Haz. M.A.Y. Saraç, Ed. M. Çiçekler. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, 3 C.

Nazmî (2017). *Edirneli Nazmî, mecma'u'n-nezâ'ir.* Haz. M. Fatih Köksal. Ekitap. http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-292688/h/edirneli-nazmi-mecmaun-nezair.pdf. Erişim: 20.05.2026.

Okuyucu, C. (1995). "Sehabi ve divanı". *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 6: 163-198.

Peri, B. (2020). "…Beklerüz": 16. yüzyıldan kalma bir Osmanlı nazire ağı". *Kültürk*. S. 2 (kış), s. 47-79.

Pervâne Bey. (2017). *Pervâne Bey mecmuası*, Haz. K.A. Gıynaş, Ankara: KTB. (Ekitap)
https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194492/pervane-bey-mecmuasi.html.
Erişim: 03.05. 2026.

Riyâzî. (2017). *Riyâzü'ş-şu'arâ,* Haz. N.Açıkgöz,
https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-191371/riyazi-riyazus-suaratezkiretus-suara.html
Erişim: 03.05. 2026.

Sezgin B. (2015). *Erzincan il halk kütüphanesindeki 1492 numaralı nazire mecmuası* (*inceleme metin*). Konya: Selçuk Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış YL Tezi.

Timurtaş, F.K. (1981) *Tarih içinde Türk edebiyatı*, İstanbul: Vilayet Yay.

Tosun, N. (2007). "Nurbahşiyye", *TDV İslam Ansiklopedisi,* İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay., C. 33, s. 248-249

Tunç, S. (2005). "Topkapı Sarayı müzesi kütüphanesi Revan 1985 Numaralı Şiir Mecmuası", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 18 (2005), s. 11-87.

Üzgör, T. (1990). *Türkçe dîvân dîbâceleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Yazar, S. (2011). "Gazzâlî'nin XIII-XIX. yüzyıllar arasında batı Türkçesinde tercüme edilen Eserleri", *Dîvân*, C. 16 , sayı 31 (2011/2), 67-156.

Yıldırım Demir, S. (2011). *Mecmû'a-i nezâ'ir, Hasan Hüsnü Paşa N.* (*1031*) *1b-50a inceleme-Tenkitli metin*. Marmara Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış YL Tezi.

Yazma Eserler

Mecmû'a-i eş'âr. Ankara milli kütüphane yazmalar, 06 Mil Yz A 795/2.

Mecmû'a-i eş'âr ve Fevâ'id. Süleymaniye kütüphanesi, Ali Nihat Tarlan, 21.

Mecmû'a. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan 1971.

Mecmû'a. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan 1973.

Mecmû'a. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan 1978.

Mecmû'a. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan 1985.

Sehâbî. *Tedbîr-i İksîr*, Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi, 192.

Mecmû'a-i Nezâ'ir, Süleymaniye Kütüphanesi, Hasan Hüsnü Paşa, 1031.

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi Belgeleri

1. TSMA.E.0372/4-1

2. TSMA.E.0372/4-5

3. TSMA.E.0372/5-1

4. TSMA.E.0372/5-2

5. TSMA.E.0372/6-1

6. TSMA.E.0372/12-2

7. TSMA.E.0372/12-5

8. TSMA.E.0372/14-3

9. TSMA.E.0372/15-4

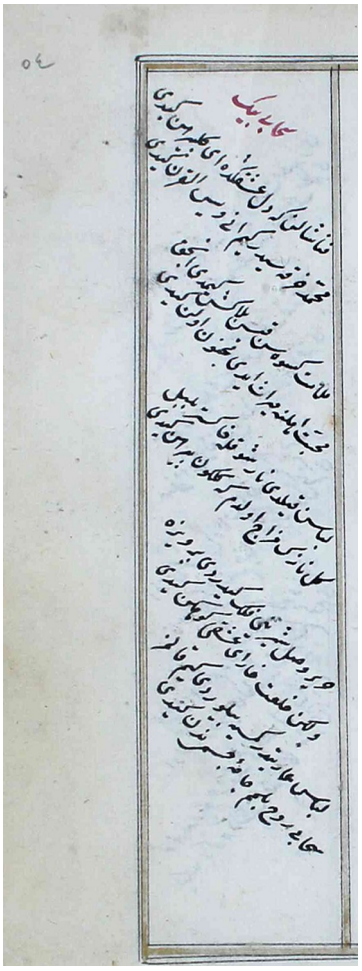
10. TSMA.E.0373/25-8

11. TSMA.E.0445

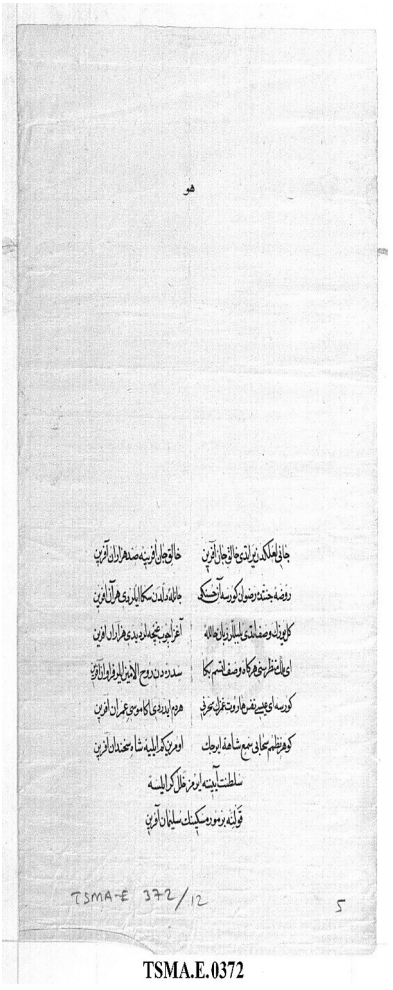
12. TSMA.E.0445/14-2

13. TSMA.E.0969/34

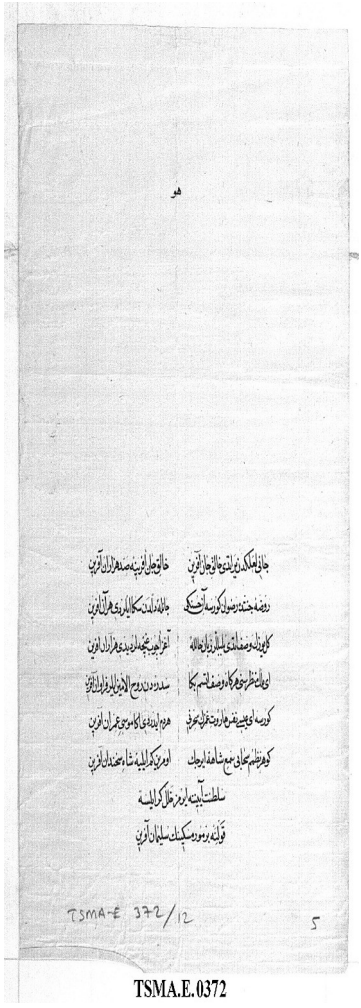
Ekler:



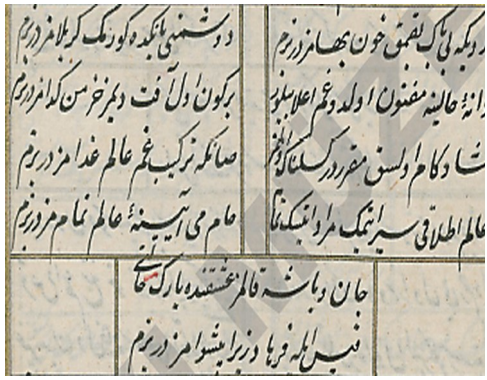
Resim 1. Süleymaniye Kütüphanesi, Ali Nihad Tarlan 21'daki gazel.



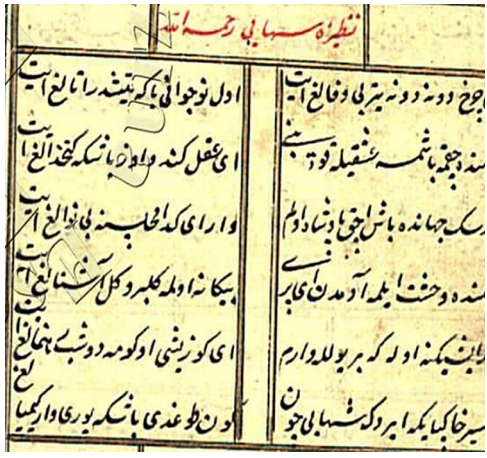
Resim 2. TSMA.E.0372/12-5'daki gazel.



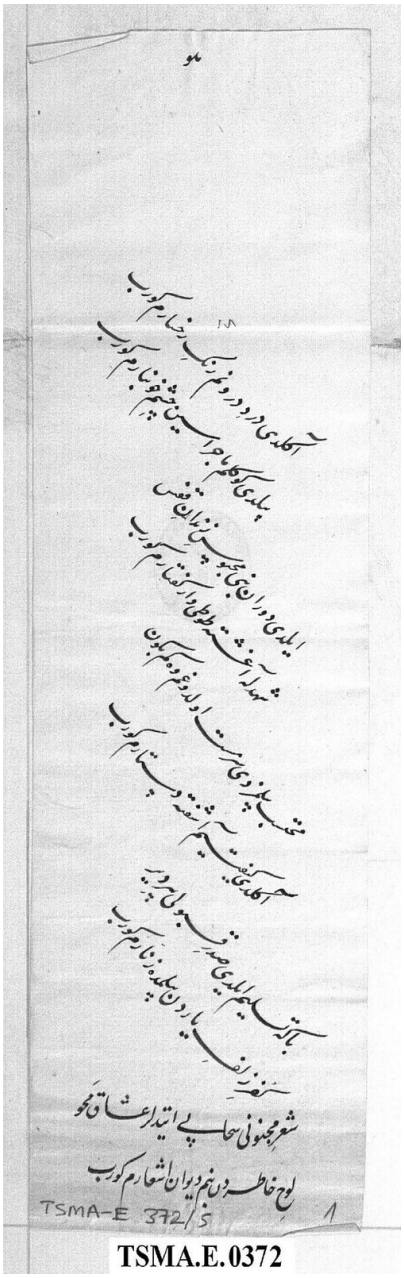
Resim 3. TSMA.E.0372/15-4'daki gazel.



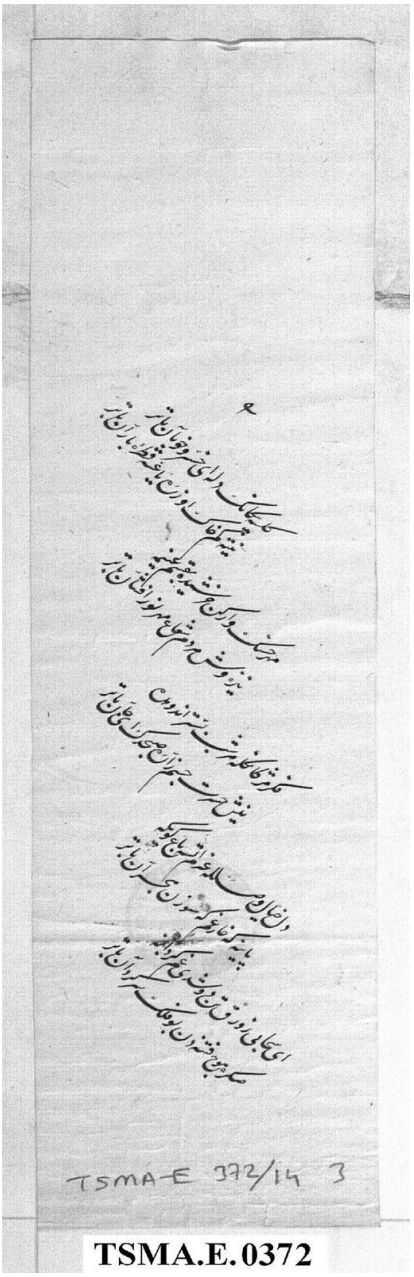
Resim 4. *Mecmû'a*. Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Revan 1985, 56b.



Resim 5. Süleymaniye Kütüphanesi Hasan Hüsnü Paşa 1031, 15b.



Resim 6. TSMA.E.0372/5-1.
Sehâbî *Dîvân*, Gazel 26.



Resim 7. TSMA.E.0372/14-3.
Sehâbî *Dîvân*, Gazel 82.

ALPTAN ALPERENE, DESTANDAN VELAYETE: HACI BEKTAŞ VELAYETNAMESİNİ BİR OĞUZNAME METNİ OLARAK YENİDEN OKUMAK

Tuncay BÜLBÜL

Prof. Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
tuncaybulbul@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9719-693X

GİRİŞ

Oğuz Türklerinin tarihi, devletçiliği, yönetim sistemi, dünya görüşü ve estetik zevkleri hakkında bilgi veren kapsamlı metinler topluluğunu ifade eden Oğuznameler, sözlü gelenekten yazılı tarihe geçişin en tipik örnekleridir (Bayat, 2016: 34). Başlangıçta konar-göçer Türk kavimlerinin yazılmamış kanunlarını, yaratılış mitlerini ve şecerelerini barındıran bu destansı metinler, zamanla Türk cihan devleti kurma ülküsünün ve devletçilik ideolojisinin yazılı manifestolarına dönüşmüştür (Bayat, 2016: 20). Türklerin İslamiyet'i kabulü, konar-göçer hayattan yerleşik hayata geçişi ve Anadolu'ya yönelişleri ile birlikte Oğuznamecilik geleneği de kabuk değiştirerek yeni edebî ve tarihî formlar kazanmıştır (Bayat, 2016: 31-32).

Bu kültürel ve coğrafi dönüşüm sürecinde, Oğuz destanları etrafında teşekkül eden anlatı geleneği, Anadolu'da ortaya çıkan gazavatname ve menakıbname (velayetname) türü eserlerin oluşumuna doğrudan zemin hazırlamıştır (Teber, 2016: 367; Çeribaş 2012: 29). Bu metinler, klasik destanların estetik özelliklerini bir miktar kaybetmiş görünseler de taşıdıkları tarihî hafıza ve motifler bakımından Oğuz destan geleneğinin organik birer devamıdır. İdeolojik ve tipolojik bağlamda yaşanan en büyük değişim ise kahraman tipolojisinde gerçekleşmiştir. İslam öncesi Türk destanlarında kaba kuvvete ve kılıca dayanan, dışa dönük, savaşçı "alp" tipinin yerini; yeni din ve çevrenin etkisiyle din düşmanlarıyla savaşan, içe dönük ve olağanüstü kerametler gösteren "alp-eren" (veli) tipi almıştır (Çeribaş, 2012: 30).

Özellikle 13. yüzyıldan itibaren Anadolu ve Balkanlar'ın Türkleşmesinde büyük rol oynayan, "kolonizatör Türk dervişleri", bu yeni anlatı formunun baş aktörleri olmuşlardır (Ersal-Akın, 2018: 2372). Bu bağlamda kaleme alınan *Hacı Bektaş Velayetnamesi*, yalnızca bir tarikatın inanç ve ahlak esaslarını anlatan, müntesiplerini tarikata bağlamayı amaçlayan dinî bir eser olmayıp aynı zamanda Oğuz boy teşkilatının, iskân poli-

tikalarının ve kültürel kodların tasavvufi bir kimlikle yeniden üretildiği hibrid bir anlatıdır.

Mensur Hacı Bektaş Velayetnamesi'nde Bayındır Han, Kazan Han ve Korkut Ata isimleri yer almaktadır. Bu tespit ilk olarak A. Sadık Erzi tarafından 1954 yılında yapılmıştır (185-187). Velayetnamede bu isimlere yapılan vurguların tesadüfi olmadığı, kollektif belleğin bir ürünü olduğu Boratav başta olmak üzere çeşitli araştırıcıların ortaya koyduğu bir gerçekliktir (Boratav, 1969: 52, 54; Çeribaş 2012). Aynı zamanda bu çalışma bağlamında yapılan yeni tespitler de bu isimlerin velayetname ve benzeri eserlerde rastgele kullanılmadığını ortaya koymaktadır. Bu durum, Türkistan'dan Anadolu'ya taşınan Türk anlatı geleneğinin kesintiye uğramadan devam ettiğinin somut bir göstergesidir. Üstelik bu metin, 'konar-göçer şuurunu' yaşatan (Bayat, 2016: 128-138) Türkmen boylarının, Anadolu'daki yerleşik hayata ve yeni din anlayışına entegre olurken eski Oğuz hafızasını nasıl yeniden ürettiklerini anlamamız açısından eşsiz bir vesikadır

Eserde, Dede Korkut hikâyelerinin ve Oğuznamelerin baş şahsiyetleri olan Bayındır Han, Kazan Han ve Korkut Ata (Kurt Ata) doğrudan tarihsel figürler olarak zikredilmektedir. Metin, Oğuz Padişahı Bayındır Han, beylerbeyi Kazan Han ve Korkut Ata'nın vefatı üzerine Oğuz cemaatinin tefrikaya düşmesini ve saltanatın Selçuklulara (Sultan Selim Şah Gazi) geçişini anlatarak, destansı Oğuz tarihini Anadolu'nun siyasi tarihine ve Selçuklu-Osmanlı meşruiyetine bağlayan tipik bir Oğuznameci tarih yazımı sergiler. Velayetnamede Hacı Bektaş'ın kendisi de sadece bir mutasavvıf değil, Türk devlet geleneğinin ve belki de boy teşkilatının Anadolu'daki yerleşiminin organizasyoncusu, boy ve obaların "yurt ve ekmek"lerini paylaştıran, beylere kılıç kuşatan kudretli bir Oğuz atası/ hükümdarı ya da karşılaştığı olumlu olgu ya da olaylara alkışlarla/gülbenklerle, olumsuz durumlara da kargışlarla/beddualarla karşılık veren bilge ozanı hüviyetinde kurgulanmıştır.

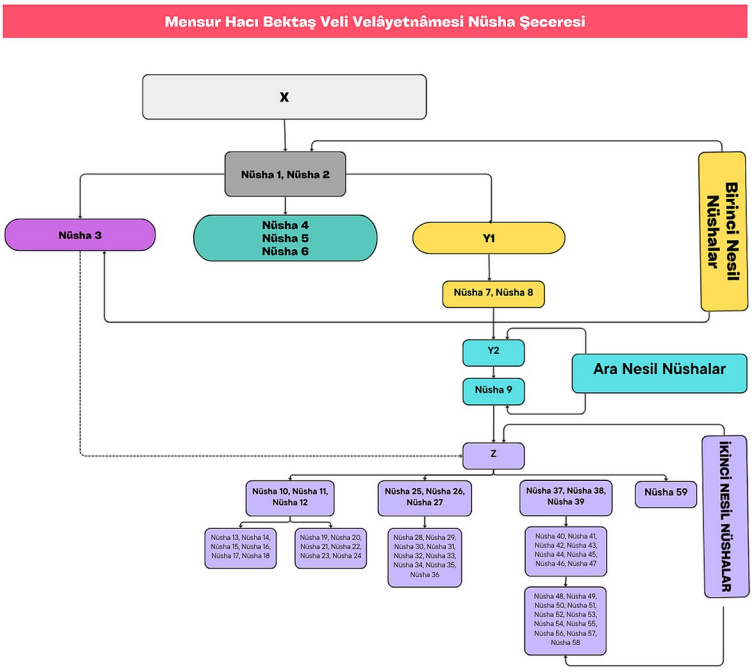
Bu bildiride, literatürde klasik bir tasnif içinde değerlendirilen Mensur Hacı Bektaş Velayetnamesi, **"Velayet ve Keramet Oğuznameleri"** adını verebileceğimiz yeni bir Oğuzname kolu/kategorisi olarak düşünülebilir mi sorusu merkeze alınarak yeniden okunmaya çalışılacaktır. Bildiride, eserin aslına daha yakın kabul ettiğimiz "Saf Nesil Nüshalar" (Musa ibni Ali nüshasına yakın metinler) ile sonradan redaksiyona ve kontaminasyona uğramış "İkinci Nesil Nüshalar" karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Türk destan geleneğindeki kılıç kuşanma (yaraklandırma), ad verme, toy ve şölen düzenleme, şekil (don) değiştirme ve destansı alkış/kargış (dua/beddua) gibi epik ritüellerin velayetnamelerde nasıl tasavvufi bir formda yeniden üretildiği ortaya konacak; eserin alptan alperene, destandan velayete geçiş sürecindeki rolü, Oğuznamecilik geleneğinin bakiyeleri üzerinden tartışılacaktır.

1. Mensur Hacı Bektaş Velayetnamesi Üzerine

Türk inanç ve düşünce evreninde derin etkiler bırakmış ve bırakmaya devam eden Hacı Bektaş'ın tarihsel kişiliği hakkında elimizde tatmin edici bilgiler bulunmamaktadır. Onunla ve düşünce evreniyle ilgili elimizdeki yegâne kaynak kendi adını taşıyan manzum ve mensur velayetnameleridir. Her ne kadar Hacı Bektaş adına manzum velayetnameler de literatürde bulunuyor olsa da onunla ilgili en temel bilgi kaynağı mensur velayetnamedir[1].

Gerek Hacı Bektaş'ın inanç ve düşünce dinamiklerinin ve gerekse Türk dil ve edebiyatının erken dönem bir ürününün ışık tuttuğu alanların tespiti açısından son derece önemli olan Mensur Hacı Bektaş Velayetnamesi'nin tenkitli metninin şimdiye kadar yapılmamış olması Türkoloji açısından büyük bir eksiklikti. Gerek Türk inanç ve düşünce evreni ve gerekse Türk dil ve edebiyatı açısından bu derece önemli bir metnin, tenkitli metni yaklaşık 2 yıldır tarafımızdan yürütülmekte olup bu ay içinde tamamlanması planlanmaktadır. Bu çalışma sırasında toplam 59 adet mensur Hacı Bektaş Velayetnamesi'ne ulaşılmış ve tamamı incelenerek şecerede yerine yerleştirilmiştir. Bu nüshaların incelenmesi sırasında Hacı Bektaş Velayetnamesi hakkında daha önce araştırıcılarca tespit edilen ve Türk anlatı geleneğinin kök metinlerinden olan Oğuznamelerle olan benzerlik ya da paralelliklerin, benzerlik ve paralellikten daha öte, bir geleneğin yeni bir kolu, yeni bir kategorisi olarak değerlendirilebilecek söylem ve kurgu kalıpları barındırdığı görülmüştür.

[1] Hacı Bektaş velayetnamelerinin durumu, mensur velayetnamenin müellifi ve türü hakkındaki tartışmalar ve ayrıca mensur velayetnamenin nüshaları hakkında detaylı bilgi için bkz. (Bülbül, 2025).



2. Oğuz'un Mitik Hafızasından Velayetnameye: Bayındır Han, Kazan Han ve Korkut Ata

Oğuzname metinlerinin (özellikle Dede Korkut Hikâyeleri) en temel kişileri kuşkusuz Bayındır Han, Kazan Han ve Dede Korkut'tur. Bu üç isim, Oğuz'un devlet organizasyonunun üç temel ayağını temsil etmektedir. Bayındır Han devletin otoritesini, Salur Kazan devletin kılıcını, Korkut Ata ise devletin aklını ve ruhunu temsil etmektedir. Bu üç isim de doğrudan mensur Hacı Bektaş Velayetnamesi'nde kendine yer bulmuştur. Konuyla ilgili daha önceki çalışmalarda Hacı Bektaş'ın Osmancık'a kılıç kuşatması bahsinin başlangıcında Bayındır ve Kazan hanlarla Korkut Ata'nın adının geçtiği tespit edilmiştir:

"Nakldür, çün kim Oğuz cemâ'ati tefrika buldular, Oğuzuñ pâdişâhı Bayındır Han âhirete intikâl eyledi. Oğuzuñ beglerbegisi Ḳazan öldi ve Ḳorḳut Ata öldi. Oğuz cemâ'ati tefrika buldı. Saltanat âl-i Selçuk'dan Sultân Selim Han Gazi'ye degdi." (Duran-Gümüşoğlu, 2010: 699).

Yapılan tenkitli metin çalışması sırasında müellif hattına en yakın nüshalar olarak tespit ettiğimiz Saf Nesil Nüshalarda ise yukarıdaki bahis aşağı yukarı benzer ifadelerle aynen geçmesinin yanında[2] velayetnamenin sonuna doğru Hacı Bektaş'ın halifeleri-

[2] Mensur Hacı Bektaş Velayetnamesi'nin daha önceki neşirlere konu edilen nüshalarında bu bahis "Hacı Bektaş'ın Osman Gazi'ye kılıç kuşatması" şeklinde anlatılırken Saf Nesil Nüshalarda ise bu bahis "Hacı

nin tanıtılması sırasında da Bayındır Han ve Kazan Han isimleri yinelenir. Metnin bu bölümünde bu hanların isimleri Hacı Bektaş'ın halifelerinden Sultan Bahaaddin Atlas-puş ile Dost-ı Huda Sultan'ın tanıtımları sırasında söz konusu edilir. Metne göre Sultan Bahaaddin Atlas-puş Bayındır Han soyundan gelmektedir. Dost-ı Huda Sultan ise Bayındır Han'ın başkomutanı Kazan Han'ın oğludur. Dost-ı Huda Tebriz, Atlas-puş ise Şamak'tandır (Şamahı):

"Ammā Sulṭān Bahā'e'd-dīn Aṭlas-pūş raḥmetu'llāhi 'aleyh Oġuzdan Sulṭān Bayındır Ḫan ṣoyundan idi ve Dost-ı Ḫudā Sulṭān, Tebrīz'de olurdı. Bayındır Ḫan'uñ ser-leşkeri Ḳazan Ḫan oġlıdur. Ammā Sulṭān Bahā'e'd-dīn Aṭlas-pūş Şamaḳ'dan olurdı ve Dost-ı Ḫudā Sulṭān, Tebrīz'den olurdı. Bir gice bāṭın, Ḫażret-i Ḫünkār, Sulṭān Bahā'e'd-dīn Aṭlas-pūş'a yitişdi. Kendin bildürdi. Bāṭından ḳatına da'vet itdi. Andan bu vech ile Tebrīz'de Dost-ı Ḫudā Sulṭān'ı daḫı görüp anları daḫı gönderdiler, gelmesine bāṭından da'vet itdi. Andan Sulṭān Bahā'e'd-dīn Aṭlas-pūş Şamaḳ'dan ḳalḳup erenler niyyetine 'azm itdi. Tā kim Tebrīz'e geldi, Dost-ı Ḫudā ile bulışdı. Gördükleri bāṭını birbirine ḫaber virdi. Andan ṣoñra ikisi bile ḳalḳup Ḫażret-i Ḫünkār'a geldiler. Anlar daḫı ḳabūl idüp ikisine daḫı erkān yitişdürdi. Erenlerüñ ṣafā-naẓarların ikisi alup erlik naṣībin bulup ṣāḥib-i ḥāl ve ehl-i keşf ü kerāmet er oldılar. Niçe zamān erenler ḥużūrında ḳaldılar. Āḫir bir gün erenlerden ṣafā-naẓar oldı. İkisine daḫı çehār 'alāmet ṣundılar. Girü vaṭanlarına gönderdiler. Ḫālā şimdi Dost-ı Ḫudā'nuñ mezārı Tebrīz'de olurdı ve Sulṭān Bahā'e'd-dīn mezārı Şamaḳ'da olur. İkisi daḫı Bektaş-ḫānedür."

Görüldüğü üzere Hacı Bektaş'ın halifelerinin soyu Oğuz ulularına dayandırılarak metin içerisinde Hacı Bektaş'ın otoritesinin büyüklüğü ortaya konur. Diğer yandan geleneksel Oğuznamelerde hayat bulan Oğuz devlet teşkilatında Bayındır Han'ın şahsında tecessüm eden iktidar ve yurt/toprak dağıtımı; Korkut Ata'nın şahsında anlam bulan devletin aklı, yönlendirici ruhu ve alkış/kargış makamı; Kazan Han'ın şahsında hayat bulan kılıç, ordu ve başkumandanlık unsurları, Velayetname'de parçalı yapıdan çıkarılmış ve Hacı Bektaş Veli'nin 'Alperen' şahsiyetinde tek bir merkezde toplanmıştır. Hacı Bektaş; halifelerine "yurt ve ekmek" vererek Bayındır Han'ın otoritesini, alkışlarla bereket vererek ve kargışlarla cezalandırma yaparak Korkut Ata'nın nefesini, halifelerinden bazılarına ve Kayı beylerine kılıç kuşatarak ve aynı zamanda bazı halifelerini de düşman üzerine göndererek Kazan Han'ın başkomutanlığını şahsında toplamıştır.

Hacı Bektaş'ın bu tavrı aslında destan dönemindeki parçalı yapının devrinin kapandığını, yeni dönem olan velayet döneminde ise tüm güçlerin tek bir şahısta toplandığı fikrinin açık bir ilanıdır. Hatta Firdevsî'nin manzum velayetnamesinde yer alan Kutbeddin Haydar bahsi[3] bunun en bariz örneğidir. Buna göre, Bedehşan halkı-

Bektaş'ın Ertuğrul Gazi'ye kılıç kuşatması" şeklinde geçer.

[3] Kutbeddin Haydar bahsi mensur velayetnamenin kontaminasyona ve redaksiyona uğramış nüshalarında da yer almaktadır.

nın sürekli taciz ve tecavüzünden bunalan Türkistan halkı Ahmet Yesevi'ye gelerek nefes oğlu olan Kutbeddin Haydar komutasında Bedehşan'a bir ordu göndermesini, Bedehşan kafirlerinden kendilerini kurtarmasını isterler. Ahmet Yesevi de oğlu Kutbeddin Haydar'ı Bedehşan'ı fethetmesi için gönderirken onu tıpkı Oğuz destanlarındaki bir başkumandan gibi donatır. Ona kılıç kuşatır, "tuğ, alem, tabl (kös) ve nefîr" verir ve yanına binlerce kişilik devasa bir ordu katar. Kutbeddin Haydar, tıpkı destan kahramanları gibi yiğitçe savaşır, kılıç çalar, ortalığı kan gölüne çevirir. Ancak destan döneminin bu kaba kuvvete dayalı "alp" tipi burada başarısız olur; ilahi yardım (nusret) gelmez, ordusu dağılır ve kendisi esir düşerek yedi yıl bir mağarada hapse mahkûm edilir. Bu durum, salt kılıç gücünün artık yeni dönemin (tasavvufi dönemin) ideolojisinde yeterli olmadığının ilanıdır.

Bunun üzerine Hoca Ahmed Yesevi'nin ricasıyla Hacı Bektaş tek başına devreye girer. Ancak o, Kutbeddin Haydar gibi bir ordu ve kılıçla değil, velayet gücüyle savaşa katılır. Binlerle ifade edilen bir orduyla seferi başlatmaz, şahin donuna girerek uçup Bedehşan'a ulaşır. Kutbeddin Haydar'ı zindandan çıkarıp velayet gücüyle (gözünü yumdurup açtırarak) saniyeler içinde Türkistan'a, Ahmet Yesevi'nin tekkesine geri gönderir.

Hacı Bektaş düşman ordularına kılıç çekmez. Bunun yerine bedduasıyla (kargışıyla) doğaya hükmeder. Önce Bedehşan'ı zifiri karanlığa (zulmet) boğar. Kafirler inanmayıp tekrar isyan edince gökten yağan yağmuru keser, ekinleri bitirmez (kıtlık/kuraklık). Yine isyan ettiklerinde bütün ateşlerini (odlarını) alır, 40 gün boyunca ateş yakamazlar. Son olarak sularını kurutur.

Bedehşan tekfuru, yakalamak için büyük bir orduyla mağaranın üzerine geldiğinde, Hacı Bektaş Allah'a yalvararak "Bekçimi yedi başlı ejderha yap" der. Karşılarına çıkan bu yedi başlı ejderha karşısında tüm kafir ordusu çaresiz kalıp diz çöker ve İslam'ı kabul eder. Sonuçta tek başına velayet gücüyle Bedehşan'ı İslamlaştırarak fetheder.

3. Oğuz Boy Kimlikleri ve Şecere Vurguları: Çepni ve Kayı Boyu

Velayetname'de Oğuz boy kimlikleri Çepni ve Kayı boyu üzerinden yer bulur. Velayetname'nin ana omurgalarından olan Kadıncık Ana ve onun eşi İdris'in soyunun Oğuzun Çepni boyuna bağlanarak bir anlamda bu kişilerin okuyucu nezdindeki güvenilirliği ortaya konmuş olur.

"Ol vaḳtin kim Çepni boyı Oġuzdan ayırtlaşup Rūm'a geldi. Bu Çepni boyuñ ulularından Yūnus Muḳrī nām bir fāżıl u kāmil ve ḥāfiẓ-ı kelāmu'llāh var idi. Çepni boyından ayırtlaşup Ḳarayük yaḳınında Mīkā'il nām maḳāma gelüp ḳarār itdiler. Oradan daḥı bir remzle Yuḳaru Veyye nām bir yire bir menzil gelüp biraz daḥı anda eglendiler. Şöyle kim Veyye ile Ḳarayük arası bir mil miḳdārı yoldı. Meger ol vaḳt Ḳarayük'de girü Çepni boyınuñ evlerinden ayrılmış Göhrüş nām bir kimesne gelüp ḳarār itmişdi"

Metinde ifade edilen Göhrüş Çepni'nin ulularından ve Kadıncık Ana'nın babası, Yunus Mukri ise yine Çepni'nin ulularından ve Kadıncık'ın eşi İdris'in babasıdır.

Diğer yandan Oğuz'un Kayı boyu da Velayetname'de kendine yer bulur:

"Oġuzdan, Ḳayı'dan bunda iki ḳarındaş vardur. Anuñ birine Gündüz Alp dirler, birine Erṭoġrıl Alp dirler." didiler. Andan vardı ol aġızı Gündüz Alp'a ışmarladı, ṣancaḳ virdi, ḳılıç ḳuşatdı, anda ḳodı." Sultan Alaattin'in Sultanönü sancağının sorumluluğunu vermek için Gündüz Alp'ın Oğuz'un Kayı boyundan olması yeterli gelmiştir. Aynı zamanda Gündüz Alp'ın ölümünden sonra ağabeyinin mansıbını talep etmek üzere Konya'ya doğru yola çıkan Ertuğrul Alp'ın yanına uğraması üzerine Hacı Bektaş onu *"Ṣafā geldüñ ey Ḳayınuñ ḫās begi Erṭoġrıl Alp'um. Ḳadem getürdüñ. Yidi yıl oldı kim āl-i Selçuḳ'dan ṣaltanat ḥükmi götürüldi."* sözleriyle karşılar ve bu buluşma sonunda *"Yüri, ẓāhir pādişāhı Sulṭān 'Alā'a'd-dīn'e var, göñlüñde oturavüz, dilüñde söyleyevüz. Seni aña yüzlü gösterevüz. Saña ṣancaḳ vire, ḳılıç ḳuşada, ḳarındaşuñ yirine seni naṣb ide. Öñüñden ṣoñuñ gür gele. Gün ṭoġusından gün baṭısına deg çerāġuñ yana."* Sözleriyle de Ertuğrul Alp'ın dünyevi iktidarını inşa etmiş olur.

Aynı zamanda İkinci Nesil Nüshalarda ise Kaya Beg oğullarından Aytogmış Alp'ın ismi zikredildikten sonra *"Bunlar Oġuz Ata isimleridür. Alp dimek Oġuz lisānında pehlivān dimekdür."* ifadeleriyle Oğuz Ata'ya ve Oğuz diline de göndermeler yapılır.

4. Oğuz Kağan Tipi Otorite ile Boy ve Yurt Taksimi, Boyların Semboller Üzerinden Çatışması

Oğuz Kağan Destanı'na göre dünyanın yegâne otoritesi Oğuz Kağan'dır. Buna bağlı olarak Oğuz Kağan ülkesini oğulları arasında üleştirme yetkisine de sahiptir. Bu bağlamda Oğuz Kağan Gün, Ay ve Yıldız adlı oğullarının oluşturduğu "Bozoklar" ile Gök, Dağ ve Deniz adlı oğullarının oluşturduğu "Üçoklar" arasında yurdunu pay etmiştir (Bang-Arat, 1936: 32-33).

Oğuz Kağan'ın gösterdiği bu yurt verme, yurt üleştirme tavrını Velayetnamede sıklıkla görmekteyiz. Özellikle eserde Hacı Bektaş'ın Anadolu'ya "Bozok"tan girdiğinin söylenmesi Oğuz Kağan Destanı'ndan gelen geleneğe çok açık bir gönderme olarak değerlendirilmelidir:

Saf Nesil Nüshalar:

"Rivāyetdür ki Ḥażret-i Ḫünkār Ḥacı Bektaş el-Ḫorāsānī ḳaddesa'llāhü sırrahü'l-'azīz Rūm'a geldi. Evvel Rūm'a Türkman içinde girdi ve Bozoḳ'dan girdi."

İkinci Nesil Nüshalar:

"Çün ki Ḥażret-i Ḫünkār Ḥacı Bektaş Velī çün kim Rūm mülkine girdi, Bozoḳ cānibinden Ḳayṣeriyye'den yaña teveccüh idüp giderken meger kim yol üzerinde Żü'l-Ḳādir'den

bir niçe Türkmen ḫānelerine teṣādüf eyledi. Gördi daḫı henüz ḳonmışlardı. Uġrayup geçüp gitdi."

Yine aynı anlatıda Bozok içinde çobanlık yapan İbrahim Hacı adındaki bir çoban Hacı Bektaş tarafından bir anda "ahtarılarak[4]" velayet mertebesine erişir ve Hacı Bektaş kendisine şu şekilde hitap eder:

Saf Nesil Nüshalar:

"Yüri ilügüm Bozoḳ'ı, Üçoḳı saña virdüm. Ekmegüñ olsun. Tācuñ daḫı başuñdaġı gibi olsun. Yüri imdi ḳoyuncuḳlar daḫı senüñle bile varsunlar iligüm." didi."

İkinci Nesil Nüshalar:

"İlügüm yüri imdi. Şimden girü naṣībüñ alduñ. Bozoḳ, Üçoḳı saña yurt virdük. Ol yir senüñ etmegüñ olsun. Ḳoyuncuḳlar daḫı senüñle bile varsunlar." didi. Pes İbrāhīm Ḥacı ol vilāyetde niçe dürlü ʾacāyib ü ġarāyib remz ü rumūzlar keşf idüp velāyet ü kerāmetler iẓhār eyledi. Āḫir ismin Żü'l-Ḳādirli içinde İbrāhīm Ḥacı çaġırtdı. Ḫünkār varlıġı remz itdügi gibi Bozoḳ, Üçoḳ kendünüñ mekānı oldı. Ayaġına ṭaş ṭoḳanan "Yā İbrāhīm Ḥacı!" diyü çaġırur idi."

Görüldüğü üzere Hacı Bektaş'ın İbrahim Hacı'ya bir otorite olarak Bozok'u ve Üçok'u yurt olarak vermesi Oğuz Kağan Destanı'nda ifade edilen Oğuz Kağan'ın tavrından hiç farklı değildir.

Aslında bu bağlamda vurgulanması gereken husus Hacı Bektaş'ın ölmeden önce halifelerini Anadolu'nun dört bir yanına dağıtması, buraları onlara "yurt vermesi"dir. Onun bu tavrının Oğuz Kağan'ın, ömrünün son demlerinde büyük bir toy düzenleyip yurdunu Bozok ve Üçok olarak adlandırılan altı oğlu arasında pay etmesinden ne farkı vardır ki?

Velayetnameye göre Hacı Bektaş, Anadolu'ya geldikten sonra otuz altı yıl yaşamış, bu otuz altı yıl içerisinde otuz altı bin halife yetiştirmişti ve fakat geceli gündüzlü olarak sürekli yanında kalan üç yüz altmış ulu halifesi bulunmaktaydı. Saf Nesil Nüshalarda bu üç yüz altmış halifeden altı tanesinin tanıtımı ve yurtlarının Hacı Bektaş tarafından taksimiyle Velayetname sona erer. Oğuz Kağan Destanı'nın, Oğuz Kağan'ın yurdunu altı oğlu arasında taksim etmesine yer vererek sona ermesiyle Velayetnamenin Hacı Bektaş'ın altı halifesi arasındaki yurt taksimatına yer vererek sona ermesi arasındaki benzerlik oldukça ilginçtir.

[4] "Ahtarmak" velayetnamede çok sıklıkla geçmekte ve "intisap ettirmek" anlamında kullanılmaktadır. Hatta Hacı Bektaş Türkmenler içinde çok fazla kişiyi kendisine bağladığı, intisap ettirdiği için ona "Ahtarmaç/Ahtarmeç" adı Türkmenler tarafından takılmıştır.

Hacı Bektaş'ın ulu halifelerinden ilk sırada sayılan isim Seyyit Cemal Sultan'dır. Seyyit Cemal Sultan, kendisine nereyi yurt vereceği düşüncesini içinden geçirdiği sırada Hünkâr ona şöyle seslenir:

Saf Nesil Nüshalar:

"Cemāl'üm bizi dār-ı beḳāya gönder. Daḫı bir eşekcik alup revāne ol. Ol eşegi ḳurt yidügi yirde saña yurt virdük. Anda varasın, demüñ yomuñ oynadasın. Senden bizüm bir oġlumuz gele. Aḳdeñiz'e yol eyleye." didi."

İkinci Nesil Nüshalar:

"Cemāl'üm bizi dārü'l-beḳāya gönderdükden ṣoñra bir merkeb alġıl, üzerine süvār olup revān ol. Her ḳanda kim merkebüñ ḳurt yirse, maḳāmuñ anda ola, demüñ yomuñ oynadasun. Daḫı senüñ ṣulbüñden bizüm bir evlādımuz ẓuhūra gele. Aḳdeñiz'i yol eyleye."

Benzer diyalogları Sarı İsmail'in anlatıldığı bölümlerde de görmek mümkündür:

Saf Nesil Nüshalar:

"İsmā'īl'üm, ṭur bunda, ben intiḳāl idince andan çıḳasın, elüñdeki 'aṣāñı atasın, 'aṣāñ düşdügi yiri saña yurt virdük." didi."

İkinci Nesil Nüshalar:

"İsmā'īl'üm, biz dünyādan naḳl idince bunda ṭur ve biz intiḳāl itdükden ṣoñra elüñdeki 'aṣāyı at, her ḳanda düşerse düşdügi yiri saña yurt virdük. Anda demüñ yomuñ oynat. Yeşil fermān daḫı sende emānet ṭursun. Bir vaḳt ola kim gerek ola, varup senden ṭaleb ideler. Anlara ṭapşurasın." didi."

Görüldüğü üzere Hacı Bektaş, halifelerine kendinden sonra hakimiyet kurmaları için yurtlar vermiştir. Onun bu tavrı Oğuz Kağan'ın tavrından pek de farklı görünmemektedir.

Diğer yandan Saf Nesil Nüshalarda tanıtımı yapılan altı halifeden Seyyit Cemal Sultan Afyonkarahisar, İhsaniye, Döğer köyüne[5]; Sarı İsmail Denizli, Tavas'a; Kulacık Hacım Sultan Uşak'a; Baba Rasul Kütahya, Altıntaş, Beşkarış köyüne gönderilmiştir. Başka bir deyişle bu erenlerin gönderildikleri bölgeler yukarıdan aşağı tek bir hat üzerinde batıdaki uç bölgeleridir. Velayetnamede tanıtımı yapılan diğer iki halife ise Bahaaddin Atlas-puş ile Dost-ı Huda Sultan'dır. Bunlar da en doğudan, Azerbaycan'dan Hacı Bektaş'ın yanına gelip nasip alıp çehar alametle yine yurtlarına geri gönderilmiş-

[5] Velayetnamede Seyyid Cemal Sultan'ın Altıntaş civarına geldiği belirtilir. Ancak bugün onun türbesi Afyonkarahisar il sınırları içinde kalmış olsa da tam anlamıyla Kütahya-Afyonkarahisar sınır geçişi arasında kalmaktadır.

lerdir. Bahaaddin Atlas-puş Azerbaycan, Şamahı'da etkinlik gösterip orada vefat etmiş, Dost-ı Huda Sultan da memleketi Tebriz'de etkinlik gösterip yine burada vefat etmiştir. Görüldüğü üzere Hacı Bektaş, tıpkı Oğuz Kağan'ın ülkesini batıdan doğuya, kuzeyden güneye oğulları arasında paylaştırdığı gibi büyük Türk yurdunu halifeleri arasında paylaştırmıştır[6].



Diğer yandan Velayetnamede boylar arası rekabet ya da çekişmeler de yer almaktadır. Daha önce bahsi geçen İbrahim Hacı anlatısında Hacı Bektaş, İbrahim Hacı'nın başında bulunan geyik derisinden börkünü çıkarttırır, tekbirleyip tekrar giydirir. Bu başlık İbrahim Hacı'nın etkinlik alanında onun bir alameti olarak görülür. Ancak İbrahim Hacı öldükten sonra Dede Garkın oğulları İbrahim Hacı'nın oğullarının yanına gelerek geyik derisi börkün Dede Garkın'ın alameti olduğunu söyleyerek çıkartmalarını isterler. İbrahim Hacı'nın oğulları ise bu börkün atalarına Hacı Bektaş tarafından tekbirlenip verildiğini söylerler ve bu konuda iki taraf arasında büyük tartışma ve mücadeleler yaşanır. Sonunda İbrahim Hacı oğulları geyik derisi börkü çıkartarak Dede Garkın oğullarına verirler. İbrahim Hacı anlatısının bu bölümü Saf Nesil Nüshalarda bulunmaz.

"Ḥayātında Ḫünkār varlıġı geyik derisi üzre ṣafā-naẓar tekbīr eyledügi ecilden kendüler daḥı mürīdlerine geyik derisi kisve geydürürdi ve kendüler dünyādan naḳl itdükden ṣoñra Dede Ġarḳın oġulları gelüp İbrāhīm Ḥacı'nuñ evlādlarına eyitdiler:

"Bu geyik derisi börk meşhūr Dede Ġarḳın'uñdur. Siz bunı ḳandan aldıñuz?" didiler. Anlar eyitdiler:

"Aṭamuz İbrāhīm Ḥacı'ya Ḥażret-i Ḫünkār tekbīr idüp ṣafā-naẓar himmet eylemişdür. Bizüm meşrebimüz Bektaş'dandur." didiler. Dede Ġarḳın oġulları 'inād idüp:

"Bektaşīlerüñ kisveti elifī ve Ḥüseynīdür. Bu geyik derisi börk meşhūr Dede Ġarḳın'uñdur." diyü nizā' eylediler. Mā-beynlerinde çoḳ mübāḥaṣe öyle ola geçdi. Āḫir bi'ż-żarūrī geyik derisin çıḳarup Ġarḳınlara ṭapşurdılar."

[6] Her ne kadar velayetnamenin sonunda adı zikredilmese de eserin temel anlatılarından olan Güvenç Abdal bahsinde ifade edilen Güvenç Abdal'ın etkinlik alanı da Anadolu'nun kuzeyi Karadeniz bölgesidir. Onun mezarı da Gümüşhane, Kürtün ilçesinde bulunan Güvende Yaylası'ndadır.

Velayetnamede yer alan bu unsurları Oğuz boyları arasındaki meşruiyet kavgasından başka bir şeyle izah etmek mümkün değildir.

5. Destanlarda Görülen Ritüelik Unsurların Velayetnamede Yeniden Üretimi

Ad Verme: Destan dönemlerinden itibaren Türk kültüründe çocuğa ad vermenin ayrı bir töreni ve önemi bulunmaktadır. Çoğunlukla bir yiğitlik gösterisine konu olmadan ad alamayan Türk gençleri olgun bir erkek aşamasına geldikten sonra ad alma ayrıcalığına kavuşmaktadır. Bu durumun bir ritüel gibi yer aldığı en bariz örnek Dede Korkut Hikayeleri'nde karşımıza çıkmaktadır (Jirmunsky, 2016: 69-70). Hikayelerde Boğaç Han'a, Bamsı Beyrek'e ve Basat'a ad verilmesi Dede Korkut tarafından gerçekleştirilmiştir.

Hacı Bektaş Velayetnamesi'nde de buna benzer ad verme durumuyla karşılaşılır. Dede Korkut hikayelerinde bir yiğidin ad alabilmesi, "baş kesip kan dökmesi" yani fiziksel bir kahramanlık sergilemesi şartına bağlanırken, İslamiyet'in ve tasavvufun etkisiyle Velayetnamede bu durum değişmiş, kişinin ad alabilmesi için bir keramet göstermesi veya ulu bir pire büyük bir manevi liyakat/teslimiyet sergilemesi şartına dönüşmüştür.

Velayetnamede ad vermenin en başta gelen örneği Hacı Bektaş'ın şahsında görülür. Hacı Bektaş'ın anne ve babası tarafında verilen adı Bektaş'tır. Ancak Bektaş, eğitim alma yaşına geldiğinde (bazı nüshalarda 4 yaşına, bazılarında 5 yaşına) Lokman Perrende'ye teslim edilir. Hacı Bektaş, hocası Lokman Perrende'nin önünde eğitim gördüğü mektep binasının içinde kerametle su çıkartması sonucunda hocasının hayret ve şaşkınlık içinde "Yâ Hünkâr" diye haykırması sonrasında adı Bektaş Hünkâr olarak anılmaya başlanır.

Aynı şekilde hacca giden Lokman Perrende'nin canı arife günü Horasan'daki evinde yapılan pişiden çeker. Bu durum Bektaş Hünkâr'a malum olur. Perrende'nin evine giderek eşinden hocasına götürmek üzere tepsi içinde pişi koymasını ister. Bektaş, tepsiyi alır ve bir anda hocası Arafat'ta iken tepsiyi eline verir. Bu duruma şaşıran Lokman Perrende yoldaşlarıyla pişiyi yer, ama tepsiyi saklar. Hicaz'dan Horasan'a dönüşü sırasında Horasan halkı Lokman Perrende'yi karşılamak için yola dizilir. Hacılığını kutlamak için yanına gidenlere Perrende asıl hacının Bektaş Hünkâr olduğunu, kendisine Horasan'dan pişi getirdiğini, ne zaman Kabe'de namaza dursa sağ tarafında onu gördüğünü söyleyerek sakladığı pişi tepsisini oradakilere gösterir. Bu olaydan sonra Bektaş Hünkâr'ın adı Hacı Bektaş Hünkâr olarak anılmaya başlar. Görüldüğü üzere Hacı Bektaş'ın kendisi Dede Korkut Hikayeleri'nde ifade bulan ad alma ritüelini gösterdiği kerametler sonucunda almıştır.

Velayetnamede Hacı Bektaş'ın kendi ad alma seremonileri dışında da halifelerin ya da onunla ilişkili kişilerin ad alma ritüellerine tanık olunur. Bunların ilki Tapduk

Emre'dir. Velayetnamede önce Emre adıyla tanıtılan Tapduk Emre, Hacı Bektaş'ın "dost divanında" nasip üleştiren elin sahibi olduğunu öğrenmesiyle üç kez "Tapduk Hünkâr'um" demesi sonrasında adı Tapduk Emre olarak anılmaya başlar.

Benzer bir durum Hacı Bektaş'ın Seyyid Battal Gazi'nin mezarını ziyarete giderken yaşanmıştır. Hacı Bektaş, Seyyit Gazi'nin mezarını ziyarete giderken kendini tanıyan ve seven bir muhibbiyle karşılaşır. Bu muhibbi Hacı Bektaş'tan nasip alır, ona biat eder ve onu hanesine davet eder. Bu muhip düzenlediği mahya/toy için ağılındaki tüm koyunları kurban eder. Onun bu cömertliği karşısında Hacı Bektaş namaz kılıp dua ederek kurban edilip yenilen tüm koyunların canlanmasını sağlar. Bu olaydan sonra bu dervişin adı Kuzukıran Derviş olarak anılmaya başlar.

Bir diğer benzer örnek Hacı Bektaş'ın ibrikdarı ve en yakını olan halifelerinden Sarı İsmail nezdinde gerçekleşir. Anlatıya göre, Hacı Bektaş'ın ölümünden sonra Denizli, Tavas'a geldikten sonra burada birçok velayet ve keramet gösterir. Bir gün bir çiftçi öküzleriyle çift sürerken buradan geçmekte olan Sarı İsmail'e öküzlerden birisi hitap ederek yirmi yıldır bu çiftçi için çalıştığını, artık bugün yarın kendisini kurban edeceğini, kendisini bu çiftçinin elinden kurtarmasını istediğini söyler. Bunun üzerine Sarı İsmail de öküzü çiftçiden alıp azat eder. Bu olaydan sonra Sarı İsmail'in adı o yörede Öküzsöyleden Sarı İsmail olarak anılmaya başlar.

Velayetnamede ad verme ritüeline ilişkin başkaca da örnekler bulmak mümkündür. Bu örnekler, Dede Korkut'taki "kahramanlık yapana ad verilmesi" uygulamasının, Velayetnamede "Velayet ve Keramet gösterene isim/lakap verilmesi" formuna dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Yaraklandırma/Silahlandırma: Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz Kağan Gün, Ay ve Yıldız'ın bulduğu altın yayı üçe bölerek onlara verir ve sağ kolu oluşturan "Bozoklar" adını koyar. Gök, Dağ ve Deniz'in bulduğu üç gümüş oku da onlara vererek sol kolu oluşturan "Üçoklar" adını koyar. Oğuz Kağan Destanı'nda görülen bu durumu Velayetnamede de görmek mümkündür. Bunun en önemli örneği Sarı Saltık anlatısında görülür. Ancak burada velayetname nüshaları arasında bir farklılık ortaya çıkar. Saf Nesil Nüshalarda Hacı Bektaş, Rumeli'ye göndermeyi planladığı Sarı Saltık'ı silahlandırması için Tapduk Emre'ye gönderir.

"Yüri Ṭapduḳ Emre'ye var, bizden selām eyle. Daḥı digil saña yaraḳ virsün ve yoldaş ḳoşsun. Andan, öte Rūm'a git."

Yanına gelen Sarı Saltık'a Tapduk Emre bir yay, yedi ok verir, bir tahta kılıç kuşatır, bir seccade ve Ulu Abdal ve Kiçi Abdal adında iki de yoldaş verir. Bunları alan Sarı Saltık Sinop'tan başlayarak maceralarına doğru yola çıkar.

İkinci Nesil Nüshalarda ise bu anlatı şekil değiştirmiş, aradan Tapduk Emre çıkartılarak bir anlamda otorite merkezileşmiş, Sarı Saltık'a yayı, yedi oku veren ve tahta

kılıcı kuşatıp seccade ve Ulu Abdal ile Kiçi Abdal'ı yanına vererek Rumeli'ye gönderen Hacı Bektaş'ın bizzat kendisi olmuştur.

Sarı Saltık anlatısı dışında kahramanın silahlandırılması motifine Koluaçık Hacım Sultan örneğinde de görülür. Buna göre Hacı Bektaş, Hacım Sultan'ı dergahının celladı ilan ederek ona bir tahta kılıç kuşatır.

Bunlarında dışında Saf Nesil Nüshalarda Ertuğrul Alp, İkinci Nesil Nüshalarda ise Osmancık'ı Sultan Alaaddin'e göndererek "zahir padişahı"nın ona "sancak verip kılıç kuşatması"nı ister. Ayrıca İkinci Nesil Nüshalarda Hacı Bektaş, Ertoğdı Alp'ın kılıcını beline kuşatıp arkasın yapıp safa-nazar eder.

Şölenler: Gerek Oğuz Kağan Destanı'nda ve gerekse diğer Oğuzname metinlerinde büyük toylar/şölenler düzenlemek bir anlamda kağanlığın en başta gelen unsurlarındandır. Bu şölenler Oğuzname metinlerinde bazen kurultay şöleni, bazen ad verme şöleni, bazen de "açları doyurmak, çıplakları giydirmek" amaçlı düzenlenmiştir. Velayetnamede ise şölen/toy düzenleme geleneği temel gaye aynı kalmak koşuluyla kabuk değiştirmiş mahya düzenlemek halini almıştır.

Bu bağlamda velayetnamede karşımıza çıkan ilk örnek Hacı Bektaş'ın babası İbrahim-i Sani'nin düzenlediği şölendir. Dede Korkut destanlarında Dirse Han'ın veya Bay Büre Bey'in çocuk sahibi olabilmek için açları doyurup, ulu toylar düzenleyerek "ağzı dualıların alkışını (duasını)" alması motifi, Velayetname'de Hacı Bektaş'ın babası Sultan İbrahim'in eyleminde tasavvufi bir şölene dönüşür. Evlenmelerinin üzerinden uzun yıllar geçmesine rağmen çocuğu olmayan Sultan İbrahim, kurultayda ulularının tavsiyesi üzerine bir meclis (şölen) tertip eder. O yöredeki bütün âlimleri, hafızları, dervişleri, fakirleri ve miskinleri bir araya toplayıp bir hafta boyunca Kur'an okutur, dervişlere gülbenk çektirip dua ettirir. Bu büyük toplanma sırasında Sultan İbrahim, tıpkı destan beyleri gibi gelenlere hesapsız derecede altın, gümüş ve hediyeler dağıtır. Bu dua şöleninin bereketiyle Hacı Bektaş dünyaya gelir.

Hacı Bektaş özelinde gerçekleşen bu ve diğer şölenler dışında velayetnamede yer alan en dikkat çekici şölen Tatarların kışlağa giderken ve yazlağa gelirken Hacı Bektaş'ın yanına geldiklerinde düzenlenen "şilan simatları"nda görmek mümkündür.

Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz Kağan, yurdunu oğulları arasında üleştirmek üzere düzenlediği büyük toy için dokuz yüz yılkı ve dokuz bin koyun kestirir; dokuz deri havuza rakı, doksan deri havuza kımız doldurtur. Bu tarz tasvirlere velayetname metinlerinde de görmek mümkündür. Tatar uluları büyük saygı duydukları Hacı Bektaş'ın elini öpmeye giderken *"iki boynuzlı ḳurbāndan ġayrı dört yüz dörder boynuzlu sürekli ḳoç ḳurbān"* götürürler, Tekye Kaya önünden Kızılca Halvet'e varıncaya kadar devasa bir sofra kurulurdu:

"Rivāyetdür ki Tātār uluları Malya'dan yayılmaġa göçdükleri vaḳtin ve bir daḥı yayladan inüp güzleye ḳonduḳları vaḳtin Tātār uluları, Tātār göçmelleri ḳurbānlar ile, nezr-

ler ile, adaḳlar ile Ḫünkār ululıġınuñ naẓarına gelürlerdi. Yirler, içerlerdi. Dime, işitme, oḳuma ve diñlemek, semā, ṣafā olurdı. Ḥattā dirler ki Ḫünkār ululıġınuñ Ḳızılca Ḥalvet öñinden tā Tekye Ḳaya ṣınurı ol araya varınca Tātār göçmelleri ve Tātār ulularu ve Tātār begleri gelür, otururlardı. Tā kim Ḳızılca Ḥalvet'den ol araya gelince şilān simāṭları gelürdi, çekilürdi. Daḥı dirler ki ol iki vaḳt ki ẕikr olınmışdur, iki boynuzlı ḳurbāndan ġayrı dört yüz dörder boynuzlu sürekli ḳoç ḳurbān gelürdi. Bir niçe gün Ḫünkār ululıġınuñ ṣoḥbetinde olurlardı. Andan yaylaġa revāne olurlardı. Yaylaḳdan inicek daḥı eyle iderlerdi."

6. Kollektif Bellekten Velayetnameye Aktarılan Alkışlar, Kargışlar ve Mitolojik Motifler

Alkışlar/Dualar: Dede Korkut hikayelerinde her boyun/hikâyenin sonunda Dede Korkut gelir, boy boylar, soy soylar ve kahramana/hana destansı bir alkış ile hitap eder. Bu alkışlar genellikle kahramanın kılıcının keskin, atının hızlı, ömrünün uzun olması ve ahirette imandan ayrılmaması gibi hem epik hem de İslami unsurlar taşımaktadır:

"Yom vireyüm hanum: Karlu kara tağlaruñ yıkılmasun, kölgelüçe kaba ağacuñ kesilmesün, kamın akan görklü suyuñ kurımasun, kadir Tañrı seni nāmerde muhtac itmesün, çapar-iken ağ boz atuñ büdrimesün, çalışanda kara polat öz kılıcuñ gedilmesün, dürtişür-iken ala gönderüñ uvanmasun, ağ sakallu babañ yiri uçmak olsun, ağ pürçeklü anañ yiri behişt olsun, ahır soñı aru imandan ayırmasun, āmin diyenler dizār görsün, ağ alnuñda biş kelime du'ā kılduk kabul olsun, Allah viren umuduñ üzilmesün, yığışdursun dürişdürsün günahuñuzı adı görklü Muhammed Mustafa yüzi suyına bağışlasun hanum hey." (Jirmunsky, 2016: 67).

Velayetnamede ise Dede Korkut'taki gibi uzun ve şiirsel alkışlara pek rastlanmaz, ancak yapı ve işlev itibariyle Dede Korkut'u andıran alkışlara rastlamak mümkündür. Saf Nesil Nüshalarda Ertuğrul Alp'i Sultan Alaaddin'e gönderirken önce *"Öñüñden ṣoñuñ gür gele. Gün ṭoġusından gün batısına deg çerāġuñ yana"* şeklinde, arkasından *"Giñ boy ol, oñul Erṭoġrıl'um"* şeklinde, son olarak da *"Kimesne senüñ destüñ çevürmeye, ṣoyuñ arḳasın yire getürmeye Erṭoġrıl'um."* şeklinde alkışta bulunur.

İkinci Nesil Nüshalarda ise Ertoğdı Alp'e kılıcını kuşatıp arkasını yaptıktan sonra *"Atuñ yügrüg, ḳılıcuñ keskün olsun. Öñüñden ṣoñuñ gür olsun. Kimse senüñ ẕürriyetüñ arḳasın yire getürmesün."* şeklinde alkışta bulunur.

Yine İkinci Nesil Nüshalarda bulunan Osmancık bahsinde Hacı Bektaş, Osman Gazi'ye yassı keçe külahını giydirdikten sonra şu şekilde alkışta bulunur:

"Oṣmān'um, yüri imdi seni dīni ayru dīn düşmānlarıñuñ üzerine ḥavāle ḳılduḳ. Bizüm kisvetimüzi kāfirler senüñ başuñda göricek ellerinde ḳılıcı muḥkem ṭutamayalar. Senüñ ḳılıcuñ anları kese, anlaruñ ḳılıcı seni kesmeye. Her ḳanda varursañ feṯḥ ü nuṣret

idüp gelesin. Öñüñden ṣoñuñ gür ola. Kimse senüñ arḳañı yire getürmeye. Ḫünkārlıġum ismin saña baġışladum. Senüñ aduñ añmayup bu ismle ẕikr ideler. Gün ṭoġduġından batduġına çerāġuñ tamām yana."

Bunların dışında velayetnamede bereket amaçlı ritmik alkış ya da dualara da rastlanır. Hacı Bektaş'ın Ürgüp'ten geçerken uğradığı Hristiyan köyünde kendisine çavdar ekmeği veren Hristiyan kadına *"Berekāt virsün iligüm. Çavdar ekün, buġday götürün. Küçük zevāle dutuñ, fırunuñuzdan büyük ṣomunlar çıḳsun."* şeklinde dua eder. Bunun dışında Hacı Bektaş'ın *"artsun eksilmesün, taşsun dökülmesün"* şeklindeki duasına velayetnamede birkaç kez yer verilir. Ayrıca bugün bile Alevi dedelerinin cemlerde dile getirdikleri gülbenk ve dualar da Dede Korkut'un ağzından dökülen alkışlardan farklı değildir.

Kargışlar/Beddualar: Oğuzname metinlerinde alkışlarla birlikte özellikle düşmanlara edilen kargışlar da Türk kültürü açısında oldukça önemlidir. *"...sana yaman sananlar ot gibi üzülsün, toprak gibi savrulsun, düşmenün başak* [*sürsün*]*, başağın eşek yesün, eşeğin dahı kurt yesün, dursun dönsün, buçuk kile taru değirmene iletsün, değirmeni bozuk olsun..."* (Kırzıoğlu, 2000: 102; Kaçalin, 2006: 296).

Velayetnamede ise Hacı Bektaş'ın "tîr-endâz nefesi"nden zaman zaman kargışlar/beddualar kayda geçirilmiştir. Bu kargışlar her ne kadar bedduaya dönüşmüş olsa da yapı ve işlev bakımında Oğuznamelerde görülen kargışlardan farklı değildir. Hatta işin en çarpıcı yanı, Hacı Bektaş'ın ettiği beddualaların sıradan bir ceza olmaktan çıkıp soya, mekâna ve doğaya işleyen kozmik sonuçlar doğurmasıdır.

Velayetnamede yer alan dikkat çekici kargış örneklerinden birisi Kara Fakı/Fakih bahsinde karşımıza çıkar. Hacı Bektaş Sulucakaraöyük'ün kuzeyinde bulunan Ilıcak adındaki bir köye uğrar. Burada sohbetten sonra akşam namazı vakti gelir, ezan okunur. Köyün Kara Fakı adındaki imamı Hacı Bektaş'a sormadan imamlığa geçip namazı kıldırmak ister. Bunun üzerine Hacı Bektaş şu bedduada bulunur:

"Ḫaḳḳ'a giden ḥaḳ uġurum ḥaḳḳıçün bu mülke geldük, erüñ öñine geçer ere imāmet ider görmedük. Bu liyāḳatle lā-tekellüf destūrsuz, imāmet itmege geçersin he mi!" didi. "Yanı ḳaradan olası." didi. Rivāyetdür ki dānişmend ölecek vaḳt yanı ḳarardı, daḥı öldi. Daḥı bu güne dek anuñ neslinden kim ki ölürse yanı ḳararur ve andan ṣoñra ölür."

Soya ve nesle işleyen bir başka beddua örneği Kadıncık'ın kayınbiraderi olan Sarı hakkında gerçekleşmiştir. Hacı Bektaş Sulucakaraöyük'e gelip Kadıncık ve eşi İdris'in evinde kalmaya başladığından beri Hacı Bektaş hakkında sayısız iftira ve kötülüklerde bulunan Sarı, en sonunda Hacı Bektaş'ın zemheri vaktinde ağaçtan elma bitirdiğini görünce yaptığı hatayı anlayıp onun veliliğine inanır. Ancak Hacı Bektaş için artık iş işten geçmiştir:

"Ey ḳulaġında çıḳarup ḳabar ḳabar olup şişüp ṣaru ṣuları çıḳacaḳ, görmeyince inanmaduñ he mi?" didi. Andan Ṣaru girü erenlerüñ ayaḳlarına düşdi:

"Hey girçek er, eyle nefes itme ben ḳuluña." didi. Ḥażret-i Ḫünkār ḳaddesa'llāhü sırrahü'l-'azīz eyitdi:

"Oḳ atıldı, aña çāre yoḳdur. 'Aḳluñı ilerüden dirmek gerek idüñ." didi. Rivāyetdür ki Ṣaru ölmeli olıcaḳ ḳulaġında çıḳardı. Daḥı gevdesi şişüp Ṣaru şuları aḳdı ve daḥı andan ṣoñra öldi. Daḥı bu güne dek erüñ nefesiyle anuñ neslinden her ḳanḳısı ölür olsa gevdesi ḳabar ḳabar olur, şişer, ṣaru ṣular aḳar, ḳoltuġında daḥı çıḳarur. Daḥı bu remzden ġayrı yüz dürlü, biñ dürlü ḥastalıḳ, maraż, elem, belā, ḳażā üzerine gelse ölmez. Hemān bu remzden ölür. Ammā bu remz ẓāhir olıcaḳ hemān anuñ kefenin ḥāżır iderler, bilürler ki elbetde ölür. Bundan ġayrı bir remz daḥı bu ki anuñ neslinden bir ḳalur, iki olmaz. Na ḳadar çoġalursa gider, hemān bir nefes ḳalur ve nesli daḥı münḳaṭı' olmaz."

Velayetnamede zamanı ve soyu aşan bir başka beddua/ kargış örneği Nurettin Caca anlatısında görülür. Anlatıya göre Kadıncık'ın kayınbiraderi Sarı, ağabeyi İdris'e iftiralarını inandıramayınca Kırşehir beyi olan Nurettin Caca'nın yanına gider. Nurettin Caca da Hacı Bektaş'ın yanına gelerek derhal Sulucakaraöyük'ü terk etmesini söyler. Bunun üzerine Hacı Bektaş'ın mübarek nefesinden şu kargış cümleleri dökülür:

"İrte öyleye çıḳarsañ bildügüñ gibi idesin ve irte öyleyin seni dutalar, oġlancuḳlaruñ yüzin görmege daḥı ḳomayalar, seni dutup bir ḳuru göñle ḳaplayalar, bir yire ileteler ki cānuña bir ṭorba ṭopraġla bir avuç arpa gerek olup ele gire daḥı ṣoñra yine bir yire varasın ki gökyüzinde uçar ḳuşları gördügüñ vaḳtin taḥassür çeküp 'Acabā işbu ḳuşlar bizüm memleketümüze uġrarlar mı?' diyü aġlayasın." didi"

Gerçekten de Hacı Bektaş'ın ağzından dökülen tüm cümleler tek tek gerçekleşir, Nurettin Caca bir daha Anadolu'ya gelemez.

Don Değiştirme ve Tabiata Egemen Olma: Temelini büyük oranda Gök Tanrı'nın bozkurt şeklinde Oğuz Kağan'a rehberlik etmesi (Ögel, 1998: 42; Aslan, 2010: 74) düşüncesi ile ölüm sonrasında ruhun asli biçimi olan kuş şekline bürünüp bedeni terk ettiğine dönük telakkiden almaktadır (Roux, 2011: 63; Küçük, 2020: 102). Şamanist karakterli olan bu motif zamanla destanlara ve İslam etkisinde üretilen menkıbelere de taşınmıştır.

Oğuz Kağan'ın, yer altı dünyasına kaçan atını geri getirebilmek için "Karluk" kılığına (Açа, 2013: 490) ve kilitli bir dünya evinin çatısını açmak için usta bir er olan "Tömürgül Kaul" kılığına girmesi bu düşüncenin destanlardaki bir yansıması olarak karşımıza çıkar (Açа, 2013: 490).

Velayetnamede Ahmet Yesevi ve halifelerinin turna donuna, Hacı Bektaş'ın güvercin donuna, Hacı Toñrul'un doğan donuna, Baba Rasul'ün altın geyik donuna girdiği görülür.

Velayetnamede don değiştirme dışında "vahşi hayvanlara hükmetme", "tabiata egemen olma" motifleri de karşılık bulur. Bunun en bariz örneği Seyyit Mahmut Hay-

rânî anlatısında görülür. Seyyit Mahmur Hayrânî, Hacı Bektaş'a keramet gösterisi yapmak amacıyla yılanı kamçı yaparak bir aslana binip Akşehir'den Sulucakaraöyük'e doğru yola çıkar. Bu durum Hacı Bektaş'a haber verilince *"Ol gelen kimesne cānluya binüp geldiyse biz cānsuza binelüm, ḳarşu varalum."* diyerek Kızılca Halvet'in yakınındaki bir kızıl kayaya binerek Seyyit Mahmut Hayrânî'yi karşılamaya gider. Hacı Bektaş'ın cansız bir duvara binerek geldiğini gören Seyyit Mahmut Hayrânî yaptığı hatanın farkına vararak aslandan inip elindeki yılanı salıverir.

Bunun dışında Hacım Sultan'ın, coşkun Banaz Irmağı'na *"Bize yol vir, geçelüm"* diyerek emir vermesi ve ırmağın yarısının yukarı çekilmesi, yarısının aşağı akması ve ortasının kuru bir yol haline gelerek dervişlere geçit vermesi, Ahı Evran'ın, kendisine itiraz ederek Konya'ya geri dönmeyi reddeden Konya âlimlerine karşı toprağa *"Yā yir, bunları ṭut"* diyerek emir vermesi ve yerin de yarılarak bunları tutması vb. anlatılar tabiata egemen olma motifiyle ilgili birkaç örnektir.

SONUÇ

Bu bildiride, literatürde geleneksel olarak salt bir tasavvuf ve menkıbe metni olarak değerlendirilen *Mensur Hacı Bektaş Veli Velayetnamesi*, sözlü kültürden yazılı kültüre, konar-göçerlikten yerleşik hayata geçiş sürecinde Türk-Oğuz hafızasının nasıl dönüştüğünü gösteren bir "Oğuzname" metni olarak yeniden okunmaya çalışılmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde, metnin filolojik temelleri tenkitli bir çalışmaya dayandırılarak "Saf Nesil" ve "İkinci Nesil" nüshaları arasındaki farklar literatüre göndermeler vasıtasıyla ortaya konmuş ve Oğuznamecilik geleneğinin bu metinlerdeki izleri tasnif edilmiştir.

İkinci ve üçüncü bölümlerde elde edilen bulgular, klasik destan geleneğindeki otorite figürlerinin velayetnamelerde nasıl tarihselleştiğini ve dönüştüğünü göstermiştir. Geleneksel Oğuz devlet teşkilatında Bayındır Han'ın temsil ettiği siyasi otorite, Kazan Han'ın temsil ettiği kılıç/askeri güç ve Korkut Ata'nın temsil ettiği manevi akıl ve yönlendirici ruh; velayetnamede parçalı yapıdan çıkarılarak Hacı Bektaş Veli'nin "alperen" şahsiyetinde tek bir merkezde (tevhitte) birleştirildiği tespit edilmiştir. Ayrıca metindeki Çepni ve Kayı boyu vurgularının, yeni coğrafyada konar-göçer boylara Selçuklu-Osmanlı ekseninde siyasi meşruiyet sağlama amacı taşıdığı saptanmıştır.

Dördüncü bölümde, destanlardaki boy ve yurt taksiminin velayetnamelerdeki yansımaları incelenmiştir. Hacı Bektaş Veli'nin tıpkı bir Oğuz Kağan gibi halifelerine "yurt ve ekmek" (Bozok, Üçok, Menteşe vb.) dağıtması; bu durumun Anadolu'nun manevi ve fiziki kolonizasyonunun tasavvufi bir iskân politikası olarak metne yansıdığını göstermiştir.

Beşinci bölümde, Türk destanlarındaki epik ritüellerin velayetnamelerde büründüğü tasavvufi formlar ortaya konmuştur. Dede Korkut boylarında "baş kesip kan dök-

me" şartına bağlanan kahramana "ad verme" ritüelinin, burada keramet gösterme ve manevi teslimiyet şartına bağlandığı görülmüştür. "Yaraklandırma" (silahlandırma) ritüelinde ise çelik kılıcın yerini bâtın kılıcını simgeleyen "tahta kılıç" ve "nefes" almıştır. Özellikle İkinci Nesil nüshalarındaki Kutbeddin Haydar ve Bedehşan'ın fethi anlatısında, klasik "alp" tipinin kaba kuvvete ve orduya dayalı fethinin iflas ettiği; bunun yerine "alperen" tipinin keramet ve manevi otoriteyle mutlak zafere ulaştığı net bir şekilde ortaya konmuştur. Benzer şekilde, destanlardaki siyasi ve askerî dayanışma aracı olan ulu toyların/şölenlerin, dergâh etrafında yoksulları doyuran sosyal tekke işlevine (şilan simatları) dönüştüğü tespit edilmiştir.

Altıncı ve son bölümde ise, sözlü belleğin metne yansımaları olan alkış, kargış ve mitolojik motifler (don değiştirme, tabiata hükmetme) değerlendirilmiştir. Dede Korkut'un dışa dönük kahramanlık duaları, dervişlerin "gülbenk" ve "himmet" ritüeline; kargışlar ise soya, mekâna ve doğaya işleyen kozmik bir cezalandırma aracına dönüşmüştür. Tabiata ve cansız nesnelere hükmetme motifleri ise kahramanın fiziksel mücadelesinin yerini kozmik bir velayet gücünün aldığını ortaya koymuştur.

Sonuç olarak bu bildiri, *Hacı Bektaş Veli Velayetnamesi*'nin bütünüyle klasik ve saf bir Oğuzname metni olduğunu iddia etmez, ancak eserdeki Bayındır Han, Kazan Han, Korkut Ata gibi tarihsel-epik otorite figürlerinin varlığı; ad verme, kılıç kuşatma (yaraklandırma), yurt tutma ve alkış/kargış gibi destani ritüellerin tasavvufi bir kimlikle ve adeta 'Oğuznameci bir tarih yazımıyla' yeniden üretilmesinin asla birer tesadüf olmadığını açıkça ortaya koyar. Bu bulgular, Türkmen hafızasının ve Oğuznamecilik şuurunun bu metinlerde bilinçli bir "iskân, irşat ve meşruiyet manifestosu" olarak yaşatıldığını ifade eder.

Dolayısıyla bu bildiri, mevcut literatürdeki klasik Oğuzname tasniflerinin (Saf Destanlar, Tarihi Salnameler, Hikmet/Atasözü Derlemeleri) sınırlarını sorgulayarak; velayetname türü eserlerin, Türk destan geleneğinin organik bir uzantısı olarak **"Velayet ve Keramet Oğuznameleri"** başlığı altında yepyeni bir kol olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorusunu sormaktadır. Bu soru, bir bildirinin sınırlarını aşan büyük bir iddiayı barındırdığından, bu çalışma söz konusu tezi kesin bir hüküm olarak dayatmak yerine; Türkoloji literatürünün ve gelecekteki daha kapsamlı akademik çalışmaların (belki doktora tezlerinin) tartışmasına bir hipotez sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Açа, Mustafa (2013). *Oğuznamecilik Geleneği ve Andalıp Oğuznamesi.* Konya: Kömen Yayınları.

Aslan, Namık (2010). "Kurt Motifinin Türk Menşe Efsanelerindeki Anlamı Üzerine". *Milli Folklor*. Y. 22. S.87.

Bang, W; Arat, Reşit Rahmeti (1936). *Oğuz Kağan Destanı.* İstanbul: Burhaneddin Basımevi.

Bayat, Fuzuli (2016). *Mitten Tarihe, Sözden Yazıya Dede Korkut Oğuznameleri.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bayat, Fuzuli (2019). "Oğuznâme". *İslam Ansiklopedisi*. Ek-2. Cilt. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Boratav, Pertev Naili (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı.* İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Bülbül, Tuncay (2025). "Mensur Hacı Bektaş Veli Velayetnamesi'nin Müellifi, Türü ve Nüsha Şeceresi: 'Nesilleşme' Kavramı Üzerine Bir Vak'a Analizi". Türkiye Yazma Eser Kurumu, 1. Uluslararası Yazma Eser Sempozyumu, 10-12 Aralık 2025, İstanbul.

Çeribaş, Mehmet (2012). "Hacı Bektaş Veli Velayetnamesi Örneğinde Türkistan'dan Anadolu'ya Türk Anlatı Geleneği". 1. Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildirileri. C. 5. Nevşehir: Nevşehir Üniversitesi Yayınları.

Ergin, Muharrem (1999). *Dede Korkut Kitabı.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ersal, Mehmet; Akın, Bülent (2018). "Dede Korkut Kitabı'nı Alevilik Penceresinden Okumak". *Teke Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*. S. 7/4. 2369-2408.

Erzi, Adnan Sadık (1954) "Akkoyunlu ve Karakoyunlu Tarihi Hakkında Araştırmalar". *Türk Tarih Kurumu Belleten.* C. XVIII. 70. 179-221.

Eyüboğlu, Dursun Can (2022). "Dede Korkut'taki Salur Kazan Üzerine Bir Değerlendirme". *Oğuz-Türkmen Araştırmaları Dergisi*. VI, 1. Haziran. 87-145.

Gültepe, Necati (2013). *Oğuznâme* (*Yeni Araştırmalar Işığında*). İstanbul: Resse Kitabevi.

Duran, Hamiye; Gümüşoğlu, Dursun (2010). *Hünkar Hacı Bektaş Veli Velayetnamesi.* Ankara: Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları.

Jirmunsky, V. M. (2016). "Dede Korkut Kitabı/Kitab-ı Dedem Korkut, Oğuz Kahramanlık Destanı ve Kitab-ı Korkut". Çev.: Atilla Bağcı. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi.* S. 41. 51-91.

Kaçalin, Mustafa S. (2006). *Dedem Korkut'un Kazan Bey Oğuz-nâmesi, Hikâyet-i Oğuz-nâme-i Kazan Beg ve Gayrı* (*Metin ve Açıklamalar*). İstanbul: Kitabevi.

Kırzıoğlu, M. Fahrettin (2000). *Dede-Korkut Oğuznameleri.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Küçük, Mehmet Alparslan (2020). "Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Geleneğinde "Don Değiştirme". *Bilig.* Yaz 2020. 97-122.

Ögel, Bahaeddin (1998). *Türk Mitolojisi.* C. I. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Roux, J. P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi.* Çev. Musa Yaşar Sağlam. İstanbul: BilgeSu Yayınları.

Teber, Ömer Faruk (2016). "Dini Edebi Metinler Olarak Menâkıbnâmelerin İslam Tasavvufundaki Önemi Hoca Ahmed Yesevi Menâkıbnâmeleri Örneği". *International Journal of Cultural and Social Studies* (*INTJCSS*). Volume 2 (Special Issue 1). 364-370.

Tezcan, Semih (2000). *Dede Korkut Oğuznameleri Üzerine Notlar.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tezcan, Semih; Boeschoten, Hendrik (2001). *Dede Korkut Oğuznameleri.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Veliyev, Kamil (1987). *Oğuzname.* Bakü.

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA ELİFNAME GELENEĞİ VE TÜRÜN ÖZGÜN BİR ÖRNEĞİ OLARAK ŞÂKİR MEHMED'İN ELİFNAMESİ

Hasan KAPLAN

Prof. Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
h1982kaplan@hotmail.com. ORCID: 0000-0003-1290-7219

GİRİŞ

Eski çağlardan beri etrafında türlü inanışlar geliştirilen harfler; şekil, görünüş, okunuş ve diziliş gibi yönlerden farklı kültürel ve edebî uygulamalara kaynaklık etmiştir. Harflerin görsel ve simgesel değerleri şairleri de derinden etkilemiş; şairler ilmi hurûfa dayalı anlayışlardan da faydalanarak harf merkezli zengin bir edebî gelenek meydana getirmişlerdir. Türk-İslam edebiyatındaki bu zengin birikimin özgün mahsullerinden biri de elifnamelerdir.

Elifname; Arap alfabesinin ilk harfi olan "elif" ile eklendiği kelimeye Farsça birleşik isim yapısı kazandıran ve "mektup, kitap" anlamlarına gelen "nâme" kelimesinin birleşmesinden oluşmuş bir terimdir (Öztoprak, 2006a, s. 136; Güzel-Torun, 2005, s. 213). Terim olarak ise manzum veya mensur şekilde kaleme alınan; manzum örneklerinde mısra, beyit yahut bent başları ya da sonları Arap alfabesindeki harf sistemlerine (*elif*'ten *yâ*'ya, *yâ*'dan *elif*'e, *elif-yâ-bâ-lâmelif* veya ebced düzenine) göre sıralanan; aruz ya da hece vezniyle söylenip farklı nazım şekilleriyle yazılan ve başta dinî-tasavvufi muhteva olmak üzere geniş bir konu yelpazesini ihtiva eden şiir tarzına verilen addır. Elifnameler çoğunlukla Arap alfabesindeki 28 harf esas alınarak yazılmış, bu harflere *lâmelif*'in de dâhil edilmesiyle harf sayısı 29'a çıkmıştır. Seyyid Nesîmî (öl. 1404-05?) ve Misâlî'nin (öl. 1541) elifnamelerinde diğer örneklerden farklı olarak Fars alfabesine mahsus *pâ, jâ, çâ, gâf* (kâf-ı Fârisî) harfleri de sıralamaya dâhil edilmiştir. Bu yapısal farklılıkta, her iki şairin de varlığı ve evreni harflerle açıklayan Hurûfîlik ekolüne mensup olmaları doğrudan etkilidir.

Elifname, Arap harflerinin ve bu harflerle başlayan kelimelerin belli sistemler dâhilinde sıralanmasına dayalı bir şiir tarzıdır. Dolayısıyla harflerin metindeki konumuna ve tercih edilen nazım birimine göre çeşitli tasniflere tabi tutulmuştur. Burhan Kaçar, harflerin bulunduğu yeri ve nazım birimini esas alarak türü; "mısra başında beyit

veya dörtlük hâlinde olanlar, mısra sonunda ve beyit hâlinde olanlar, mısra ortasında ve başında olanlar, destan tarzında olanlar" şeklinde dört gruba ayırmıştır (1997, s. 310-311). Doğan Kaya ise biçimsel özellikleri temel alarak harflerin beyit başı/sonu, dize başı/ortası yahut dörtlüklerin her dizesinin başında bulunma durumlarına göre bir tasnif önermiştir (2007, s. 310). Hem Kaçar'ın hem de Kaya'nın tasniflerinde ağırlıklı olarak halk şairlerinin şiirlerinin dikkate alındığı görülmektedir. Klasik Türk edebiyatı sahasındaki örnekleri de kapsayacak biçimde daha işlevsel ve bütüncül bir sınıflandırma sunan Nihat Öztoprak, elifnameleri "düz, ters, düz-ters, kafiyeleri alfabetik sıralanan elifnameler, eğitici ve eğlence amaçlı elifnameler" olmak üzere beş ana başlık altında toplamıştır (2009, s. 818-823).

Elifnamelerin Yapısal Özellikleri ve Sınıflandırılması

Elifnameleri konusuna, şiirin beyit veya bent esaslı olmasına, nazım şekline ve harflerin, o harfle başlayan kelimenin bulunduğu yere göre çok farklı şekillerde tasnif etmek mümkündür. Elifnameler hem manzum hem de mensur olarak yazılmıştır. Mensur elifnamelere Kaygusuz Abdal (öl. 1444) ve Kâşif Esad'ın (17. yy.) uygulamaları örnek verilebilir.[1] Kaygusuz Abdal'ın mensur elifnamesi harflerin sembolik anlamları üzerinden tamamen tasavvufi bir karakter taşırken Kâşif Esad'ın bahr-i tavil formundaki mensur elifnamesinde ilgili harfle biten birden fazla kelimenin bir arada kullanılması amaçlanmıştır.

Manzum elifnameler tertip tarzları ve harf dizilimleri dikkate alındığında beş temel başlık altında değerlendirilebilir:

A. Düz Elifnameler: Bir şiirde mısra, beyit, bent düzeyinde kelimelerin ilk harflerinin başta, ortada veya sonda *elif*'ten başlamak üzere *yâ*'ya kadar alfabetik sıra ile yazılması şeklinde tertip edilir. Üç grup içinde, on altı alt başlıkta değerlendirilebilir:

Beyit Birimli Tek Kafiyeli Düz Elifnameler: Tek kafiyeli nazım şekillerinden gazel, kaside veya kıta nazım şekliyle kaleme alınan ve harf diziliminin beyit düzeni içerisinde yapılandırıldığı örneklerdir. Kendi içinde dokuz alt kategoriye ayrılır:

1. Her beytin ilk mısrasında önce ilgili harf yazılır, ardından o harfle başlayan kelimeye yer verilir. Harf vezne dâhildir. Ortalama 28-29 beyitten oluşan bu şiirlerin nazım şekli gazel veya kasidedir. Seyyid Nesîmî (öl. 1404-05?), Gülşenî-i Saruhanî (15. yy.), Melîhî[2] (15. yy.), Serâyî (15. yy.), Münîrî[3] (öl. 1521?), Senî Alî[4] (16. yy.), Caferî Baba[5] (16. yy.?), Günahkâr (16. yy.), Livâyî (16. yy.), Esrâr Dede (öl. 1796), Ispartalı Sabrî (öl.

[1] Kaygusuz Abdal'ın Elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Özkan, 2012)

[2] Melîhî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Karaduman, 2019)

[3] Münîrî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Kaplan, 2018)

[4] Senî Alî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Candan, 2012)

[5] Caferî'nin elifnameleri üzerine bir inceleme için bk. (Abdurrezzak Dikici, 2026)

1833) ve Nedîm[6] (öl. ?) bu tarzda elifname yazmışlardır. Seyrî'nin (16. yy.) elifnamesi mülemma özellik taşımakta olup her beytin bir mısrası Türkçe, diğer mısrası Farsçadır.

2. Harfin adı doğrudan geçmez, şairler mısraya ilgili harfle başlayan bir kelimeyle giriş yapar. Dukaginzade Ahmed Bey (16. yy.), Fuzûlî[7] (öl. 1556), Muhibbî[8] (öl. 1566), Ahmed Sarban (öl. 1545), İsmail Gürunî (19. yy.?) bu tekniği kullanmışlardır.

3. Mısra başlarının alfabetik sıralandığı elifnamelerde, harf zikredilirse vezne dâhil edilir; zikredilmezse doğrudan o harfle başlayan kelime kullanılır. Düz elifnamelerin en fazla tercih edilen şeklidir. Nihânî (öl. 1519), Sâdık Kemâlî (16. yy.), Kâimî Hasan (öl. 1690), Askerî (öl. 1693), Kâşif Esad (17. yy.), Tâlib (17. yy.), Verdî Kâsım (öl. 1723), Hasan Sezâyî (öl. 1738), Seyyid Mehmed Emîn (öl. 1718), Bursalı Feyzî[9] (öl. 1771), Tokatlı Kânî (öl. 1791), Selâmî (18. yy.), Ahmed Kuddûsî[10] (öl. 1849), Nâil Abbas (öl. 1858), Seyyid Süleyman Mahvî[11] (öl. 1858), Fennî (öl. 1888?), Sükûtî[12] (öl. 1896), Zekî[13] (19. yy.), Sâfî Baba (19. yy.), Şevkî Hasan Tahsin İstanbulî (19. yy.), Sandıklılı Fikrî (19. yy.), Kemahlı İbrahim Hakkı (öl. 1924), Behrî[14] (öl. ?) mısra başlarında kelimelerin ilk harflerini *elif*'ten başlamak üzere *yâ*'ya kadar alfabetik şekilde sıralayarak elifname yazmışlardır. Bu tarzda yazılan elifnameler çoğunlukla 14-15 beyitlik gazel veya kaside olarak karşımıza çıkmaktadır.

4. Mısra başları alfabetik olarak sıralanır. Mısra içinde de ilgili harfle başlayan kelimeler yer alır. Böylece harf mısra başında değil mısra içinde veya sonunda zikredilir. Handânî'nin (16. yy.) ve Nesîb'in (öl. 1787) elifnamelerinde bu tertip görülür.

5. Hem ilk hem de ikinci mısraların başında aynı harfle başlayan kelimelere yer verilir, yani beyit başları alfabetik olarak sıralanır. Kâimî Hasan (öl. 1690) ve Seyyid İsmail Hakkı (öl. 1870) 28 beyitten oluşan gazellerinde bu yapıyı tercih etmişlerdir.

6. Harfler mısranın başında veya içinde herhangi bir yerde zikredildikten sonra o harfle başlayan kelimeye geçilir. Harflerin mısradaki yerleri simetrik olmasa da alfabenin genel sırası korunduğu için düz elifname kabul edilirler. İbrahim Gülşenî'nin (öl. 1534), Dukaginzade Ahmed Bey'in (16. yy.), Nidâî'nin (öl. 1567?), Nesîb'in[15] (öl. 1787),

[6] Nedîm'in elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Kayaokay, 2025)

[7] Fuzûlî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Öztoprak, 2006b)

[8] Muhibbî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Turan, 2008)

[9] Feyzî'nin elifnameleri üzerine bir inceleme için bk. (Öztoprak, 2006a)

[10] Kuddûsî'nin elifnameleri üzerine bir inceleme için bk. (Yenikale, 2020)

[11] Mahvî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Çetin, 2020)

[12] Sükûtî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Özcan, 2019)

[13] Zekî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Şahin, 2022)

[14] Behrî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Uğur, 2021)

[15] Nesîb'in elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Aslan, 2008)

Seyyid Hasan Haydar'ın (öl. 1804?), Mehmed Nebîl'in (19. yy.) ve Şeyhî'nin[16] (öl. ?) bu tarzda yazdıkları elifnameleri mevcuttur.

7. Musammat kafiyeye yer verilen bir elifnamede ilk mısranın ortası, sonu ve ikinci mısranın ortasındaki iç kafiyeler alfabetik sıralanır. Bu tarzda Muhyî'nin[17] (16. yy.), Bitlisli Müştâk'ın (öl. 1832) ve Selahaddin-i Uşşâkî'nin (öl. 1782) elifnameleri vardır.

8. Kekeme diliyle (lisân-ı pepegî) yazılan beyit birimli bir elifnamede mısra başı, ortası ve sonunda harf zikredilmeden o harfle başlayan kelimenin ilk hecesi kekemelik taklidiyle tekrarlanır. Mehemmed'in (16. yy.?), Nehrî'nin (öl. ?) ve Benderli Cesârî'nin[18] (öl. 1829) kekeme diliyle yazdıkları elifnameleri mevcuttur.

9. Beyit birimli bir elifnamede iade sanatına yer verilebilir. Bu tarzda bir beytin ilk mısrasının sonunda ilgili harfle biten bir kelime yer alır. Aynı beytin ikinci mısrasının başında aynı harfle başlayan kelime bulunur ve harf mısranın sonunda, kafiyeyi oluşturan kelimenin son hecesinde yer alır. Bir sonraki beytin başında da aynı harfle başlayan kelime vardır. Her beyit bu şekilde alfabetik sıralanır. Bu şekildeki bir elifnamede, şair ilgili harfle başlayan ve biten ortalama dört kelimeye yer vermektedir. Hikmetî'nin[19] (öl. 1773-74) iki elifnamesinde bu tertip tarzı görülür.

Beyit Birimli Çok Kafiyeli Düz Elifnameler: Bu gruptaki elifnameler, her beytin kendi arasında bağımsız kafiyelendiği mesnevi nazım şekliyle kaleme alınmıştır. Gazel ve kaside şeklindeki tek kafiyeli (aa, ba, ca...) yapıların aksine, bu şiirlerde kafiye her beyitte yenilenir (aa, bb, cc...). Şairler, mesnevinin sunduğu bu çok kafiyeli zemini alfabetik dizilimin esası hâline getirmiş; alfabeyi doğrudan mısra sonlarındaki kafiyelere yükleyerek veya mısra başlarıyla sonları arasında simetrik bağlar kurarak farklı formlar üretmişlerdir.

1. Mesnevi nazım şekliyle kaleme alınan bir elifnamede kafiyeler alfabetik olarak dizildiği için her beyitte söz konusu harfle biten iki kelime bulunur. Bekâyî'nin[20] (öl. 1785), Seyyid Nevruz'un (öl. 1860) ve Hikmetî'nin (öl. 1773-74) elifnameleri bu gruptadır.

2. Mesnevi nazım şekliyle yazılan bir elifnamede beyitlerin başlangıç ve kafiye harfinin aynı olması hedeflenir. Böylece her beyitte biri başta, ikisi kafiyede olmak üzere ilgili harfi barındıran en az üç kelimeye yer verilir. Râgıb'ın[21] (öl. ?) şiiri bu formdadır.

[16] Şeyhî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Batur, 2021)

[17] Muhyî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Uz-Yıldız, 2019)

[18] Cesârî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Batislam, 2021)

[19] Hikmetî'nin elifnameleri üzerine bir inceleme için bk. (Kaplan, 2022)

[20] Bekâyî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Açıkgöz, 1989)

[21] Râgıb'ın elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Ay, 2024)

3. Bir diğer yöntemde mısraların hem başı hem de kafiye harfi aynı tutulur. Mesnevi nazım şekliyle kaleme alınan bu örneklerde; mısra başlarındaki iki ve mısra sonlarındaki (kafiye/redif) iki kelimeyle birlikte, her beyitte ilgili harf toplam dört kez tekrarlanmış olur. Kulalı Nüzûlî'nin (öl. 1744) elifnamesi bu yapının bir örneğidir.

Bent Birimli Düz Elifnameler: Bu grupta yer alan elifnameler; beyit yapısının ötesinde murabba, muhammes, müseddes gibi musammat nazım şekilleriyle veya halk edebiyatındaki koşma, destan gibi bent/dörtlük esasına dayanan formlarla kaleme alınmıştır. Alfabenin bent içerisindeki konumu (mısra başı, mısra sonu, bendin ilk mısrası veya tüm mısraları) şairlerin yapısal tercihlerine göre çeşitlilik gösterir. Bent birimli düz elifnameler, harfin konumlanış biçimine göre dört alt gruba ayrılmaktadır:

1. Bent esasına dayalı nazım şekillerinde mısra başları *elif*'ten *yâ*'ya kadar alfabetik sıralanır, harfe yer verildiğinde de harf vezne dâhildir. Vasfî[22] (19. yy.), Bendî Mustafa Baba (19. yy.), Benderli Cesârî (öl. 1829), Remzî (19. yy.) murabbalarını; Develili Seyrânî (öl. 1866), Âşık Ruhsatî (öl. 1911), Minhacî (öl. 1911), Çıldırlı Şenlik (öl. 1913), Bayburtlu Celâlî (öl. 1915), Yozgatlı Hüznî (öl. 1936) koşmalarını; Gazâlî[23] (öl. 1535) ve Seyyid Hasan Haydar (öl. 1804?) muhammeslerini; Bursalı Feyzî (öl. 1771) müseddesini bu tarzda yazmıştır.

2. Her bendin yalnızca ilk mısrası alfabetik sıraya dâhil edilir. Giritli Aşkî'nin (19. yy.) murabba şeklindeki 29 bentlik şiiri ile Feryâdî'nin (öl. 1987) 29 dörtlükten oluşan koşması bu tarzdadır.

3. Her bende bir harf ayrılmıştır ve bendin tüm mısraları aynı harfle başlar. Böylece o harfle başlayan dört kelime alt alta sıralanmış olur. Âşık Şemî'nin (öl. 1839-41) *Atalar Sözü Destanı* ve Bosnavî'nin (19. yy.) *Âşıklar Destanı* -şairnamesi- böyledir.

4. Mısra sonlarında kafiyeyi oluşturan kelimelerin son harfleri, bent bent *elif*'ten *yâ*'ya kadar alfabetik olarak dizilir. Hoca Sadeddin[24] (öl. 1599) murabba nazım şekliyle 29 bentten oluşan şiirinde, Ayıntablı Hâfız (17. yy.) 28 bentten ve Selahaddin-i Uşşâkî (öl. 1782) 29 bentten oluşan muhammeslerinde bu tekniği kullanmışlardır.

B. Ters Elifnameler: Ters elifname; Arap alfabesindeki harf diziliminin geleneksel akışının aksine, alfabenin son harfi olan *yâ* (ى) harfinden başlayarak ilk harf olan *elif* (ا) harfine doğru (sondan başa) sıralanması esasına dayanan bir şiir tarzıdır. Bu tarzda şairler; mısra başı, beyit başı, mısra sonu/kafiye veya bent başı alfabetik dizilimi tersten işleterek şiirlerini oluştururlar. Düz elifnameler kadar yaygın değildir. Ters elifnameler, tercih edilen nazım birimine ve harfin metindeki konumuna göre dört alt başlık altında incelenebilir:

[22] Vasfî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Yıldırım, 2022)

[23] Gazâlî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Taş, 2008)

[24] Hoca Sadeddin'in elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Eflatun, 2017)

1. Beyit birimli bir elifnamede her beytin ilk mısrası *yâ*'dan *elif*'e tersten sıralanır. Dukaginzade Ahmed Bey'in (16. yy.) 29 beyitlik ve Ünsî Hasan'ın (öl. 1723) 30 beyitlik kasidesi böyle tertip edilmiştir.

2. Her mısranın başı *yâ*'dan *elif*'e kadar tersten sıralandığında harfe yer verilir ve harf vezne dâhildir. Nesîmî'nin (öl. 1404-05?) ve Sâdık Kemâlî'nin[25] (16. yy.) 15 beyitlik gazelleri, Kıbrıslı Kenzî'nin[26] (öl. 1839) musarra gazeli örnek gösterilebilir.

3. Mesnevi nazım şekliyle kaleme alınan bir elifnamede kafiyeler alfabetik olarak dizildiği için her beyitte söz konusu harfle biten iki kelimeye yer verilir. Beyit sonları *yâ*'dan *elif*'e tersten sıralanır. Mehemmed'in (16. yy.?) elifnamesi böyledir.

4. Bent birimli bir elifnamede mısra başları *yâ*'dan *elif*'e tersten sıralanır. Bursalı Feyzî'nin (öl. 1771) beş bentlik müseddesi ve Sefil Ali'nin[27] (öl. 1907) divanisi bu gruptadır.

C. Düz-Ters Elifnameler: Bir şiirde mısra veya beyit başları *elif-yâ-bâ-lâmelif* şeklinde baştan sona ve sondan başa doğru düzenli bir şekilde alfabetik sıralanabilir. Bu şekilde kullanıldığında harf, vezne dâhil edilir. Nesîmî'nin (öl. 1404-05?) mutavvel gazeli, Sükûtî'nin (öl. 1896) ve Hatâî'nin (öl. 1524) düvazdehnamesi, Ahmed Sûzî-i Sivasî'nin (öl. 1830) nutuk türündeki kasidesi bu tarzdadır.

D. İç İçe Elifnameler: Aynı şiir içinde birden fazla alfabetik şemanın veya sistemin bir arada kullanılmasıdır. Tâib'in[28] (öl. 1683) 28 bentlik terkib-bendi buna nitelikli bir örnektir. Şair, her terkib-haneyi bir harfe ayırmış, ilgili bentte mısra sonlarını o harfle bitirmiştir. Yani terkib-haneler *elif*'ten *yâ*'ya kadar alfabetik olarak sıralanmıştır. Şair, bentleri birbirine bağlayan bendiyyelerin/vasıtaların sonunu ise *yâ*'dan *elif*'e doğru sıralamıştır. Yani terkib-hanelerle düz, vasıtalarla ters elifname yazarak iç içe iki elifnameye yer vermiştir. Nâtıkî'nin (16. yy.) yedi bentlik terci-bendi toplamda yedi adet düz elifname içermektedir. Şairin terci-bendinde her bent 15 beyitten oluşmaktadır. Şair, her bendin mısra başlarında kelimelerin ilk harflerini alfabetik olarak sıralamıştır. Karamanlı Aynî'nin (ö. 1492-94?) 59 beyitten oluşan ve "Kaside-i Cifr" başlığını taşıyan musammat şiirinde iki ebcedname iç içedir. Şair 1-29. beyitlerin ilk mısralarını düz ebced, sonraki beyitlerin ilk mısralarını ise ters ebced sistemine göre kurgulamıştır. Her beytin ilk mısrasında ilgili harfle başlayan kelimeye yer verilmiştir.

E. Ebcednameler: Ebced, harflere ve bu harflerin rakamsal değerine dayalı bir sistemdir. Bu sistemde harfleri kolayca akılda tutabilmek için ebced, hevvez, huttî, kelemen, sa'fes, karaşet, sehaz, dazağ (*lâmelif* dâhil olduğunda dazığlen) şeklinde formüller kullanılır. Elifnameler, ebced sistemi kullanılarak da yazılabilir. Klasik Türk edebi-

[25] Kemâlî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Kınay, 2013)

[26] Kenzî'nin elifnameleri üzerine bir inceleme için bk. (Erdoğan, 2015)

[27] Sefil Ali'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Çetin, 1992)

[28] Tâib'in elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Sevgi, 2004)

yatında Seyyid Mehmed Emîn (öl. 1718) harfleri mısra başında sıraladığı bir ebcedname yazmıştır. Şair, önce harfi yazmış (harf vezne dâhildir), sonra o harfle başlayan kelimeye yer vermiştir. İsmail Hikmetî (öl. 1773-74) ise harfleri zikretmeden 14 beyitlik ebcedname yazmıştır. Şair, tek kafiyeli şiirinde mısra başlarını ebced sırasına göre dizmiştir. Bandırmalızade Hâşim Baba[29] (öl. 1782-83) da mesnevi nazım şekliyle kaleme aldığı bir şiirini benzer bir anlayışla tertip etmiş; ancak ebced dizilimini mısra başları yerine her beytin sonundaki kafiyelerde yürütmüştür. Bursalı Feyzî'nin (öl. 1771) müsebba ve gazel nazım şekliyle yazdığı iki ebcednamesi vardır. Handânî (16. yy.) Allah'ın esmasını harflere göre tertip etmiş, beytin her iki mısrasında birden o harfle başlayan kelimelere (en az üç kelime) yer vermiş, harfi ise zikretmemiştir. İlgili harfle başlayan kelimeler beytin ilk kelimesi olmayıp beyit içine serpiştirilmiştir. Kıbrıslı Kenzî (öl. 1839) ise diğer isimlerden farklı olarak iki ebcednamesini düz değil, ters ebced sıralamasına göre inşa etmiştir.

Elifnameler müstakil şiirler olmalarının yanı sıra bazen büyük hacimli eserlerin içinde bir bölüm veya ara manzume olarak da yer alabilmektedir. Hindî'nin (16. yy.) *Sergüzeştnâme-i Hindî* adlı eserinde (Yekbaş, 2012); Seyyid Nevruz'un (öl. 1860) *Velâyetnâme-i İbrâhîm Edhem* (Çelik, 2022), Nidâî'nin (öl. 1567?) *Genc-i Esrâr-ı Ma'nî* (Öztürk, 2012) ve Aşkî Mustafa'nın (öl. 1871-77) *Der Na't-ı Mesnevî ve Sâhib-i Mesnevî* (Baş, 2024) adlı mesnevilerinde; Bekâyî'nin (öl. 1785) *Battalnâme*s'sinde (Açıkgöz, 1989) ve Râgıb'ın *Pend-i Sâlikân* adlı risalesinde (Ay, 2024) bu durumun dikkate değer örnekleri mevcuttur. Ancak elifnamelerin birincil kaynakları cönkler, şiir mecmuaları ve divanlardır. *Divan*'ında elifnameye yer veren şairlerden biri de Şâkir Mehmed'dir. Bu çalışmada Şâkir Mehmed'in elifnamesinin metni sunulacak ve şairin türün sınırlarını nasıl esnettiği/geleneğe nasıl eklemlendiği ortaya konulacaktır.

Şâkir Mehmed ve Elifnamesi

1762'de İstanbul'da doğan Şâkir Mehmed, sadrazam çukadarlarından Ahmed Ağa'nın oğludur. Babasına nispetle Çukadar Ahmed Ağazade olarak tanınır.[30] Annesini altı yaşında kaybeden Mehmed Şâkir, altı yaşından itibaren babasından ders almaya başlar. 1772'de dokuz yaşındayken Sarây-ı Hümâyûn'a alınır, olgunluk yaşına geldiğinde kendisine Livâ-yı Şerîf şeyhliği verilir. Eğitimini Enderûn-ı Hümâyûn'da tamamlar. Sultan I. Abdülhamid ve III. Selim'in lütuflarına mazhar olan şair, Nakşibendî tarikatına mensuptur. *Divan*'ında Şeyh Muhammed Bahaüddin ve Şeyh Sadeddin'e yazdığı şiirler vardır. Ailesi ile ilgili bilinen bir diğer husus, Ahmed adındaki oğlunun 1784'te

[29] Hâşim Baba'nın elifnameleri üzerine bir inceleme için bk. (Avcı, 2025)

[30] Nitekim şairin *Divan*'ının İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T. 309'da kayıtlı nüshasında, v.1b'de şiirleri takdim edilmeden önce "Mecmû'a-i Seyyid Mehmed Şâkir Çukadâr-ı Şehriyârî-i Hazîne-i Hümâyûn" ifadesi kullanılmıştır.

vefat etmesidir. Mehmed Şâkir, sarayda Livâ-yı Şerîf şeyhliği görevindeyken 1836'da 74 yaşında vefat eder ve Eyüp'e defnedilir (Tuğluk, 2020).

Şairin *Dîvan*'ının, biri Millî Kütüphane 06 Mil Yz FB 329, diğeri ise İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T. 309 numarasında kayıtlı olmak üzere iki nüshası bulunmaktadır. Bu iki nüshadan hareketle Semra Yanbal (2009) *Dîvan*'ın tenkitli metnini kurmuştur. Bu metinde 29 kaside, 276 gazel, 80 kıta, 8 müstezat, 18 mesnevi, 120 tarih, 4 terkib-bent, 7 murabba, 8 muhammes, 9 tahmis, 5 müseddes, 10 tesdis, 1 müsemmen, 2 muaşşer, 10 rubai, 116 şarkı, 2 bahr-i tavil, 1 mensur lugaz, 21 beyit vardır.

Şâkir Mehmed'in elifnamesi şairin *Dîvan*'ının bilinen iki nüshasında ve iki şiir mecmuasında yer almaktadır.[31] Aruzun "mefʿūlü mefāʿīlü mefāʿīlü feʿūlün" kalıbıyla yazılan şiir 28 bentten oluşan bir terkib-benttir.

Terkīb-bend-i müseddes be-tertīb-i ḥurūf-ı hecā
[mefʿūlü mefāʿīlü mefāʿīlü feʿūlün]

[I]
Peyġūle-i hicrān-ı bez(i)m[32] meskenimizdir
Ṣaḥrā-yı şebistān-ı elem meʾmenimizdir
Kuhsār-ı ġam-ı Ḳays hele dāmenimizdir
Kālā-yı ġama sīne vü dil maḥzenimizdir
Ẓāhirde ne daʿvā idelim bî-hude cānā (ا)
Maṭlūb degil kimseden imdād u müdāvā (ا)

[II]
Çekmem sitem-i çarḫ-ı denī-perveri bir dem
Her şerḥama biñ merhem-i luṭf eylese munżam
Elbette netīce virir elṭāfına mātem
Her cürʿa-i iḥsānıñ olur ʿāḳıbeti sem
Işmarlama dünyāya devā-yı dili yā Rab (ب)
Ḳıl ẕāt-ı rıżāñı bana her ānda maṭlab (ب)

[III]
Envār-ı kerem dīde-i ġam-dīdeye senden
İḳbāl-i saʿādet dil-i ḫᵛābīdeye senden
İnʿām-ı devā bu dil-i pāşīdeye senden

[31] Şiirin metni tarafımızca tüm nüshalar esas alınarak oluşturulmuştur.
Dîvân, İstanbul Üniversitesi, Üniversite Kütüphanesi T. 309, v.163b-167a.
Dîvân, Millî Kütüphane, Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz FB 329, v.101a-103b.
Mecmûʿa-i Eşʿâr, İsrail Millî Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar Bölümü Ms. Yah. Ar. 1126, v.38b-40b.
Mecmûʿa-i Eşʿâr, Süleymaniye Kütüphanesi, Zühdü Bey Bölümü 00244, v.30b-32b.

[32] Bu kelime "bizim" okunacak/anlaşılacak şekilde kullanılmıştır.

Ḳıymet güher-i naẓm-ı pesendīdeye senden
Ālāyiş-i dünyā ile virme baña ḥayre**t** (ت)
Tā gelmeye endīşe-i aḥvālime dehşe**t** (ت)

[IV]
Dūr eyleme iḳbāl-i naẓardan dil ü cānım
Gerçi reh-i ʿişyāna aḳar seyl-i revānım
Ālūde-i çirk-i beze rüsvā-yı cihānım
Kesdi iki düşmān benim tāb ü tüvānım
İster biri olmaḳlıġı ḫüsrānıma bāʿi**s** (ث)
Āḫer olur endīşe-i hicrānıma bāʿi**s** (ث)

[V]
Dāmān-ı dilim eyleme aʿdāya sipāriş
Kām-ı dil-i bī-tābımı ferdāya sipāriş
Ser-rişтemi ḳılma kef-i sevdāya sipāriş
Yaʿnī ki beni itme dil-ārāya sipāriş
Yā Rab baña ebvāb-ı füyūżāt u kerem a**ç** (ج)
Deryā-yı niʿam cevherini rūy-ı dile ṣa**ç** (ج)

[VI]
Dāmān-ı ḥaş(i)rde ḳoma ben zārını ḥayrān
Hevl-i ġażabıñ eylemesün bendeñi nālān
Envār-ı cemāliñle olam gül gibi ḫandān
Reşk eyleye bu mertebe-i şānıma Rıḍvān
Āb-ı keremiñ itmese bir kimseyi ışlā**ḥ** (ح)
Olmaz idi bu ẕāt ü zamānı ile iflā**ḥ** (ح)

[VII]
Luṭf eyle beni eyleme pā-māl-i meẕellet
Lāyıḳ mı olam sīlī-ḫor-ı dest-i meşaḳḳat
Çekdim bu reh-i daġdaġada ḫaylīce ṣıḳlet
Ḳıl bendeñi şāyeste-i inʿām u ʿināyet
Maḥşerde yüzüm olmaya ḫaclet ile tā sür**ḫ** (خ)
Ḫūn-ı elem-i dīde ile dest-i nevā sür**ḫ** (خ)

[VIII]
Ḳıldım reh-i endīşe-i vuṣlatda tekāpū
Taṭhīr-i sivā ile olur añladıġım bū
Gerd-i nemek-i ġayr ile mirʾātını yā Hū

İşkeste idüp olma ʿabeş ṣoñra devā-cū
Bī-hūde olur vaḳt-i nedāmetdeki feryā**d** (د)

Zād-ı rehi ḥāżırla muḳaddem dil-i nā-şā**d** (د)

[IX]
Her bezm-i dil-efrūz [u] ṭarab-zāya ḳapılma
Gülzār-ı emelde gül-i raʿnāya ḳapılma
Yek-sāʿa neşāṭ-ı mey-i ḥamrāya ḳapılma
Her şuʿle-i cān-sūz-ı dil-ārāya ḳapılma
Bir neş'e ṭaleb ḳıl ola cānıñ müteleẕẕi**ẕ** (ذ)

Bir mey ki olur rūḥ-ı revānıñ müteleẕẕi**ẕ** (ذ)

[X]
Leylī-i şeb-efrūzı ider cürʿası Mecnūn
Her ḳaṭre-i cān-baḫşı olur hem-ser-i Ceyḥūn
Bir neş'esine cān virir ʿuşşāḳ-ı ciger-ḫūn
Her çāşnī bir dürlü vü her ẕevḳi diger-gūn
Meyḫāne-i vaḥdetde bu ṣahbā ḳatı vāfi**r** (ر)

Ammā ḳanı ol bādeyi nūş itmege ḳādi**r** (ر)

[XI]
Bir bāde-i ser-şār ile ḳıl bendeñi bī-hūş
ʿAḳl-ı küli ḳılsun naġam-ı ġulġulı medhūş
Murġān-ı ṣad-elḥān olur ol mey ile ḫāmūş
Deryā-yı ṣuverden başılur mevce-i pür-cūş
Leẕẕet alan ol bādeyi dünyāya değişme**z** (ز)

Dünyā ne dimek gülşen-i ʿuḳbāya değişme**z** (ز)

[XII]
Ey āh bu vādīde saña iẕn-i naġam yoḳ
Reh-rev ne ḳadar çoḳ ise hīç naḳş-ı ḳadem yoḳ
Her sīnede biñ şerḥa velī zaḫm-ı elem yoḳ
Çoḳ söz olur ol yirde belī lā vü naʿam yoḳ
Fehm eyleyemez ḥāṣılı bu sözleri herke**s** (س)

Īmā vü işāretle geçer meclis-i aḫre**s** (س)

[XIII]
Nā-dāna açılmaz bu suḫan gül gibi aṣlā
Şeh-rāh-ı ġamı nükteleri itmede īmā
Çoḳ ābile-i pā görinür rīk-i ġam-āsā

Diḳḳat ile baḳ ey dil-i şūrīde vü şeydā
ʿAḳlıñ var ise bildigini eyle ferāmūş (ش)
Tā key bu fiġān ey dil-i âteş-zede ḫāmūş (ش)

[XIV]
ʿAşḳıñ ṣoñı elbette olur mevṣil-i maḳṣūd
Ḳalmaz dil-i ġam-dīdede bir ẓāhir ü mevcūd
Yeksān olur ʿindinde anıñ būd ile nā-būd
Vaḥdetde ḳalur nūr gibi şāhid ü meşhūd
Bu ḥāl-i ʿaceb ʿāşıḳ-ı dīvāneye maḫṣūṣ (ص)
Bī-ṣīt ü ṣadā yanması pervāneye maḫṣūṣ (ص)

[XV]
Her gördigiñ ārāyiş ile olma ṭarab-sāz
Her bilmediğiñ şaḫṣı ṣaḳın eyleme hem-rāz
Her bir dehen-i bī-mezeye ney gibi dem-sāz
İfnā-yı vücūd eyle de hīç çıḳmasun āvāz
Āsān ṣanup bezm-i ġamı eyleme iġmāż (ض)
Dil riştesini ḳaṭʿ ider endīşe çü miḳrāż (ض)

[XVI]
Ṣaḥrā-yı mecāzīde çoḳ eglenme ḫaṭar var
Ḫaylīce o yolda dil-i bī-tāba keder var
Müşkil hele taʿdādı o vādīde neler var
Ḥaḳḳā ki ḥaḳīḳat yolıdır bunda eṣer var
Līkin ṣaḳınup sürme kümeyt-i dili ifrāṭ (ط)
Çāh-ı reh-i iḍlāle ider ẓātını isḳāṭ (ط)

[XVII]
Ruḫsār-ı cihān-tāb belī ḫaylī güzeldir
Bālā-yı sehī dil virecek gerçi maḥaldir
Ammā ki netīce aña gāhīce zeleldir
Şāyān-ı maḥabbet hele ol nūr-ı ezeldir
Maʿnā olıcaḳ güm-şüdedir ẓāhir-i elfāẓ (ظ)
Bilmez bu meʿānī ki nedir māhir-i elfāẓ (ظ)

[XVIII]
Sīneñ hedef-i tīr-i bütān eyleme bī-cā
Zīrā ki ider ġamze-i ḫūnī seni rüsvā
Her ānda bir ḥāl görinür çeşm-i dil-ārā

Ebrū ise itmekde hemān ḫışm ile īmā
Bī-ḥūde yanar rūz-ı taḥayyülde dil-i şem‘ (ع)
Tār-ı şeb-i gīsū ile olmaz hele bu cem‘ (ع)

[XIX]
Cānān didügüñ şūḫ ki āh itmege degmez
Dūd-ı elemi ḳalbi siyāh itmege degmez
Bu naẓra-i yek-sā‘a günāh itmege degmez
Belki ruḫ-ı gülgūnı nigāh itmege degmez
Her ġamze açar sīne-i bī-kīneye ṣad dā**ġ** (غ)
Eñ ṣoñra ider ẕül ile bir ḳālıba ifrā**ġ** (غ)

[XX]
Cānān olamaz cān deyü cān virenler
Biñ miḫnet ile ‘āşıḳa iḥsān virenler
Ārāyiş ile kendülere şān virenler
Taḳbīl-i yed-i ülfete dāmān virenler
Ben ḫaylī zamān idi o peyġūlede ‘āki**f** (ف)
Oldumdı ḥaḳīḳatde mecāz ‘ilmine vāḳı**f** (ف)

[XXI]
Rūḥānī ṣafā eglemedüm ben o feżāda
Ṣarf eyleme gel bāġ-ı taḥayyürde irāde
Eyle ser-i teslīmi reh-i Ḥaḳḳa nihāde
Elbette olur ḳadriñ o dergehde ziyāde
Olmaz bu mecāz ehline esrār-ı muḥaḳḳa**ḳ** (ق)
Terk itmelisin diñle benim nuṣḥumı muṭla**ḳ** (ق)

[XXII]
Gülzār-ı ḥaḳīḳatde ḫazāndan eṣer olmaz
Bir bergine biñ rīḥ-i elemden żarar olmaz
Hep şevḳ ü ṭarab anda nevā-yı keder olmaz
Germī-i hevādan o maḥalde ḥaẓer olmaz
Yek-ḫaṭve-i ehl-i dil olur ẕirve-i eflā**k** (ك)
Ser-menzil-i maḳṣūda varır ‘izz ile bī-bā**k** (ك)

[XXIII]
Güm-rāh olamaz kimse reh-i ‘aşḳ-ı Ḫudāda
Fānī olagör pertev-i envār-ı beḳāda
Ṣarf eyleme kālā-yı diliñ nefs ü hevāda

Eglenme ṣaḳın ġayr ile bāzār-ı fenāda
Ālāyiş ile ḥāsseni sen ḳılma muʿaṭṭa**l** (ل)

Menzil-geh-i maṭlūbuñı al ʿaḳlına evve**l** (ل)

[XXIV]
Gerçi bu rehe ʿaḳl olamaz mürşid ü rehber
ʿAşḳ oldı sülūk ehline bu ʿarṣada yāver
Yā Rab beni ḳıl cām-ı mey-i ʿaşḳla pür-fer
Ḳıl nūr-ı tecellīye dil ü dīdemi maẓhar
Ben kanzil-i yek-cürʿa mey-i mest-i Elesti**m** (م)

Mest oldum o dem şimdi daḥı öylece mesti**m** (م)

[XXV]
Peymāne-i ser-şār benim mūnis-i cānım
Ḳaynar reg-i endīşede ṣahbā ile ḳanım
Ben sāye-i ʿaşḳ-ı kerem-i dilde nihānım
Evc-i şerefe uçmadadır rūḥ-ı revānım
Şimdi benem ol levḥa-i ser-defter-i ʿirfā**n** (ن)

Āyīne-i ḳalbimde cihān oldı nümāyā**n** (ن)

[XXVI]
İstersen eger ḥālet-i gītīyi neẓāre
Diḳḳat ile baḳ āyīne-i ʿāşıḳ-ı zāra
Döndürdi ẓalām-ı şebi nūr ile nehāra
Bī-ṣīt ü ṣadā ḳıldı fedā cānını nāra
Yā Hū seni ey ʿālem-i ġam ʿaşḳla yā Hū (و)

Yā Hū seni ey derd ü elem ʿaşḳla yā hū (و)

[XXVII]
Ben bedreka-i maḥmil-i ʿaşḳım ezelīden
Geldim bu feżā-yı eleme şehr-i belīden
Keşf eyleyemem ġayrı bu esrārı celīden
Remz ile didim söyledigim mā-ḥaṣalīden
Fehm eyleyegör fā'ide virmez saña eyvā**h** (ه)

Şeh-rāh-ı ʿadem ʿarż-ı emāret ide nā-gā**h** (ه)

[XXVIII]
Ḫāmūşî vü ḫāmūş ol ey kilk-i beyānım
Ġayrı yetişür ḳalmadı hīç tāb ü tüvānım
Yetmez suḫan-ı ʿaşḳ yeter kesdiñ emānım

Bu ʿaşḳ ile ben gerçi ki meşhūr-ı cihānım
Şimdi bu ḳadar ḫāme-i nuṭḳum dile geldi (ی)
Şākir yetişür nāme-i nuṭḳum dile geldi (ی)

Elifnamenin Başlığı

Elifname örnekleri incelendiğinde bu şiirlerin cönk, mecmua, mesnevi ve divan nüshalarında farklı başlıklarla takdim edildiği görülmektedir. Klasik geleneğin başlık tercihleri şu şekilde tasnif edilebilir:

1. "...tertīb-i ḥurūf-ı hecā": Muhyî (16. yy.), Mehemmed (16. yy.?) ve Ahmed Sûzî-i Sivasî'nin (öl. 1830) şiirlerinde,

2. "...ḥurūfi'l-hecā": Ayıntablı Hâfız (17. yy.) ve Hüsnî'de (19. yy.),

3. "...ḥurūf-ı teheccī": Hoca Sadeddin (öl. 1599), Nidâî (öl. 1567?) ve Seyyid Mehmed Emîn'de (öl. 1718) bu kullanıma rastlanır. Latîfî de şuara tezkiresinde Melîhî'nin (15. yy.) elifnamesini "ḥurūf-ı teheccī üzre" diyerek takdim eder (Canım, 2000, s. 508).

4. "...ḥurūfü't-teheccī/...bā-tertīb-i teheccī": Caferî Baba (16 yy.?) ve Kâşif Esad'da (17. yy.) ilki, Tâib'de (öl. 1683) ise ikincisi tercih edilmiştir.

5. Diğer başlık varyantları: Livâyî (16. yy.) "...ḥurūf-ı tehciyye", Kıbrıslı Kenzî (öl. 1839) "ḥurūf-ı elif-nāme", Hâşim Baba (öl. 1782-83) "...ḥurūfi'l-ʿArabî", Handânî (16. yy.) "tertībü'l-ḥurūf", Seyyid Hasan Haydar (öl. 1804?) ise "ġazel-i ḥurūfāt" ve "muḫammes-i ḥurūfāt" başlıklarını kullanmıştır. Ayrıca Bursalı Feyzî (öl. 1771) ve Gülşenî-i Saruhanî (15. yy.) de "muvaşşaḥ" tabirine başvurmuşlardır. Başlıklar, şiirlerin alfabeyi meydana getiren harflerin sıralanmasına dayalı bir uygulama içerdiğini vurgulamaktadır.

Şâkir'in *Divan*'ın iki nüshasında ve iki şiir mecmuasında yer alan elifnamesi mecmuada yalnızca "müseddes-i Şâkir" başlığıyla kayıtlıyken nüshalarda "Terkībbend-i müseddes be-tertīb-i ḥurūf-ı hecā" olarak verilmiştir. Muhyî, Mehemmed, Ahmed Sûzî-i Sivasî, Ayıntablı Hâfız ve Hüsnî gibi şairlerin isimlendirme tarzlarıyla paralellik arz eden bu başlık; şiirde harf sıralanışına dayalı sistematik bir uygulamanın yer aldığını göstermektedir.

Elifnamenin Vezni

Elifnameler hem hece hem de aruz vezniyle kaleme alınmıştır. Hece vezninin tercih edildiği örneklerde çoğunlukla 11'li ve 15'li kalıpların baskın olduğu görülür. Aruz vezniyle yazılan elifnamelerde ise şairlerin en çok şu kalıplara yöneldikleri tespit edilmiştir:

1. fāʿilātün fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün
2. feʿilātün feʿilātün feʿilātün feʿilün

3. mefāʿīlün mefāʿīlün mefāʿīlün mefāʿīlün

4. fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün

Bu yaygın kalıpların haricinde, dokuz farklı aruz kalıbıyla daha elifname yazılmıştır. Şâkir ise elifnamesinde, türün genel örneklerinde sıkça rastlanan kalıplardan birini seçmemiş, şiirini "mefʿūlü mefāʿīlü mefāʿīlü feʿūlün" kalıbıyla yazmıştır. Klasik Türk edebiyatı sahasındaki elifnameler bütününe bakıldığında, bu kalıbın Şâkir'in dışında yalnızca Misli İsmail Hakkı'nın (19. yy.) bir elifnamesinde kullanıldığı görülür. Bu durum Şâkir'in kalıp tercihinde özgün bir tasarrufta bulunduğunu göstermektedir.

Birim Sayısı

Türk edebiyatında elifnameler, biçimsel esnekliklerine bağlı olarak bent birimli örneklerde 5 ila 33 bent; beyit birimli örneklerde ise 6 ila 59 beyit arasında değişen bir hacim aralığına sahiptir. Beyit birimiyle kurulan elifnamelerde 29, 15, 28 ve 12 birimlik yapılar öne çıkarken bent esaslı olanlarda ise 7 ve 8 bentli şiirler çoğunluğu teşkil eder. Şâkir'in elifnamesi toplam 28 bentten oluşmaktadır. Gelenekte Ayıntablı Hâfız, Tâib Mehmed, Hüsnî ve Yahyâ Nazîm gibi isimlerin de 28 bentlik elifnameler kaleme aldıkları göz önünde bulundurulduğunda, Şâkir'in tercihinin gelenekteki belirli ve yaygın bir temayülle paralellik gösterdiği anlaşılmaktadır.

Nazım Şekli

Mensur elifnameler istisna tutulursa, manzum örneklerde kaside, gazel, mesnevi, kıta, murabba, muhammes, müseddes, müsebba, terci-bent ve terkib-bent gibi hem beyit hem de bent birimli farklı nazım şekillerinin denendiği görülmektedir. Bu çeşitlilik, elifnamelere münhasır müstakil bir nazım şeklinin bulunmadığını ortaya koymaktadır. Şairler en fazla kaside, gazel ve mesnevi nazım şekliyle elifname yazmışlardır. Bunların yanında Nesîb (öl. 1787) kıta; Hoca Sadeddin (öl. 1599), Giritli Aşkî (19. yy.), Vasfî (19. yy.), Bendî Mustafa Baba (19. yy.) ve Cesârî (öl. 1829) murabba; Gazâlî (öl. 1535), Selahaddin-i Uşşâkî (öl. 1782) ve Seyyid Hasan Haydar (öl. 1804?) muhammes; Bursalı Feyzî (öl. 1771) müseddes ve müsebba; Nâtıkî (16. yy.) terci-bent nazım şekliyle elifname kaleme almışlardır.

Şâkir'in elifnamesi her bendi altı mısradan oluşan bir terkib-benttir. Edebiyatımızda Hüsnî[33] (19. yy.) ve Tâib'in elifnameleri de terkib-bent şekliyle yazılmıştır. Tâib'in elifnamesi her bendi 16 mısradan oluşan 28 bentlik bir şiirdir. Hüsnî'nin elifnamesi ise her bendi altı mısradan oluşan 28 bentlik bir terkib-benttir. Bu şekilsel benzerliğe rağmen, şiirlerin elifname olarak tertip edilme biçimleri birbirinden tamamen farklıdır.

[33] Hüsnî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Kurtoğlu, 2021)

Elifnamenin Tertip Tarzı

Şâkir'in elifnamesi, harflerin akış yönü dikkate alındığında düz elifname karakteri gösterir fakat yapısal olarak düz elifnameler için önerilen on altı alt sınıfın hiçbirine tam olarak uymamaktadır. Şair, gelenekteki yaygın uygulamalardan ayrılarak harflerin dizilimini mısra başlarında değil, sadece her bendin sonundaki vasıtaların kafiye ve redif sisteminde işletmiştir. Buna göre, her bendin son iki mısrası kendi içinde aynı harfle bitmekte ve bu harfler *elif*'ten başlayarak son bende kadar sırasıyla alfabeyi takip etmektedir. Şâkir'in şiiri, harf dizilimini bendin geneline yaymayıp yalnızca vasıta beyitlerinin kafiyesinde işlemesi yönüyle, edebiyattaki diğer terkib-bent formlu elifnamelerden ayrışmaktadır. Şair, bu şiiriyle elifname türlerine özgün bir model kazandırmıştır.

Elifnamenin Konusu

Elifnameler en fazla dinî-tasavvufi konuda yazılsa da bu şiirlere mahsus bir konu yoktur. Mihrî Hatun (öl. 1514-15), Caferî Baba (16. yy.?), Günahkâr (16. yy.) ve Zekî'nin (19. yy.) elifnameleri tevhit; Bursalı Feyzî (öl. 1771), İsmail Hikmetî (öl. 1773-74), Rıfat Baba[34] (19. yy.) ve Hasan İlmî Kozanî'nin[35] (19. yy.) münacat; Handânî'nin (16. yy.) esmâü'l-hüsna; Ahmed Kuddûsî (öl. 1849), Bursalı Feyzî (öl. 1771), Nâil Abbas (öl. 1858) ve Kemahlı İbrahim Hakkı'nın (öl. 1924) naat; Muhyî'nin (16. yy.) arzıhâl; Kâşif Esad'ın (17. yy.) bahr-i tavil; Gavsî[36] (16. yy.?), Mehmed Esad (öl. 1848) ve Mustafa Selâmî'nin (öl. 1813) silsilename[37], Kusûrî'nin (19. yy.) ve Nazîfî'nin (öl. ?) biladiye (Yıldız-Doğan, 2023, s. 87); Bursalı Feyzî'nin (öl. 1771) nasihatname ve Zahmî'nin[38] (19. yy.) yaşname türünde elifnameleri vardır. Ehlî'nin[39] (16. yy.), Kıbrıslı Kenzî'nin (öl. 1839) ve Sükûtî'nin (öl. 1896) iki elifnamesi düvazdehname türündedir. Hatâî adına kayıtlı bir elifname de düvazdehnamedir. Caferî Baba (16. yy.?) ve Remzî (19. yy.) elifnamelerinde on iki imamın hepsini değil yalnızca Hz. Ali'yi methetmiştir. Mihrî Hatun (öl. 1514-15), Muhibbî (öl. 1566) ve Vasfî (19. yy.) elifnamelerinde beşerî aşkı işlemiştir. Kıbrıslı Kenzî devlet adamlarını methederken Ahmed Kuddûsî (öl. 1849), Ali Rûmî[40] (19. yy.), Bayburtlu Celâlî (öl. 1915) ve Kemalî Baba (öl. 1926) Abdülkadir Geylânî övgüsünde elifnameye yer vermişlerdir. Halk şairleri (Ceyhunî, Dertli, Kusûrî, Ruhsatî, Şemî) eğitici ve eğlence amaçlı mizahi elifnameler kaleme almışlardır. Mevcut örnekler, elifnamelerin oldukça geniş bir konu yelpazesi ihtiva ettiğini göstermektedir.

[34] Rıfat'ın elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Özkan, 2023)

[35] Hasan İlmî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Tekdemir, 2024)

[36] Gavsî'nin elifname tarzında tertip ettiği silsilename üzerine bir inceleme için bk. (Çelik, 2025)

[37] Bu iki silsilename üzerine bir inceleme için bk. (Özkat, 2022)

[38] Zahmî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Memmedova, 2011)

[39] Ehlî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Çelik Vural, 2023)

[40] Ali Rûmî'nin elifnamesi üzerine bir inceleme için bk. (Eğri, 2023)

Şâkir'in elifnamesi görünürde baştan sona tek bir konu üzerine inşa edilmemiş gibi dursa da aslında sâlikin seyr ü sülûk aşamalarını adım adım takip eden kurgusal bir bütünlüğe sahiptir. Şair ilk kısımlarını münacat olarak tasarladığı elifnamesine, daha sonra dinî-tasavvufi ve âşıkane konularda nasihat ihtiva eden bir hüviyet kazandırmıştır. Şiirdeki bu tematik ilerleyiş ile elifnamenin alfabetik dizilimi (*elif*'ten *yâ*'ya gidiş) arasında bir paralellik vardır. Harfler nasıl sırasıyla birbirini takip edip alfabeyi tamamlıyorsa şairin anlattığı ruhani yolculuk da dünyadan ve kesretten şikâyetle (*elif*) başlayıp mecazı terk etme ve nefis terbiyesiyle olgunlaşarak ilahi aşkta yok olma (*yâ*) makamında tamamlanmaktadır.

Şiirde ilk yedi bent, hasbihâlden münacata uzanan bir çizgi sergiler. I. bentte şair kendisini ayrılık meclisinin köşesinde, elem gecesinin çölünde ve Mecnun'un gam dağının eteğinde konumlandırarak dünyevi neşe ve bağlardan tamamen çekildiğini ilan eder. Konunun özü, insanlardan yardım ve derman beklemenin reddidir. II. bentte feleğin cefası ve dünyevi ikramların aldatıcılığı işlenir; her ihsanın sonunda zehir bulunduğu, bu yüzden dermanın dünyada değil ancak Allah'ın rızasında aranması gerektiği vurgulanır. III. bentte ilahi kerem ve feyiz talebi derinleşir; her şeyin Allah'tan olduğu belirtilir. IV ve V. bentlerde nefis ve şeytan ikilisi ile heva ve sevdadan kaynaklanan tehditler konu edilir. Şair günahkârlığını samimiyetle itiraf ederek dünyevi güzellerin tutsağı olmaktan korunmayı ve feyiz kapılarının açılmasını diler. VI ve VII. bentler ise doğrudan mahşer kaygısına odaklanır. Haşir gününün dehşetinden korkan şair, Allah'ın cemal tecellisine mazhar olma, dünyada çektiği çilelerin zilletle değil affa erişle son bulması ve utançtan yüzünün kızarmaması için dualarla ilk bölümü tamamlar.

Şair 8. bentten itibaren hem kendi nefsine seslenir hem de şiirini okuyucuya yönelik bir nasihate dönüştürür. Bu bölüm 15. bende kadar devam eder. Burada dünyevi güzellere ve geçici zevklere kapılmama uyarısı vardır. Ancak buradaki âşıkane üslup, beşerî aşktan ziyade tasavvufi aşkın remizleriyle örülmüştür. Şair, yer yer tasavvufun ve bezmin lügatini kullandığı bu bölümde vahdet meyhanesindeki şaraptan lütfedilmesini ister. VIII. bentte vuslat yolunun ilk şartı olan gönlü Allah dışındaki her şeyden arındırma konusu işlenir ve pişmanlık vakti gelmeden azık hazırlama ikazı yapılır. IX. bentte geçici zevkler, şarap ve alımlı güller hedeflenerek bunların anlık neşeler olduğu, ruhu hakiki lezzete ulaştıracak ilahi aşk şarabının aranması gerektiği belirtilir. X. bentte tasavvufi irfanın temel simgesi olan vahdet meyhanesi ve aşk şarabı sahneye girer; her damlası Ceyhun kadar bereketli olan bu şarabı içmeye güç yetirecek hakiki erlerin azlığı işlenir. XI. bentte şair bu aşk şarabıyla kendinden geçmeyi, aklı mağlup etmeyi diler ve bu lezzeti tadanın dünyayı da cenneti de buna değişmeyeceğini vurgular. XII ve XIII. bentlerde hakikat vadisindeki sırların gizlenmesi ve dilsizler meclisi konusu ele alınır. Bu yoldaki sırların cahillere açıkça söylenemeyeceği, akla dayalı bilginin unutulması ve ateşe düşen gönlün susması gerektiği telkin edilir. XIV. bentte aş-

kın nihai amacı olan varlık ve yokluğun eşitlenmesi, varlığın vahdet nurunda erimesi ve pervaneler gibi sessizce yanma fikri işlenir. XV. bentte ise tanımsız kişileri sırdaş etmeme, varlığı yok ederek ney gibi feryat etmekten sıyrılma ve endişenin gönül ipini kesen bir makas olduğu uyarısıyla nasihat bölümü tamamlanır.

Nasihat üslubunun yansıması olarak yer yer uyarılara yer veren şair, 16. bentten itibaren bu uyarılarını artırmaya başlar ve şiirine irşat ve telkin işlevi yükler. Beşerî/dünyevi aşkın risklerine dikkat çeken şair, okuyucuyu mecazi aşka karşılık hakiki aşk yoluna çağırır. Bu bölüm 22. bende kadar devam eder. XVI. bentte mecaz çölü dünyevi ve beşerî aşkların riskleriyle dolu bir alan olarak tanımlanır; orada fazla kalmanın insanı felaket kuyusuna düşüreceği ihtar edilir. XVII. bentte dünyayı aydınlatan güzel yüzlerin ve endamın çekiciliği kabul edilmekle birlikte, bunların sonunun zarar ve zeval getireceği, asıl sevilmeye layık olanın ezelî nur olduğu anlatılır. XVIII ve XIX. bentlerde beşerî güzellerin oklarına hedef olmama, onların kan dökücü bakışlarına ve aldatıcı kaş işaretlerine aldanmama ikazı yapılır. Şair, uğruna ah çekmeye ve kalbi kararmaya değmeyen bu fani sevgililerin insanı zillet içinde bıraktığını sert bir dille eleştirir. XX ve XXI. bentlerde şair kendi tecrübesini aktarır: Uzun yıllar ayrılık köşesinde yaşayarak mecazın mahiyetini kavradığını, o sahada ruhani huzurun bulunmadığını ifade eder. Buradan hareketle okuyucuya/salike hayret bahçesinde irade harcamayı bırakıp teslimiyet başını Hak yoluna koyma ve mecazı tamamen terk etme çağrısında bulunur.

Uyarılarına devam eden şair son bölümde şiirine tasavvufi bir neşve katar ve 22. bentten itibaren şiirin muhtevası, tasavvuf düşüncesinin zirvesi olan vahdet, tecellî ve fenâ makamlarına ulaşır. Aslında şairin varmak istediği nokta burasıdır. Şaire göre burası hakikatin gül bahçesidir ve burada fanilik yoktur. XXII. bentte hazanın tesir edemediği hakikatin gül bahçesi tasvir edilir; burada yalnızca coşku ve emniyet vardır. XXIII. bentte Allah aşkı yolunda yürüyenin dalalete düşmeyeceği belirtilerek cevheri dünyalık süslerle köreltmeden beka nurlarında fani olma hedefi gösterilir. XXIV. bentte tasavvufun temel meselelerinden biri olan akıl-aşk çatışmasında aklın rehber olamayacağı, yoldaşın ancak aşk olduğu ilan edilir. Şair kendisinin Elest meclisinde içtiği tek yudumla mest olduğunu ve bu sarhoşluğun hâlen sürdüğünü belirtir. XXV. bentte ruhun şeref zirvesine yükseldiği, şairin kalp aynasına bütün âlemin tecelli ettiği bir makam anlatılır. XXVI. bentte âşığın iç dünyası cihanın gerçek aynası olarak sunulur; geceyi nurla gündüze çeviren âşığın "Yâ Hû" zikriyle gama ve derde meydan okuduğu anlatılır. XXVII. bentte ezelden beri aşk kafilesinin yol arkadaşı olduğunu belirten şair, bu sırların apaçık anlatılamayacağı için remiz ve işaretlerle özetlendiğini ifade eder.

XXVIII. bentte şair, aşkta fani olan bir kimlikle karşımıza çıkar ve hakikate ulaşmış birinin dilinden konuşur. Alfabenin (kelimelerin ve sözün) bittiği "*yâ*" harfinde, tasavvufi yolculuğun da sözle anlatılamayacak "hayret ve sükût" makamına erişmesi tesa-

düf değildir. Harfler tükenmiş, hakikat tecelli etmiştir. Bu sebeple şair, "Ḫāmūşî vü ḫāmūş ol" diyerek hakikatin sözle anlatılamayacağını idrak eder ve susmayı yeğleyerek sözüne nihayet verir.

Netice itibarıyla bu şiir konusu bakımından ilahi aşk, dünyanın geçiciliği, nefis terbiyesi, tevekkül, Allah'a yöneliş, vahdet, fenâ ve bekâ gibi klasik tasavvuf edebiyatının temel meselelerini bünyesinde toplayan; seyr ü sülûk ekseni etrafında biçimle muhtevanın kusursuz bir uyumla birleştiği çok yönlü bir metindir.

SONUÇ

Bu çalışmada, 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın ilk yarısında yaşayan Nakşibendî şairi Şâkir Mehmed'in *Divan*'ı ve şiir mecmuaları içinde yer alan elifnamesi biçim ve muhteva özellikleri bakımından incelenerek şiirin gelenek içerisindeki konumu tayin edilmiştir. Araştırma neticesinde elde edilen veriler ve ulaşılan akademik sonuçlar şu şekilde özetlenebilir:

Şâkir'in elifnamesi, mecmua kayıtlarında müseddes olarak anılsa da *Divan* nüshalarında "Terkīb-bend-i müseddes be-tertīb-i ḥurūf-ı hecā" başlığıyla takdim edilmiş, her bendi altı mısradan oluşan 28 bentlik bir terkib-bent yapısındadır. Gelenekte Tâib ve Hüsnî gibi isimlerin de bu nazım şekliyle elifname yazdığı bilinmektedir. Şâkir'in şiiri hem bent sayısı (28) hem de bent içi mısra hacmi (6) bakımından Hüsnî ile paralellik gösterir. Ancak şiirin tertip tarzı bu noktada farklılık arz etmektedir. Literatürde düz elifnameler için önerilen on altı alt sınıfın hiçbirine tam olarak uymayan bu şiir; alfabenin akışını mısra başlarında değil, sadece her bendin sonundaki bendiyye/vasıta beyitlerinin kafiye ve redif sisteminde yürütmüştür. Harf dizilimini bendin geneline veya mısra başlangıçlarına yaymayıp yalnızca bentleri birbirine bağlayan vasıta beyitlerinin kafiye mihverinde alfabetik sıralaması, Şâkir'in elifnamesini edebiyat tarihindeki diğer terkib-bent formlu örneklerden tamamen ayırmaktadır.

Bu biçimsel özgünlüğün yanı sıra şiir, muhteva bakımından da tekdüze bir anlatımdan ziyade kurgusal bir derinliğe sahiptir. Şairin münacat ile başladığı, nasihat ve irşat ile sürdürdüğü, nihayetinde ise vahdet ve fenâ makamıyla zirveye taşıdığı bu metin; aslında sâlikin seyr ü sülûk aşamalarını yansıtan tasavvufî bir yolculuktur. Elifnamenin doğasında var olan "*elif*'ten *yâ*'ya doğru ilerleme" mantığı, şiirin tematik kurgusuyla kusursuz bir paralellik göstermiştir. Şair, alfabenin ilk harflerinde dünyadan ve kesretten şikâyet ederken; harfler ilerledikçe mecazı terk etmiş, nefis terbiyesinden geçmiş ve nihayet alfabenin son harfi olan "*yâ*"da ilahi aşkta yok olma makamına erişmiştir. Sözün ve alfabenin bittiği bu son durakta şairin "hayret ve sükût" makamına geçerek susmayı (hâmûşî) tercih etmesi, metindeki şekil ve muhteva bütünlüğünün ustaca kurulduğunu kanıtlamaktadır.

Nihayetinde Şâkir Mehmed, bu şiiriyle sadece elifname yazma geleneğinin yapısal sınırlarını esnetip geleneğe yeni bir şekilsel tarz kazandırmakla kalmamış; aynı zamanda elifname formunu, tasavvufi tekâmülün estetik bir taşıyıcısı hâline getirerek türe özgün bir muhteva modeli sunmuştur.

KAYNAKÇA

Abdurrezzak Dikici, D. (2026). Millî Kütüphane 06 Mil Yz A 6174 mecmuasında Caferî'ye ait bir elifnâme. *UHAD/Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, *9*(1), 97-111.

Açıkgöz, N. (1989). Bakâyî'nin Battal-nâme adlı eserindeki elifnâme. *Fırat Havzası II. folklor ve etnografya sempozyumu* (ss. 1-5). Elazığ.

Aslan, Ü. (2008). XVIII. yüzyıl mutasavvıf şairlerinden Fahrî Ahmed ve elif-name şerhi. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, *19*, 157-192.

Avcı, İ. (2025). Hâşim Baba'nın gözden kaçan iki mısra sonu elifnamesi. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, *34*, 97-114.

Ay, S. (2024). Beyitlerinin başlangıç ve kafiye harfleri aynı olan bir elifnâme: Râgıb'ın elifnâme'si. *Zemin, 8*, 26-49.

Baş, M. Ş. (2024). Bir na't ve elifnâme örneği olarak Aşkî'nin Der Na't-ı Mesnevî ve Sâhib-i Mesnevî'si. *Rize İlahiyat Dergisi*, *27*, 149-169.

Batislam, H. D. (2021). Lisân-ı pepegî (kekeme dili) ile yazılmış bir elifnâme örneği. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, *7*(4), 964-976.

Batur, H. (2021). İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı O. E. 283 numaralı mecmuada bulunan bir elifnâme. M. A. Yolcu ve M. Açа (Ed.). *Motif Vakfı Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu-II Tam Metin Bildirileri* (ss. 269-277). İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.

Candan, G. (2012). Senî Ali'nin elif-nâme'si. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, *7*(1), 631-641.

Canım, R. (2000). *Latîfî Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ*. Ankara: AKM Yayınları.

Çelik, R. (2022). Türk edebiyatında elif-nâmeler ve Seyyid Nevruz'un elif-nâmesi. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, *8*(3), 870-1891.

Çelik Vural, B. (2023). Ehlî'nin düvâz-nâme temalı elif-nâme'si. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, *108*, 435-453.

Çetin, İ. (1992). Elifnâmeler ve Sefîl Ali'nin bir elifnâmesi. *Milli Folklor*, *16*, 39-43.

Çetin, R. (2020). Seyyid Süleyman Mahvî Divanı'ndaki iki elif-name. *İlahiyat Araştırmaları Dergisi*, *13*, 1-23.

Çelik, R. (2025). Gavsî'nin elifnâme tertibinde kaleme aldığı manzum Halvetiye silsilenâmesi. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, *35*, 126-161.

Dîvân, İstanbul Üniversitesi, Üniversite Kütüphanesi T. 309.

Dîvân, Millî Kütüphane, Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz FB 329.

Eflatun, M. (2017). Hoca Saadeddin Efendi'nin elif-nâmesi. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, *12*(30), 125-136.

Eğri, S. (2023). Ali Rûmî'nin elif-nâmelerinde şahıs ve eser isimleri. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *24*(44), 39-55.

Erdoğan, M. (2015). Kıbrıslı Kenzî'nin elif-nâmeleri. M. Aylanç ve G. Gümüşatam (Ed.). *Kıbrıs Türk kültür ve edebiyatı sempozyumu 15-16 mayıs bildiriler kitabı* (ss. 243-255). Lefkoşa: Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Yayınları.

Güzel, A. ve Torun, A. (2005). *Türk Halk edebiyatı el kitabı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kaçar, B. (1997). Türk edebiyatında elif-nameler. *V. milletlerarası Türk halk kültürü kongresi seksiyon bildirileri* (ss. 307-316). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kaplan, H. (2018). Münîrî'nin şiirlerinde harf simgeciliği ve şairin elif-nâmesi. M. F. Köksal (Ed.). *Uluslararası Amasya şairleri bilim şöleni* (ss. 177-208). Ankara: KIBATEK Yayınları.

Kaplan, H. (2022). Klasik Türk edebiyatında elifname geleneği ve İsmail Hikmetî'nin elifnameleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6*(2), 437-484.

Karaduman, R. (2019). Melihî ve elif-nâmesi. *Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Dergisi*, *4*, 7-17.

Kaya, D. (2007). *Ansiklopedik Türk halk edebiyatı terimleri sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kayaokay, İ. (2025). Harputlu Efendigil ailesi terekesinde bulunan meçhul bir Nedîm Divanı ve Nedîm'in elif-nâmesi. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, *9*(37), 465-495.

Kınay, N. (2013). Bir edebî tarz örneği olarak Sâdık Kemâlî'nin elif-nâmeleri. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, *8*(13), 1205-1213.

Kurtoğlu, O. (2021). Türk edebiyatında elifnâme ve Hüsnî'nin elifnâmesi. S. S. Yılmaz (Ed.). *Doğan Kaya armağanı 70. yaş hatırası 2* (ss. 867-881). Sivas: Vilayet Kitabevi.

Mecmû'a-i Eş'âr, İsrail Millî Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar Bölümü Ms. Yah. Ar. 1126.

Mecmû'a-i Eş'âr, Süleymaniye Kütüphanesi, Zühdü Bey Bölümü 00244.

Memmedova, E. (2011). Türk tasavvuf şiirinde elifname-yaşnamenin senkretik bir örneği üzerine. L. Eraslan (Ed.). *21. yüzyılda Türk dünyası uluslararası sempozyumu bildiriler kitabı* (ss. 231-243). Ankara: EkoAvrasya Yayınları.

Özcan, H. (2015). Hatâî'nin elifnâme şeklinde yazdığı düvazdeh. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, *76*, 191-204.

Özcan, N. (2019). Rumelili Murtazâ Sükûti Divanı'ndaki elif-nâmeler. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, *15*, 263-273.

Özkan, F. H. (2012). Kaygusuz Abdal'ın elifnâmesi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, *64*, 185-198.

Özkan, M. S. (2023). Adıyamanlı Rıfat Baba, Divanı ve elifnâmesi üzerine bir inceleme. *International Journal of Filologia, 6*(9), 99-110.

Özkat, M. (2022). Türk edebiyatında manzum meşâyih silsile-nâmeleri (tasavvufî silsile-nâmeler - tarikat silsile-nâmeleri). *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, *28*, 491-555.

Öztoprak, N. (2006a). Bursalı Feyzî Efendi'nin elifnameleri. *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, *XXXV*, 135-167.

Öztoprak, N. (2006b). Elifname yazma geleneğine göre Fuzûlî'nin elifnamesi üzerine bazı değerlendirmeler. C. Yıldız ve L. Beyreli (Haz.). *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi uluslararası v. dil, yazın, deyişbilim sempozyumu edebiyat, edebiyat öğretimi ve deyişbilim yazıları* (ss. 327-336). Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Öztoprak, N. (2009). Elifnamelerin tertip hususiyetleri ve metin tesisindeki yeri. *Uluslararası Türklük bilgisi sempozyumu bildiriler* 2 (ss. 817-829). Erzurum.

Öztürk, N. (2012). Elifnâme ve Nidâî'nin elifnâmesi. *Prof. Dr. Mine Mengi adına Türkoloji sempozyumu bildirileri* (ss. 173-185). Adana: Çukurova Üniversitesi.

Sevgi, A. (2004). Tâ'ib Mehmet Çelebi'nin 'Niyâz-nâme'si üzerine. *İstem*, *4*, 73-89.

Şahin, G. (2022). Elifname türü ve Zekî'ye ait bir elifname. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, *28*, 214-225.

Taş, H. (2008). Deli Birâder Gazâlî [öl. 1535?]'nin elif-nâme'si. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, *3*(2), 642-652.

Tekdemir, H. K. (2024). Tanınmayan bir şair: Hasan (İlmî) Kozanî ve bilinmeyen manzumeleri: Peyember-nâme ve münâcâtlar. *Dergiabant*, *12*(2), 530-547.

Tuğluk, İ. H. (2020). *Şâkir, Çukadâr Ahmed Aga-zâde*. Erişim tarihi: 24.06.2026 https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sakir-cukadar-ahmed-agazade

Turan, S. (2008). Sultan da elif-ba yazar: Muhibbî'nin elif-nâme'si. A. Özkan ve S. Turan (Ed.). *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü 1. uluslararası Türk dili ve edebiyatı sempozyumu bildirileri* (ss. 627-633). Isparta.

Uğur, A. (2021). Bektaşi bir şair Behrî ve divanında yer almayan şiirleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, *99*, 299-316.

Uz, Ö. ve Yıldız, E. (2019). Muhyî'nin elifnâme tarzıyla yazdığı 'arz-ı hâli. *Turkish Studies Language and Literature*, *14*(3), 1587-1601.

Yanbal, S. (2009). *Şâkir Mehmed Efendi Divânı* (*metin-inceleme*) (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.

Yekbaş, H. (2012). 16. asırda yaşamış bir şairin sergüzeşti: Hindî Mahmûd ve eserleri. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, *26*, 137-172.

Yenikale, A. (2020). Ahmed Kuddûsî'nin elifnâmeleri ve dil içi çevirileri. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *17*(1), 195-210.

Yıldırım, A. (2022). XIX. asrın bilinmeyen şairi Vasfî ve iki elif-nâmesi. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, *28*, 691-713.

Yıldız, E. ve Doğan, M. (2023). *Şehirler divanı divan edebiyatında şehir şiirleri*. İstanbul: DBY Yayınları.

ÜÇ SAHADAN ÜÇ GAZEL

Saadet KARAKÖSE
Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi,
saadetk@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8784-1149

Nevāyī'nin Azerī, Anadolu ve diğer sahalara etkisi bilinmektedir. Yüzyıllar süren bu etkinin göstergesi olarak bu çalışmada Nevāyī, Fuzulī ve Şeyh Galib'in "imes" redifli gazelleri incelenecektir. Bu gazellerin özelliği Çağatay şivesiyle yazılmış olmasıdır.

Olmak anlamındaki i-mek fiilinin Türkçede birçok çekimi vardır. Eski Türkçe ermek, Orta Türkçede i-mek şekline dönüşmüştür. Bugün cevheri fiil işlevinde isim cümlelerinde yüklem görevi üstlenir ve birleşik fiil çekimlerinde ekleşmiş olarak hikāye (-dI), rivayet (-mIş) ve şart (-sA) kiplerini kurar. Ayrıca ı-ken zarf-fiili yine Eski Türkçede er-ken fiilinden dönüşmüştür (Aydın, 2000, 645). Bu fiilin geniş zaman olumsuz partisibi i-mez, Çağatay Türkçesinde i-mes şeklindedir. Nevāyī'nin her divanında i-mes redifli birçok gazel bulunmaktadır.

Bu fiilin geniş zaman olumsuz partisipi i-mez, Çağatay Türkçesinde i-mes şekline dönüşmüştür. Olmaz veya değildir anlamındaki isim ve fiil cümlelerinde yüklem görevi yapar. Şimdi Nevāyī, Fuzūlī ve Şeyh Galib'den i-mes redifli gazellere göz atalım:

Nevāyī 15. yüzyılda Çağatay sahasına, Fuzulī 16. yüzyılda Azerī sahasına altın çağını yaşatmıştır. 16. yüzyıl Azerī sahasında i-mes partisipi kullanılmadığı halde Fuzulī, Nevāyī etkisiyle veya Nevāyī'ye atfen bu redifle bir gazel ve bir muhammes bendi yazmıştır. Anadolu sahasında 18. yüzyılda Nedim ve Şeyh Galib Divanlarında Çağatay şivesiyle yazılmış gazeller bulunmaktadır. Bu asırda Galib de altın çağın nidasıdır.

Nevāyī'den gazel:

1.Tang imes ger çīn yüzinde ḳahrdın mevcūd imes
Közkinüng çünkim körinmek cevheri maʿhūd imes

Ettiği eziyetten yüzünde bir keder ifadesi olmaması yadırganmaz. Zira aynanın sureti gösteren sırrı dış yüzeyinden görülmez.

2.Deşt ara āhım sarı itken müsāfir yüzlenip
Fehm ḳılmas kim irür āhım buhārı dūd imes

Sahralarda yankılanan ahımı misafir gibi ağırlayıp, ahımın buharının sıradan bir duman olmadığını sorup anlamaz. Onu ateş dumanı sanır.

3.Köksüm açtım her taraf kıldı gümān ol tıfl kim
Laleler birle bezep min dāg-ı hūn-ālūd imes

Göğsümü açtım. Her tarafında lale gibi kana bulanmış dağlar vardı. O çocuk sevgili şüphe edip döşümü lalelerle bezediğimi sandı.

4.ʿIşk bāzārıda sevdā ehliga cüz nakd-i vasl
Her nefes bir genc eger uçrar ziyāndur sūd imes

Her nefeste bir hazine değerinde bir āşığa rastlasa sevgili için kār değil, zarar olduğundan, aşk pazarında āşıkların kavuşma nakdi azıcıktır.

5.Vasl içre dime kim ʿuşşāknı red kıldı yār
Hīç kim min dik ki hicrānıda min merdūd imes

Onu gördüğünde sevgili āşıklarını reddeder, deme. Hiç kimse benim gibi reddedilip ayrılığa itilmedi.

6.Meyde ʿaksingdür köz andın almasam sākī ni tang
Tā ki dīdār olsa meydin mestlıg maksūd imes

Ey saki, şaraba yansıyan yüzünden gözümü alamasam buna şaşılmaz. Sevgili yüzü varken şarapla sarhoş olmak tercih edilmez.

7.Zarb-ı ʿaşkıdın müzeyyendür yüzümning altını
Ey Nevāyī dimegil kim sikke-i bihbūd imes / s. 118, g.235.

Altın gibi sarı benzim aşkının kalıbıyla bezendi. Ey Nevāyī, onun için değerli altın değildir, deme.

Nevāyī sevgilinin duyarsız davranışlarından şikâyetle başlar gazele. İkinci beyitte ahının dumanı etki etmez sevgiliye. Bu beyit ilk beyitteki duyarsızlığa örnektir. Üçüncü beyitte ikinci örnek yer alır. Göğsündeki dağları lale ile bezenmiş sanır sevgili. Dördüncü beyitte şair, sevgili nezdinde değeri olmadığını anlar. Beşinci beyitte en çok ayrılığa terkedilmiş kişidir şair. Bunların sonucu olarak tabii ki şairin mekânı meyhanedir ve şair saki yüzünün aksinden sarhoş olur. Son beyitte sarı benzini altına benzeterek āşıklığını ispat eder.

Fuzulī'den gazel:

1. Dehr bir menzil ḥalāyıḳ kārbānı pīş imes
Söz ḳamu efsāne ėl efsāne-ḫānī pīş imes

Dünya bir duraktır. Yaratılmışların kervanı geçmiş değildir. Söz bütünüyle yalandır; halk nezdinde, yalan söyleyen makbul değildir.

2. Terk-i fikr-i dünye vu sevdā-yı ʿuḳbā eyle kim
Dünye vu ʿuḳbā ḫayālī vu gümānī pīş imes

Dünya düşüncesini bırak ve gelecek ahreti arzula. Dünya hayali ve ahret şüphesi aynı anda olmaz.

3. Ehl-i ḥaşmet kisvetin zer-beft ėder bilmez kim ol
Bāġ-ı cemʿiyyet bahārına ḫazānı pīş imes

Azametli görünenler altın işlemeli kaftan giyer ama dünya bağının baharıyla hazanı denk değildir.

4. Ger tuvānālıġ sözin söyler melūl itgeç ḳażā
Her kimi görsen tuvānā nā-tuvānı pīş imes

Güçlü olduğunu söyleyenleri yazgı bezdirir. Kimi güçlü görmüşsen, sonu güçsüzlük değil midir?

5. Eyleyüp miḥnet zamānında dem-ā-dem ıżṭırāb
İsteme rāḥat ki rāḥat hem-zamānī pīş imes

Sıkıntılı anlarda her nefeste ıstırap çekersin. Vaktinde gelmeyen rahatı isteme.

6. ʻÖmr naḳdin sūd sevdāsında żāyiʿ eyleme
Ol kim adın sūd ḳılmazsan ziyānı pīş imes

Ömür kazancını kār etme düşüncesiyle harcama. Adına fayda demediğin şeyin zararı çetin değildir.

7. İʿtibār ey dil Fużūlīden götür kim ol faḳīr
Bī-dil u bī-çāre vu bī-ḫānumānī pīş imes / s.802, g.9.

Ey gönül, seçkin olma hissini Fuzulī'den götür. Zira gönülsüz, çaresiz, evsiz barksız o fakir buna layık değildir.

Piş, Farsça sözlükte önce, ön, beraber, peşin, rū-be-rū, mukabil, erken, nezd, güzeşte, mazi, tav, uzun, -e doğru,-den beri, akil, çabuk sonuç veren, seri, daha çok, anlamlarına gelir. Fuzulī, gazelinde "pīş" kelimesine daha farklı anlamlar yüklemiştir.

Fuzulī'den muhammes bendi:

Dūstlar men nāle vu feryād ḳılsam ʿayb imes
Çarḫ-ı bed-mihrüŋ elinden dād ḳılsam ʿayb imes
Ġam diyārın dil-ārā ābād ḳılsam ʿayb imes
Bu binā birle cihānda ad ḳılsam ʿayb imes
Bir ḳadi şimşād u gül-ruḫsārdan ayrılmışam /s. 698, mu. 7-3.

Dostlar, ben ağlayıp inlesem ayıp değildir. Art niyetli felek elinden şikâyetçi olsam, gönül içinde bir gam şehri yapsam ve o bina ile bütün dünyaya ün salsam ayıp değildir. Zira servi boylu, gül yanaklı bir sevgiliden ayrı düştüm.

18. yüzyıl başlarında Nedim, Nevâyî'nin bir gazelini tanzir etmiş ve ayrıca Çağatayca üç beyitli bir manzume söylemiştir (Macit, 2017,11). Şeyh Galib de "imes" redifli bir gazel ile Nevāyī'yi yad etmeyi unutmamıştır.

Şeyh Galib'den gazel:

1.Kanlıg yaş ile közdür mey tolug mînâ imes
Taşlama tofraga nûr-i dîdedür sahbâ imes

Gözüm saf şarapla dolu bir kadeh değil, kanlı gözyaşıyla doludur. O göz nurudur; şarabın son yudumu gibi toprağa dökme.

2. Saçı sevdâsı da min ögremçi-dik asılıg
Rişte-i ilgimde hem bar bir kurug davâ imes

Onun siyah saçına örümcek gibi asıldım. İliklerime kadar işleyen bu sevda, bir kuru dava değil.

3. Yalbarıp yıglap öz ahvâlimi tapşurdum anga
Tüne-künki birgenin eş'âr-ı nâ-bercâ imes

Yalvarıp ağlayarak halimi ona arz ettim. Dün geceki görüşmede sunduğum şiirler uygunsuz değildir.

Galib arz-ı hale muvaffak olmuştur ama ağlayıp yalvarmak Nedim'in gamze kılıcıyla saldıran sevgilisine etki etmez:

Barıp kûyınga yığlamak tiledim bir sadâ tartıp
Yügürdi min sârı ol gamze tîğ-i sürme-sâ tartıp / Nedim, s.214, g.10

4. Tesliyet birme minin sarıga kılma zâhidā
Hep ögütler örtedi bagrım minin sevdâ imes

Ey zahid, beni sürekli teselli etmeye çalışma. Benim bağrımı sevda değil, hep bu öğütler yaktı.

5. Bir kuyaş sevdâsı itkendür kara külıng meni
Tangla tüşkendür manga bu kiçeler rü'yâ imes

Bir güneş sevdası beni kara küle döndürdü. Bu durum gün ağarırken olur; gece gördüğüm rüya değil.

6. İgni ta'lîm itmegey irdin bu yanlıg atı sin
Tavşatursa cân kuşın ol tıfl ʿaceb ma'nâ imes

Sen bunun adına hastalık demeseydin keşke. O çocuk can kuşunu güçsüz düşürürse bu hayra alamet değil.

7.İşikindin sürdenüp kirmekte Gâlib evliyâ
Kaysı ʿâşıkdır meger mevlâ-yı Mevlânâ imes / Şeyh Galib, s.283, g.130.

Ey Galib, Allah dostları senin eşiğinden sürünerek girmekte. Mevlana'nın Rabbine āşık olmayan kim var?

SONUÇ

Nevāyī klasik üslubuyla lirik bir gazel tercih etmiştir. Gazelinde rücu sanatından yararlanmış; önce isteklerini dile getirip sonra "imes" redifiyle geri almıştır. Üsluptaki bu geriye alış, aslında şairin nasıl reddedildiğini simgeler.

Fuzulī hikemī üslubuyla insanı, hayatı, dünyayı, zamanı, şöhret ve serveti sorgular; küskün bir kişinin ağzından, nihilist bir yaklaşımla. Piş imes redifini yanlışlama için seçmiştir. Piş kelimesine lügat anlamı dışında birçok anlam yüklemiştir.

Şeyh Galib'in gazeli Nevāyī'nin başka bir gazeline nazire olabilir. Bu gazelde de āşık tipini tanımlanan tema ve klasik üslup hākimdir. Nevāyī'nin klasik āşık tipi Galib'de Mevlevī āşık tipine uyarlanmıştır. Sonuç olarak, gerek tema ve gerek üslupta bu üç gazelin tek ortak yönü, Çağatay şivesiyle yazılmış olmaları, ortak vezinleri ve rediflerinin "imes" oluşudur.

KAYNAKÇA

Ali Şīr Nevāyī (2016). Nevādirü'ş-şebāb, Hz. Metin Karaörs, TDK, Ankara.

Aydın, Mehmet (2000). *Anadolu Ağızlarında iken –ken Zarf-fiilinin Kullanımı ve Görevleri,* Türk Dili, S. 588, s.649-645.

Fuzulī Dīvānı, Haz. Dr. Abdulhakim Kılınç (2021). Library of Congress A CIP Catalog Record.

Nedîm Dîvânı (2017) Haz. Muhsin Macit, e-posta: yaphaz@kulturturizm.gov.tr

Şeyh Galib Divanı Haz. Naci Okçu, e-posta: yayimlar@kulturturizm.gov.tr

NEV'Î'NİN FARSÇA ŞİİRLERİ

Ahmet KARTAL

Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (ahmetkartal38@gmail.com) ORCID: 0000-0001-8563-1589

Nev'î (öl. 1007/1599), klasik Türk edebiyatının altın çağı olan ve Fuzûlî (öl. 963/1556) ile Bâkî (öl. 1008/1600) gibi büyük şairlerin yetiştiği, ibdai hüviyetini kazanarak kemale erdiği, şairlerimizin artık kendilerini İran şairlerinden aşağı görmedikleri, hatta onlardan daha üstün olduklarını iddia ettikleri XVI. asrın önde gelen şairlerindendir (Diriöz, 2018, s. 26). Her ne kadar çağdaşı ve arkadaşı Bâkî kadar şöhret bulmasa da hem sahip olduğu özgün şiir anlayışı hem de daha çok duygu planında kalıp tabiat ve hayat karşısında kendi iç dünyasının çeşitli akislerini dile getiren ince ruhuyla dikkat çeken bir şairdir (Nev'î, 1977, s. VII). Şiir söylerken tabiiliği bırakıp tasannua düşenleri hoş görmeyip eleştiren, kendi şiirlerinin sadeliğiyle iftihar eden Nev'î, dil ve ifade bakımından sergilediği sadelik ve samimiyetin yanı sıra, Türkçe kelime ve deyimleri yoğun biçimde kullanmasıyla da dikkat çekmektedir (Diriöz, 2018, s. 36-37). Bunun yanında Gelibolu'daki Balaban Paşa ve Mesîh Paşa ile İstanbul'daki Şâhkulu, Murâd Paşa, Mihrimâh Sultan ve Sahn-ı Semân medreselerinde müderrislik yapan, Bağdat kadılığına tayin olunan Nev'î (Nev'î-zâde Atâ'î, 1989, s. 419), döneminin önde gelen âlimlerinden biridir. Kaleme aldığı *Netâyicü'l-fünûn* adlı ansiklopedik eseriyle ilmî vukufunu ortaya koyan Nev'î, ömrü boyunca yükselme dönemi padişahlarından Kanunî Sultan Süleymân (öl. 974/1566), II. Selîm (öl. 982/1574), III. Murâd (öl. 1003/1595) ve III. Mehmed (öl. 1012/1603) devirlerini idrak etmiş, onlarla çeşitli düzeylerde yakınlık kurmuş ve asıl itibar ile şöhretini Sultan III. Murâd devrinde kazanmıştır. Bu dönemde şehzade hocalığına tayin edilen Nev'î, *Dîvân*'ını Sultan III. Murâd adına tertip ettiği gibi birçok ilmî ve edebî eserini de ona ithaf etmiştir (Nev'î, 1977, s. VII). Bu durum, Nev'î'nin ilmî şahsiyeti ile edebî kimliğinin Osmanlı sultanları nezdinde de beğenilip takdir edildiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Klasik şiirin hemen bütün nazım şekillerinde eser veren Nev'î'nin *Dîvân*'ı, hocası Karamanî Mehmed Efendi (öl. 974/1566) için nazmettiği bir îdiyye, yani bayram kasidesi ile başlar. Şehzade Mehmed (öl. 1003/1595)'in sünnet düğünü için yazdığı Sûriyye kasidesi meşhur olup ifadeleri açık, samimi ve nettir. Bunun yanı sıra, mecazi aşkı tas-

vir ve tarif için müsemmen nazım şekliyle kaleme aldığı şiiri son derece önemli ve dikkat çekicidir. Diğer şairlerin bazı mazmunlar ardına gizleyerek dile getirdikleri pek çok gizli anlam ve hayali, Nev'î'nin süse ihtiyaç duymadan açıkça ifade eden bir şair olması bakımından eserleri, o devre ait pek çok şiir probleminin çözümüne ışık tutup anlaşılmasına katkı sağlayacak niteliktedir. Ayrıca, hocası olduğu ve evlatları gibi sevip bağlandığı şehzadelerin idam edilmesi karşısında duyduğu üzüntüyü ifade eden biri on birer beyitlik 6 bentten oluşan terkib-bend, diğeri de 17 beyitlik kaside şeklinde iki mersiye nazmetmiştir. Reisülküttap Hamza Bey'den at talep ettiği 12 beyitlik kısa kasidesinde olduğu gibi hemen bütün kasideleri külfetsizce yazılmakla birlikte ince ve özgün ifadelerle doludur. Bilhassa gazellerinde, bazı kaynakların onu Bâkî ile aynı değerde göstermelerini haklı kılacak derecede usta ifadelere rastlanmaktadır (Şentürk, 1999, s. 427). Bu yönüyle Nev'î, sadece farklı nazım şekillerinde eser veren velut bir şair olarak değil, aynı zamanda her nazım şeklinin sunduğu estetik ve söyleyiş imkânlarını kendi şiir anlayışı doğrultusunda başarıyla değerlendirerek şiirlerine yansıtabilen güçlü bir sanatkâr olarak da temayüz etmektedir.

İlim ve faziletiyle haklı bir şöhrete sahip olan Nev'î, Sultan III. Murâd nezdindeki yüksek itibarına rağmen, tevazuunu daima korumuştur. Padişahtan başka kimseden bir şey kabul etmediği, aldığı tasavvufi terbiye sayesinde dünya ihtiraslarından uzak durduğu ve dünya malına, mülküne, servetine ve debdebesine değer vermediği belirtilmektedir. Eline geçen maddi imkânları ihtiyaç sahiplerine dağıttığı rivayet edilen Nev'î'nin, vefat ettiğinde geride herhangi bir mal varlığı bırakmadığı ve cenaze masraflarının padişah tarafından karşılandığı nakledilmektedir (Diriöz, 2018, s. 29). Bu hususlar, Nev'î'nin yalnızca ilmî ve edebî kimliğiyle değil, aynı zamanda züht, kanaat ve tevazu ekseninde şekillenen şahsiyetiyle de kendi döneminde tanındığını ve saygın bir konuma sahip olduğunu göstermektedir. Şairin hayat anlayışı ile şiirindeki sade ve samimi söyleyiş arasında görülen bu paralellik, onun benimsediği edebî tavrın kişiliğinden bağımsız değerlendirilemeyeceğini düşündürmektedir.

Tâhir Olgun, *Edebiyat Tarihimize Dair Manzum Bir Muhtıra* adlı manzum eserinde Nev'î'nin şahsiyeti ile edebî hüviyetini şu şekilde ifade etmiştir (Tahir, 1931, s. 60-61):

Âlimdi, ârifti, dervişti bu zât
Bıraktı otuzdan fazla te'lîfât

Şi'ri tekellüften âzâde, sâde
Samimiyetiyse hârikulâde

Ruhundan doğar hep ince duygusu
Sözünden duyulmaz san'at kaygusu

Bâkînin oyuncak merâkı kadar
Bu, yüksek düşünür, pek sâde yazar

Nitekim anlatır bir beyti bunu
Gösterir şi'irde kendi yolunu

Kalbî sözlerinin vardır değeri
Mânâca Bâkîden değildir geri

Gelmemiş olaydı Bâkî devrinde
Nev'î bulunurdu onun yerinde

Nev'î'nin, Mertol Tulum ve M. Ali Tanyeri tarafından tenkitli metni hazırlanarak yayımlanan *Türkçe Dîvân*'ı 58 kaside, 1 tarih manzumesi, 1 mesnevi, 4 terkib-bend, 4 terci-bend, 1 müsemmen, 2 müseddes, 1 tesdis, 2 tahmis, 1 muhammes, 4 murabba, 559 gazel, 82 mukatta, 11 rubai, 17 müfredden oluşmaktadır (bk. Nev'î, 1977, s. 1-607). Bu manzumelerden 2 kaside, 1 tahmis ve 2 gazel Farsça kaleme alınmıştır. *Dîvân*'ın nazım şekilleri bakımından gösterdiği bu zenginlik, Nev'î'nin klasik şiirin hemen bütün nazım şekillerinde eser veren çok yönlü bir şair olduğunu göstermektedir.

Farsça Şiirleri

Nev'î'nin gerek manzum gerekse mensur eserleri, onun Arapça ve Farsçayı çok iyi bildiğini, hatta bu dillerde eser verebilecek seviyede olduğunu göstermektedir. Nitekim bu dillerde kaleme alınmış bazı eserleri Türkçeye tercüme etmiş, Arapça eserler kaleme almış ve her iki dilde şiirler söylemiştir. Meserret Diriöz, Nev'î'nin Arapça ve Farsça beyit ve kıt'alarının özellikle mensur eserlerine serpiştirildiğini belirtmektedir (Diriöz, 2018, s. 41). Nitekim Nev'î'nin *Netâyicü'l-fünûn* adlı eserinde kısa bir Arapça mesnevisi ve Farsça bir kıt'ası yer almaktadır (Nev'î Efendi, 1995, s. 69, 121). Sultan II. Selîm'i metheden bu Farsça kıt'a şöyledir:

چراغ سلطنت سلطان سلیم آن شاه روشن دل
که از نور جمالش مهر رخشانی کند حاصل

شهنشاه بلند اختر سکندر رأی رستم فر
شود در خدمتش چاکر هزاران سنجر طغرل

Saltanatın kandili Sultan Selîm, aydın gönüllü öyle bir hükümdardır ki güneş, parlaklığını onun cemalinin nurundan alır.

Yüce talihli, İskender görüşlü ve Rüstem heybetli o şahlar şahının hizmetinde binlerce Sencer ve Tuğrul kul olur.

Nev'î'nin Farsça şiirlerinden oluşan müstakil bir divanı bulunmamaktadır. Bununla birlikte farklı nazım şekillerinde kaleme aldığı Farsça manzumeler *Türkçe Dîvân*'ında yer almaktadır. Bunlar iki kaside, iki gazel ve bir tahmîsten oluşmaktadır. Sayıca sınırlı olmakla birlikte bu manzumeler, Nev'î'nin Farsça şiir söylemedeki yetkinliğini ortaya koymakta; aynı zamanda Türk şairleri arasında geçmişten beri süregelen Farsça

şiir söyleme geleneğini sürdürdüğünü ve Farsçayı yalnızca ikinci bir ifade vasıtası olarak değil, klasik şiirin müşterek hayal ve mazmun dünyası içinde bir sanat dili olarak kullandığını da göstermektedir. Söz konusu manzumelerin muhtevaları, edebî özellikleri ve anlam dünyaları genel olarak değerlendirilmiş; ardından tam metinleri ve Türkçe tercümeleri makalenin sonunda sunulmuştur.

Türkçe Dîvân'da yer alan **Farsça kasidelerin ilki** 10 beyitten oluşmakta olup aruzun "mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün" kalıbıyla yazılmıştır (Nev'î, 1977, s. 26-27). Bu kaside Nev'î-zâde Atâ'î'nin *Hadâ'iku'l-hakâ'ik fî-Tekmîleti'ş-şakâ'ik* adlı eserinde de aynen yer almaktadır (Nev'î-zâde Atâ'î, 1989, s. 371). Kaside, Halvetiyye tarikatının Şa'bâniyye kolunun kurucusu Şeyh Şa'bân-ı Velî (öl. 976/1569)'nin halifelerinden Şeyh Şa'bân Efendi (öl. 1002/1593)'nin vefatı üzerine kaleme alınmıştır. Söz konusu manzume, Nev'î'nin Farsça şiirleri içerisinde yalnızca dil ve nazım tekniği açısından değil, bir mürşidin vefatı üzerine kaleme alınmış bir mersiye olması dolayısıyla da ayrı bir yere sahiptir. Şiir, bu yönüyle şairin tasavvufi anlayışını ve içinde bulunduğu tasavvuf çevresini, şeyhine duyduğu hürmet ve bağlılığı, mürşit-mürit ilişkisinin şiirdeki yansımalarını ortaya koymakta; son dört beytinde ise Sultan'a yönelik övgülere de yer vermektedir.

Şeyh Şa'bân-ı Sânî olarak da tanınan Şeyh Şa'bân Efendi, 970/1562-1563 yılı civarında İstanbul'a gelerek Nakşibendî şeyhlerinden Hekîm Çelebi (öl. 974/1566-1567) ile sohbet etmiş, ardından gittiği Mudurnu'da uzun süre ikamet etmiştir. Sultan II. Selîm döneminde yeniden İstanbul'a dönerek Darbhâne yakınlarındaki Çavuş Tekkesi'nde postnişin olmuş ve Emîr Buhârî Zaviyesi şeyhi Şeyh Muhammed Kavaklı-zâde (öl. 1000/1591-1592)'nin vefatı üzerine onun yerine geçmiştir. Kaynaklarda "cihan kutbu" olarak nitelenen Şeyh Şa'bân Efendi, Nev'î'nin intisap ettiği şeyhler arasında yer almakta olup Şeyh Vefâ Camii haziresinde metfundur (Nev'î-zâde Atâ'î, 1989, s. 371; Evliyâ Çelebi, 2008, s. 329, 337; Diriöz, 2018, s. 29). Nev'î de vefatının ardından aynı haziree Şeyh Şa'bân Efendi'nin yanına defnedilmiş, ancak mezar taşı bugün taş yığınları arasında kalmıştır (Nev'î-zâde Atâî, 1989, s. 421; Kirenci, 2022, s. 78).

Nev'î-zâde Atâ'î'nin, Şeyh Şa'bân Efendi'nin vefatı üzerine merhum babası Nev'î tarafından büyük bir üzüntü ve samimiyetle nazmedilerek Sultan III. Murâd'a gönderildiğini belirttiği mersiye mahiyetindeki beyitlerde (Nev'î-zâde Atâ'î, 1989, s. 371), padişah methine dair ifadeler de yer almaktadır. Bu hüviyetiyle kaside, sadece bir mersiye olmayıp aynı zamanda padişah methi unsurları da taşıyan bir manzume olarak dikkat çekmektedir. Nitekim şiirin kuruluşunda da görüldüğü üzere şair, bir taraftan şeyhinin vefatı karşısında duyduğu derin hüzün ve elemi dile getirirken diğer taraftan sultana yönelik övgü ve dua ifadeleriyle mersiye geleneğinin sınırlarını genişletmiştir.

Nev'î, "*Şeyh Vefâ Câmi'i Hazîresinde Medfûn Şeyh Şa'bân Efendi Hakkında*" başlıklı Farsça ilk kasidesinde, şeyhinin vefatından duyduğu derin keder ve ıstırabı güçlü bir

eda ve içli bir söyleyişle dile getirir. İlk beyitte, "*Bu ayın hicran şamından doğuşu* (مطلع این مه ز شام هجرانست)" ile "*Şeyh Şa'bân'ın ay gibi cemalinin guruba erişi* (وقت مغرب ماه جمال شعبانست)" arasında kurulan münasebet sayesinde şair, Şeyh Şa'bân'ın ay gibi cemalinin guruba erişini, ayın hicran şamından doğuşu tahayyülüyle ilişkilendirerek dile getirir. Beyitte "*matla'* (مطلع)" ile "*magrib* (مغرب)" kelimelerinin aynı ay tahayyülü etrafında buluşturulması, tulu ile gurup arasındaki tezadı belirginleştirir. Böylece ayın "*hicran şamından doğuşu*" ile "*Şeyh Şa'bân'ın ay gibi cemalinin guruba erişmesi*" arasında kurulan ilişki, vefatın meydana getirdiği ayrılık hâlini, devr-i felek ve onunla ilişkili zaman tasavvuru çerçevesinde şeb (gece) ve nûr (ışık) karşıtlığına dayalı tahayyüller içinde görünür kılar. Şair, ayın doğuşunu hicran şamıyla, Şeyh Şa'bân'ın ay gibi cemalinin gurubunu ise yaşanan ayrılıkla irtibatlandırarak, mersiyenin hüzünlü atmosferini daha da derinleştirir. Böylece tulu ile gurup arasındaki tezat, Şeyh Şa'bân Efendi'nin vefatının ardından yaşanan hicranın başlıca ifade vasıtalarından biri hâline gelir.

Ardından "*bahar ayı* (مه ربیع)" ile "*hazan vakti* (زمان خزان)" arasındaki karşıtlığın şair indinde ortadan kalktığı, "*zamanenin ilkbaharı ile sonbaharı birdir* (نو بهار و خزان زمانه یکسانست)" ifadesiyle ortaya konur. Şair, mürşidinin vefatının ardından baharın taşıdığı güzellikleri artık eski neşesiyle idrak edememekte; hatta sevinç, canlılık ve tazeliğin sembolü olan bahar dahi hüzün ve solgunluğun remzi olan hazandan farksızlaşmaktadır. Böylece şair, yalnızca iki mevsim arasında bir benzerlik kurmakla kalmaz; mürşidinin vefatıyla baharla hazan arasındaki ayrımın kendi indinde tamamen ortadan kalktığını ifade eder. Baharın dahi matemin tesiri altında hazanla yanileşmesi, mersiyede tutulan yası ve bu yasın oluşturduğu hâleti daha da pekiştirir.

Kur'ân-ı Kerîm'de "ahsenü'l-kasas" olarak nitelenen Yûsuf kıssasına yapılan göndermeyle şair, geçmişte zamanenin gamının "*Yûsuf'un kayboluşu* (گم گشتنئ یوسف)" ile ilişkilendirildiğini; ancak bugün hâlen devam eden kederin "*Ken'ân Pîri'nin yokluğu* (فقدان پیر کنعانست)" yani vefat eden mürşidi Şeyh Şa'bân Efendi'nin ayrılığından kaynaklandığını ifade eder. Böylece şair, Yûsuf'un kaybı etrafında şekillenen kadim hüzün ile kendi devrinde mürşidinin vefatından doğan kederi karşı karşıya getirerek, içinde bulunduğu ayrılık eleminin büyüklüğünü ve sürekliliğini belirgin biçimde ortaya koyar. Burada "*Ken'ân Pîri*"[1] ifadesiyle Hz. Ya'kûb'a yapılan gönderme, Yûsuf'un kay-

[1] Bu beyitte kullanılan "Ken'ân Pîri" ifadesiyle Hz. Ya'kûb'a yapılan gönderme, Yûsuf-Ya'kûb kıssasının özellikle seçilmesinin sebebini de açıklar. Zira bu kıssa, Yûsuf'un kaybı karşısında Ya'kûb peygamberin yaşadığı derin ve uzun süreli fırkat, hasret ve hüznüyle klasik şiirdeki ayrılık temasının en güçlü örneklerinden birini teşkil eder. Şair de mürşidi Şeyh Şa'bân Efendi'nin vefatıyla yaşadığı ayrılık elemini, klasik şiirde fırkatin yerleşik timsallerinden biri hâline gelen bu kıssa üzerinden ifade eder. Ayrıca "Pîr-i Ken'ân" tabirinin hem Hz. Ya'kûb için kullanılması hem de Şeyh Şa'bân Efendi'nin şairin pîri ve mürşidi olması, Yûsuf-Ya'kûb kıssası ile şairin pîr-mürid ilişkisi arasında anlamlı bir münasebet kurulmasına imkân verir. Böyle-

bı karşısında yaşanan baba hüznü ile Şeyh Şa'bân'ın vefatı arasında hissî bir münasebet kurulmasına imkân verir. Bu yönüyle şiirin ilerleyen beyitlerinde Sultan III. Murâd'ın "*zamanın Yûsuf'u*" olarak anılması da önem kazanır; zira şair, "Yûsuf-Ya'kûb" ilişkisini önce kayıp ve hicran ekseninde kullanırken, daha sonra aynı mazmunu hükümdarın övgüsü bağlamında yeniden işler.

Nev'î, gönlündeki yaranın tazelenmesini, "*irfan ehlinin piri* (پیر اهل عرفان)" olarak nitelediği mürşidinin vefatıyla ilişkilendirir. Böylece bu kaybı sadece şahsi bir acı ve üzüntü olarak değil, "*irfan ehlinin piri*"nin kaybı olarak değerlendirerek hem mürşidinin irfan âlemindeki konumuna dikkat çeker hem de hüznünü daha geniş bir irfan çevresine yayar. Ardından şair, "*kanlı yaşlar döken iki göz* (دو چشم خون افشان)" ile ağlamanın ve "*gam ve bol gözyaşı devrinin* (زمان زمان غم و گریهٔ فراوان)" başladığını ifade ederek matem hâlini daha da yoğunlaştırır. Mersiye kısmının son beytinde ise, "*bir ayın toprağa gömülmesi her ne kadar yakışmazsa da* (اگر چه ماه نشاید دفین خاك شدن)" ifadesiyle mürşidinin ölümünü tabii ve ulvi konumuyla bağdaşmayan bir durum olarak tasvir eder ve onu "*irfan burcunun ayı* (ماه برج عرفان)" şeklinde yüceltir. Gökyüzünün parlak ve seçkin bir ziyneti olan ayın "*toprağa gömülmüş* (دفین خاك شده)" olması, mürşidinin yüksek manevi makamı ile ölümün getirdiği toprağa gömülme hâli arasındaki çarpıcı karşıtlığı görünür kılar. Böylece şair, mürşidinin vefatından doğan deruni hüznü giderek derinleştirir. Bu hüznü, mürşidinin irfan âlemindeki yüce konumunu vurgulayan ay mazmunuyla zirveye taşıyarak mersiye bölümünü tamamlar ve ardından gelen dua ve övgü bölümüne geçiş için zemin hazırlar.

Şiirin yedinci beytinden itibaren Nev'î, sözü Sultan III. Murâd'a getirerek mersiyeden "methiye" ve "dua" söyleyişine geçiş yapar. "*Yeryüzünün sultanı bundan sonra uzun ömürlü olsun* (خدیو روی زمین بعد ازین معمر باد)" duasıyla başlayan bu bölümde şair, öncelikle sultanın marifet nurunu doğrudan "*parlak sabah* (صبح تابان)"a benzeterek onun marifet ve hikmet sahibi ideal hükümdar vasfını vurgular. Devamında hükümdar, "*marifet Mısır'ında zamanın Yûsuf'u* (بمصر معرفت امروز یوسف وقتست)", "*suret ve mana âleminin emiri* (امیر صورت و معنی)"[2] ve "*gönül mülkünün şehriyarı ve sultanı* (

ce şair, kendi hüznünü doğrudan Yûsuf-Ya'kûb kıssasıyla özdeşleştirmekten ziyade, mürşidinin kaybıyla yaşadığı firkati, Ya'kûb'un Yûsuf'un kaybı karşısındaki kadim hüznüyle ilişkilendirerek derinleştirir. Bununla birlikte, beyitte Yûsuf-Ya'kûb kıssasındaki kayıp ilişkisinin dikkat çekici biçimde dönüştürüldüğü görülür: Kıssada Yûsuf'u kaybederek acı çeken ve hüzünlenen "Pîr-i Ken'ân (Hz. Ya'kûb)" iken, burada kaybedilen "Pîr-i Ken'ân"dır; dolayısıyla onun yokluğundan doğan firkat ve hüznü yaşayan kişi şairdir.

[2] Burada sultan yalnızca suret âleminin değil, mana ve hikmet dünyasının da söz sahibi ve üstün bir şahsiyeti olarak tavsif edilmiştir.

ملك عالم دل شهريار و سلطان)"[3] ifadeleriyle övülüp yüceltilir. Şair, özellikle "*Bugün marifet Mısır'ında zamanın Yûsuf'udur* (بمصر معرفت امروز يوسف وقتست)" mısraıyla sultanı, Hz. Yûsuf'un temsil ettiği kemal ve güzellik idealiyle ilişkilendirerek onun "*marifet Mısır'ındaki*" seçkin mertebesini öne çıkarır. Beytin ikinci mısraındaki "*Ken'ân Pîri Hz. Ya'kûb'un ardından gelen zamanın Yûsuf'u odur* (عقيب حضرت يعقوب پير كنعانست)" ifadesiyle Sultan III. Murâd, ilk mısrada kendisine nispet edilen "*zamanın Yûsuf'u*" mazmunu üzerinden Şeyh Şa'bân Efendi'nin ardından gelen bir halef olarak konumlandırılır. Böylece hükümdar ile vefat eden şeyh arasında "Yûsuf-Ya'kûb" mazmunu üzerinden bir münasebet kurulur. Buradaki "akîb (عقيب)" kelimesi Farsçada "ardından gelen, bir başkasından sonra gelen, takip eden" anlamlarında kullanılmakta[4]; bağlam içerisinde ise Sultan III. Murâd'ın Şeyh Şa'bân Efendi'nin ardından gelen bir kişi ve şiirsel anlamda da onun halefi olarak tasavvur edilmesine imkân vermektedir. Bu bağlamda söz konusu "ardından gelme" ilişkisi, tarihî bir halifelik veya şeyh-mürid ilişkisine değil, şiirin kendi mazmun örgüsü içinde kurulan sembolik bir münasebete işaret etmektedir. Böylece şair, sultana yönelik övgüsünü yalnızca dünyevi kudret ve saltanat üzerine değil, marifet, hikmet ve fazilet kavramları etrafında da temellendirir. "Yûsuf-Ya'kûb" mazmununun şiirin önceki bölümünde "*kayıp ve hicran*"ı, burada ise "*ardından gelme ve haleflik*" fikrini ifade edecek şekilde yeniden kullanılması, kasidenin beyitleri arasında anlam bakımından güçlü bir bağ kurar. Nitekim şair, onun hükümdarlık vasfını ve gönüller üzerindeki hâkimiyetini marifet ve hikmet kavramlarıyla temellendirerek yüceltmiş; böylece sultan, "*gönül mülkünün şehriyarı ve sultanı* (ملك عالم دل شهريار و سلطانست)" olarak hikmet, fazilet ve manevi kemal ile mücehhez ideal bir hükümdar modeli olarak sunulmuştur. Bu söyleyiş, hükümdarlığı yalnızca dünyevi kudretle sınırlamayan ve memduhu hikmet, fazilet ve manevi kemal vasıflarıyla da yücelten klasik methiye anlayışıyla uyumludur. Şair, kasideyi sultanın sıhhat, afiyet ve selameti için ettiği dua ile tamamlar: "*Onun fidan boyu, sıhhat meclisinin mumu olsun. Gönlü yaralı Nev'î'nin gece gündüz duası budur* (نهال قامت او شمع جمع صحت باد / دعای نوعئ دلخسته روز و شب آنست)".

Bu yönüyle şiir, bir mürşidin vefatından doğan derin hüznü hükümdara yönelik övgü ve dua unsurlarıyla buluşturan; mersiye, methiye ve irfani unsurları ahenkli bir terkiple bir araya getiren çok katmanlı bir manzume olarak değerlendirilebilir. Şairin mürşidine duyduğu bağlılık ile hükümdara yönelttiği övgü arasında kurduğu ilişki, kasidenin temel estetik hususiyetlerinden birini oluşturur; zira burada mürşidin vefa-

[3] Burada hükümdarın gönüller üzerindeki manevi tesirine ve kurduğu hâkimiyete işaret edilmiştir.

[4] bk. https://vajehyab.com/dehkhoda/عقيب-3?q=عقيب (erişim: 01.07.2026)

tıyla ortaya çıkan kayıp ve boşluk, yalnızca mersiye söylemiyle değil, irfan, süreklilik ve hükümdarlık kavramları etrafında yeniden anlamlandırılarak aşılmaya çalışılır.

"*Der-Vasf-ı Şitâ Berây-ı Mu'allim-zâde Mahmûd Beg Tugrâyî*" başlıklı Farsça **ikinci kaside** (Nev'î, 1977, s. 128-130), 27 beyitten oluşmakta olup aruzun "müfte'ilün fâ'ilün müfte'ilün fâ'ilün" kalıbıyla yazılmıştır. Kaside; Anadolu ve Rumeli kazaskerliği yapmış, Sahn-ı Semân'da müderrislikte bulunmuş Mu'allim-zâde Ahmed Efendi (öl. 980/1572)'nin oğlu ve bu asır şairlerinden Âzerî İbrâhîm Çelebi (öl. 993/1585)'nin büyük kardeşi olan, Murâd Paşa, Dâvud Paşa ve Rüstem Paşa Medreseleri ile Sahn-ı Semân'da müderrislik yapan, Ferîdûn Bey'in yerine nişancı olarak atanan Mu'allim-zâde Mahmûd Beg Tugrâyî (öl. 987/1579) adına kaleme alınmıştır (Nev'î-zâde Atâ'î, 1989, s. 252).

Nev'î, bu övgü kasidesine klasik kaside tertibine uygun olarak kış mevsiminin tasvir edildiği zengin bir "teşbîb" bölümüyle başlar. Ancak şairin bu bölümdeki amacı yalnızca mevsim tasviri yapmak değil; bilakis kışın tabiattaki görünüşlerini kendi estetik tahayyülünde yeniden kurmak, bu görünüşlerin şiir dünyasında kazandığı anlam ve yansımaları ortaya koymak ve daha sonra methiye bölümünde dile getirilecek olan "ihsan", "bereket" ve "lütuf" kavramlarının zeminini hazırlamaktır. Şair, ilk beyitte yer alan "*Çimenlik meydanı* (*yeniden*) *açıldı; yasemin ve nesteren ile doldu. Servi zümrüt giysili, dilber ise gümüş bedenlidir* (صحن چمن باز شد پر سمن و نسترن / سرو زمرد لباس دلبر سیمین بدن)" ifadesiyle, kışın beyazlık ve örtücülük vasfını klasik bahar tasvirine ait unsurlarla bütünleştirerek zarif ve estetik bir bahçe manzarası oluşturur. Beyitte kış mevsimi açıkça ifade edilmemekle birlikte, takip eden beyitlerde belirginleşen kar ve ayaz tasvirleri dikkate alındığında, şairin burada kışın görünümünü bahara özgü renk, canlılık ve güzellik unsurlarıyla yeniden tasavvur ettiği görülür. Karla örtülü tabiat, yasemin ve nesteren (beyaz yaban gülü) çiçekleriyle bezenmiş hayalî bir "*çemen*" tasviri içinde görünür hâle gelir. Şair, kışın da yeşilliğini muhafaza eden serviyi "*zümrüt giysili*", karın beyazlığını çağrıştıran dilberi ise "*gümüş bedenli*" olarak nitelendirerek bu kış bahçesinin zarif ve hoş manzarasını tamamlar. Böylece tabiattaki zahirî soğukluk ve mevsimin çetinliği, klasik şiirin güzellik unsurları aracılığıyla âdeta yumuşatılır; kışın sert görünümü zarafet ve estetik uyum içinde işlenerek mevsim, göz alıcı ve latif bir tabloya dönüştürülür.

Hemen ardından gelen beyitte şair, "ayaz" ve "rüzgâr" gibi kışa özgü tabiat unsurlarının meydana getirdiği ses ve titreşimleri musiki unsurlarıyla tasvir eder. "*Felek, soğuğun nefesiyle* (*kışın ayazının tesiriyle*) *çeng çalar* (از دم سرما کند چنگ نوازی فلك)" mısraında şair, önce feleğin kavisli görünüşü ile çengin şekli arasında bir ilgi kurar; ardından onu, soğuğun nefesiyle çeng çalan bir sazende olarak kişileştirir. Böylece ayazın tesiriyle meydana gelen titreşimden doğan ses, felekte çalınan bir çeng nağmesi olarak tasavvur edilir. "*Rüzgâr ise kamıştan örülmüş hasırın arasından geçerken çıkardığı*

sesle neyzenin nağmesini hatırlatır (شد زنی بوریا یاد هوا نای زن)" mısraında da rüzgârın, ney gibi kamıştan yapılan "*bûriyâ* (hasır)"nın arasından geçerken meydana getirdiği ses, neyzenin icra ettiği nağmelerle ilişkilendirilir. Böylece şair, "*bûriyâ*"nın yapımında kullanılan kamış ile "*ney*"in temel maddesi olan kamış arasındaki ortaklıktan faydalanarak işitsel münasebeti kuvvetlendirir. Bu iki musiki unsuru aracılığıyla oluşturulan hayal, kış manzarasını sessiz ve durağan bir görünüm olmaktan çıkararak hareketli ve işitsel bir tabiat tablosuna dönüştürür. Sonuçta biri telli, diğeri nefesli iki saz arasında kurduğu bu estetik tenasüp sayesinde kış manzarasını yalnızca göze hitap eden bir tablo olmaktan çıkarıp kulağa ulaşan nağmelerle de zenginleştirerek âdeta bir musiki meclisine dönüştürür. Böylece Nev'î, "teşbîb"in daha ilk beyitlerinde tabiatı, yalnızca seyredilen bir görünüm olmaktan çıkarır; ses, hareket ve hayal unsurlarıyla canlılık kazanan estetik bir bütünlük hâlinde sunar.

Bununla birlikte kış tasviri yalnızca kış mevsiminin sunduğu estetik manzaralar ile "ayaz" ve "rüzgâr" gibi bu mevsime mahsus tabiat unsurlarının oluşturduğu seslerden doğan musikiyle sınırlı değildir; mevsimin tabiatta meydana getirdiği değişimler ve bu değişimlerin var ettiği zıtlıklar da şiirin estetik unsurlarına dönüşür. Bu doğrultuda Nev'î, kışı yalnızca tabiatın donup reng ü revnakını kaybettiği bir mevsim olarak değil; zahirî eksilmenin ve yokluk görünümünün ardında yeni bir bereket ve yenilenme imkânı taşıyan bir devre olarak tasavvur eder. Nitekim klasik şiirde zamanın akışını ve âlemin düzenini belirleyen bir güç olarak tasavvur edilen felek (bk. Şentürk, 2020, s. 356-384), kış mevsimiyle birlikte tabiatın bolluk ve canlılığını örten ve azaltan, âdeta cimri bir kimse gibi elindeki nimetleri esirgeyen bir varlık olarak tahayyül edilir. Şair, bu anlayış doğrultusunda "*feleğin sermayesinin tükenişini cimrinin malının tükenmesine* (نقد فلك شد تلف همچو متاع بخیل)" benzetirken, buna karşılık "*kır ve çayırın gönlünü cömert ve gönlü zengin bir kişinin gönlü*ne (چون دل باذل غنی خاطر دشت و دمن)" teşbih eder. Böylece şair, feleğin tükenişi ile kır ve çayırın cömertliği arasında bir karşıtlık kurarak kış manzarasını yalnızca eksilme ve yoksunluk hâliyle değil, tabiatın feyiz ve bolluğunu da aksettiren bir görünüm içinde tasvir eder. Burada dikkat çeken husus, feleğin yalnızca menfi bir unsur olarak gösterilmesi değil, onun "cimrilik" gibi insana özgü bir nitelikle donatılarak tabiatın gizli zenginliğiyle karşı karşıya getirilmesidir.

Ardından şair, "*bahçenin dünya düşkününün yüzü gibi asık çehresi* (طلعت گلشن عبوس چون رخ دنیا پرست)" ve "*çıplak dilenciler gibi rüzgârda raks eden karaağaçlar* (همچو گدایان عور رقص کنان نارون)" etrafında kurduğu zengin hayal dünyasıyla kış mevsiminin sertliğini ve tabiatın geçirdiği dönüşümü canlı tasvirlerle gözler önüne serer. Burada dikkat çeken husus, şairin tabiata yalnızca insani özellikler kazandırması değil, tabiatın geçirdiği mevsimsel dönüşümü insan hayatındaki yoksulluk, mahzunluk

ve çaresizlik hâlleriyle ilişkilendirerek teşbihlerle örülü bir anlatıma dönüştürmesidir. Bu tasvirlerde yalnızca tabiatın olumsuz görünümü değil, aynı zamanda mevsim değişiminin meydana getirdiği zahirî dönüşüm de dikkat çekmekte; böylece kış, şiirde sadece yokluk ve sertlik mevsimi olarak değil, tabiatın farklı görünümler kazandığı estetik bir manzara olarak değerlendirilmektedir. Bu yönüyle şair, tabiatın eksilen canlılığını dahi estetik bir değere dönüştürerek kış manzarasını şiirsel bir güzellik unsuru hâline getirir. Söz konusu tasvirler, aynı zamanda tabiatın geçiciliğini ve dünyanın değişkenliğini de âdeta sezdirir. Beyitte yer alan "*çıplak dilenciler* (گدایان عور)" ve "*raks eden* (رقص کنان)" ifadeleri aynı zamanda klasik şiirde dünyayı terk etmeleri, dilencilik etmeleri, çıplak gezmeleri ve raks etmeleriyle tasvir edilen kalenderî derviş tipini (bk. Şentürk, 2025, s. 196-241) de hatırlatmaktadır. Bu bakımdan yapraksız karaağaçların rüzgârda sallanışı, çıplak dilencilerin raksına benzetilmek suretiyle kalenderî dervişlerin alışılmışın dışındaki görünümünü de çağrıştıran bir hayal içinde tasvir edilmiştir.

Ayrıca şair, "صحن گلستان و باغ صورت محشر گرفت" mısraıyla kış mevsiminde *gül bahçesi ve bağın mahşer* görünümüne büründüğünü dile getirir. Ardından gelen ikinci mısrada ise "*çıplak ağaç ayağa kalkmış, kefenini omuzuna almıştır* (خاسته عریان درخت کرده بدوشش کفن)" ifadesine yer verir. Burada yapraklarını döküp çıplak kalan ağaçları ölü bedenlere, üzerlerine yağan karı ise kefene benzeten (bk. Şentürk, 2025, s. 354) şair, ağaçları kefenini omuzuna almış insanları andıracak şekilde resmederek kışın ürkütücü çehresini ortaya koyar. "*Mahşer*" ve "*kefen*" imgelerinin art arda kullanılması, kış manzarasını yalnızca ölümle ilişkilendirmekle kalmaz, onu mahşer ve diriliş tasavvuruyla irtibatlandırır. Özellikle "*ayağa kalkmış*" anlamındaki "*hâste* (خاسته)" ifadesi, kefenini omuzuna almış ağacın mahşerde yeniden dirilerek ayağa kalkan insanları çağrıştırmasına imkân verir. Böylece çıplak ağaç, bir yandan ölüm ve kurulukla ilişkilendirilirken, diğer yandan mahşerde diriltilen insanı çağrıştıran bir görünüm kazanır. Bu bakımdan şairin kış tasviri, tabiatın kış mevsimindeki ölüm hâlini mahşer tasavvuru üzerinden anlamlandıran ve ölüm ile diriliş arasında ilişki kuran bir anlam örgüsüne dayanır: "Kefen" ve "çıplaklık" ölüm hâlini, "mahşer" ve "ayağa kalkma" ise diriliş tasavvurunu çağrıştırır. Dolayısıyla şair, kışın ölüm görünümünü mahşerin diriliş çağrışımıyla birlikte düşünerek tabiat manzarasına uhrevi bir nitelik kazandırır.

Bununla birlikte şair, kışın bu ürkütücü görünümünün ardında tabiatı arındıran ve bereketi çağrıştıran bir yönün de bulunduğuna işaret eder. Nitekim "*Kar, deniz gönüllü himmet sahibinin cömertlik damlaları gibi toprağın yüzünü tozdan ve kirden temizledi* (چون رشحات کرم از دل دریا همم / کرد رخ خاك را پاك ز گرد و درن)" beytiyle karın yeryüzünü temizleyen ve arındıran vasfını öne çıkarır. Burada kar, yalnızca bir tabiat unsuru olmanın ötesine geçerek cömertlik ve ihsanı hatırlatan bir hayal unsuru

hâline gelir. Böylece şair, kışın görünürdeki olumsuzluğunu arınma ve bereket çağrışımıyla yeniden anlamlandırır. Ayrıca bu yaklaşım, "teşbîb" bölümünde işlenen "bereket" ve "ihsan" fikrini methiye kısmında memduha nispet edilen cömertlik vasfına bağlayan önemli bir münasebet kurar.

Ardından "*Yeryüzünde gömülü hazineler ortaya çıktı; zamanın emirleri ve sultanları da onların sırrına vâkıf oldular* (کرد بروی زمین کنز دفاین ظهور / محرم آتش شدند میر و ملوك زَمَن)" beytiyle de, kışın zahirdeki kahrı ve örtücü tesiri altında gizli kalan tabiat hazinelerini ve bereketi görünür kılar. Nitekim bu beyitte "*gömülü hazinelerin zuhuru*" ile "*zamanın emirleri ve sultanlarının bu hazinelerin sırrına vâkıf olmaları*" arasında kurulan münasebet dikkat çekmektedir. Böylece şair, kış mevsiminde görülen zahirî örtülüşü, bâtında saklı bulunan güzellik ve bereketin zuhur ettiği bir süreç hâline getirir. Bu sebeple kış manzarası, şiirde sadece örten ve gizleyen bir görünüm değil, aynı zamanda gizli güzelliklerin ve zenginliklerin açığa çıktığı çok yönlü bir hayal dünyasına dönüşür.

Karın "*ezel melekûtundan* (از ملکوت ازل)" "*nâsût toprağına inişi* (بناسوت خاك آمده)" ve ardından yeniden semaya yönelişi, tasavvuf düşüncesinde yer alan "nüzûl" ve "urûc" kavramlarını çağrıştıran devrî bir hareket olarak tasavvur edilir. Karın ezel melekûtundan nâsût toprağına inişini "*ruhların inişi gibi* (همچو هبوط نفوس)" şeklinde tasvir eden Nev'î, "*vatandan* (وطن از)" ifadesiyle karın geldiği menşe ile ezel melekûtu arasında bir münasebet kurar ve onun bu menşeinden ayrılarak nâsût toprağına inişini ruhların melekût âleminden nüzûlüne benzetir. Ardından "*yine vatan sevgisiyle şevk ateşine düştü* (باز بحبّ وطن آتش شوقش بسوخت)" ifadesiyle karın ayrıldığı vatana duyduğu özlemi şevk ve ateş üzerinden kişileştirir; "*göğe yükselen siyah dumanı bir ipe dönüştü* (شد بعروج سما دود سیاهش رسن)" mısraıyla da onun semaya yükselişini açıkça "urûc" kavramıyla ilişkilendirir. Şevk ateşinden yükselen siyah dumanın semaya uzanan bir ipe dönüştürülmesi, karın vatanına duyduğu özlemi somutlaştırırken klasik şiirdeki "*âh*" tahayyülünü de çağrıştırır. Böylece karın melekûttan nâsûta inişiyle başlayan yolculuğu, vatan sevgisinin uyandırdığı şevk sayesinde yeniden semaya yönelen bir urûca dönüşür. Nitekim bu beyitteki "*vatandan ayrılarak geliş*" ile ardından gelen beyitteki "*vatan sevgisi*" arasında anlam bakımından güçlü bir bağ kurulur; karın nâsût âlemine inişi, vatanından ayrılışın; semaya urûcu ise vatana duyulan özlemin ve yeniden ona yönelişin tezahürü olarak tasavvur edilir. Ancak burada söz konusu edilen "nüzûl" ve "urûc", belirli bir tasavvufi nazariyenin sistemli biçimde aktarılması olarak değil; karın tabiatta gerçekleşen iniş ve yükseliş hareketini, ayrılık ve özlem duygularıyla birlikte daha geniş bir kozmik tasavvur içerisinde düşündüren şiirsel çağrışımlar olarak değerlendirilmelidir. Bu yönüyle karın vatanından ayrılışı, ayrılıktan

kaynaklanan şevk ve özlemi ve nihayet yeniden aslına yönelişi, Mevlânâ'nın *Mesnevî-i Ma'nevî*'sinin ilk 18 beytindeki ney üzerinden kurulan ayrılık ve asla dönüş arzusunu hatırlatan bir çağrışım alanı oluşturur (Gölpınarlı, 1981, s. 14-25). Böylece kış, yalnızca tabiatın görünümünde meydana gelen bir değişim değil, iniş ve yükseliş, ayrılık ve yeniden vatana yöneliş gibi zıt yönleri aynı hareket içinde birleştiren şiirsel bir tasavvur hâline gelir.

Tabiat tasvirinde Yûsuf kıssasına yapılan göndermeler ile "Güneş" ve "Delv (Kova)" burcuna ilişkin kozmolojik çağrışımlar, devrân-ı tabî'at ile felekî düzen arasında şiirsel bir ilişki kurulduğunu gösterir. Burada şair, Güneş'in Delv (Kova) burcuna girmesiyle kışın bu dönemini [20 Ocak - 18 Şubat] (Unat, 2004, s. 551) "*Güneş Yûsuf'unun Kova kuyusunu mekân tutması* (یوسف خورشید را گشت مقر چاه دلو)" şeklinde Yûsuf'un kuyuya atılışıyla ilişkilendirir[5]; karla beyazlayan yeryüzünü ise "دیدهٔ یعقوب خاك گشت سفید از خزن" diyerek evladı Yûsuf'un hasretiyle yollara bakmaktan gözleri ağarıp görmez olan Ya'kûb'un (Şentürk, 2019, s. 188) hüznüne benzetir. Böylece şair, kozmolojik unsurları Yûsuf kıssasının çağrışım dünyasıyla birleştirerek mevsimsel değişimi hem felekî düzen hem de Yûsuf kıssasının anlam çerçevesi içinde yorumlar.

"*Feleğin sermayesi çoğunlukla gelip geçici bir rüzgârdan ibarettir; ancak* (*bu kış gününde*) *her kim ağzını açacak olsa, avucu gümüşle dolar.* (نقد فلك غالبا حاصل باد هواست / پر کند از مشت سیم هر[که] گه گشاید دهن)" beytinde geçen "*ağız açanların avucunun gümüşle dolması*" söyleyişinde şair, klasik şiirde "ağız açmak (دهن گشودن)" tabirinin "istekte bulunma ve hacet dileme" anlamından yararlanmıştır. Şair, ağız açmayı "talep", avucun gümüşle dolmasını (پر کند از مشت سیم) ise "ihsan" ile ilişkilendirerek kar yağışını, el açıp talepte bulunan herkese gümüş dağıtan cömert bir insanın ihsanı gibi tasavvur eder. Bunun yanında karın beyaz ve parlak görünüşü ile gümüşün rengi ve ışıltısı arasındaki münasebet de bu hayali destekler; böylece kar, yalnızca yağışın tabii bir unsuru olmaktan çıkarak gümüş suretinde tasavvur edilen bir ihsan vasıtasına dönüşür. Beytin ilk mısraında feleğin sermayesinin "rüzgâr" gibi gelip geçici bir şey olarak nitelenmesine karşılık, ikinci mısrada avuçların "gümüş"le dolması, geçicilik ile kıymet ve cömertlik arasındaki tezadı da belirginleştirir. Bu mecazi söyleyiş, tabiat tasvirini "*Bizim ulu memduhumuz, o kutsi nefesli gönüldür ki; onun güzelliğini övmek için benim gibi yüz övücü gerekir.* (آن دل قدسی دم حضرت ممدوح ما / کوست یکی در جمال مادح او صد چو من)" beytiyle başlayan "methiye" bölümünde öne çıkan ihsan

[5] Yûsuf - Güneş - Delv (Kova) - kuyu münasebetinin Farsça şiirdeki benzer bir kullanımı için bk. Alî Şîr Nevâyî; به دلو یوسف خورشید را ز چاه افق / برون کشیده نکردی در آن مضیق رها

"Ufuk kuyusundan Delv/Kova ile güneş (yüzlü) Yûsuf'u çekip çıkardın, onu (kurtarıp) karanlık ve dar yerde bırakmadın." (Kartal ve Eraslan Kaleli, 2023, s. 1953).

ve cömertlik temasına bağlayan zarif bir geçiş sağlar. Bu bakımdan söz konusu beyit, "teşbîb" ile "methiye" arasında anlam bakımından önemli bir köprü oluşturan temel halkalardan biri olarak değerlendirilebilir.

"Teşbîb"in ardından şair, "methiye" bölümünde memduhunu başta cömertlik ve fazilet olmak üzere, ilmi ve ferasetiyle över; onun "*lafz* (söz)" ve "*dem* (nefes)"inin feyz verici niteliğinin, akıl ve feraset ehli için ilham ve hikmetle ilişkili bir feyiz kaynağı olduğunu belirtir. Şair, lütuflarının hafif bir esintisiyle bütün mahfilleri rayihaya gark eden ve her meclisi bir buhurdana çeviren memduhunun cömertliğini överken, felek ve bulutların bile onun cömertliği karşısında "*ağızlarından sular akıtarak* (آب چکان از دهن)" mahcup olduklarını ifade eder. Bunun yanı sıra, memduhun himaye edici vasfını da ön plana çıkararak, usta ve basiretli bir bahçıvan bulunduğu sürece nergis ile gülün dikenleri temizleyen kimsenin varlığından herhangi bir endişe taşımayacağını dile getirir. Bu teşbihle şair, memduhun himayesindekilerin de onun dirayetli yönetimi sayesinde kendilerine zarar verebilecek kimselerden endişe duymayacaklarını vurgular. Bu noktada "teşbîb"den "methiye"ye geçiş belirginleşmekle birlikte, bu geçiş manzumenin bütünü boyunca hâkim olan övgü söyleyişini de kuvvetlendirir. Şairin hâlini ve beklentisini dolaylı biçimde sezdiren ifadeler de doğrudan bir söyleyişle değil, manzumenin dokusuna yedirilmiş bir üslupla ortaya konulur.

Takvim kültürünün şiirsel malzemeye dönüşen unsurları olarak "Hamsîn (خمسین)", "Erba'în (اربعین)" ve "Sülüseyn (ثلثین)", şiirde yalnızca sayı ve zaman bildiren kelimeler olarak kalmaz; "Erba'în"de meşakkat ve çile, "Hamsîn"de mevsimsel tahavvül, "Sülüseyn"de ise kelime anlamı üzerinden farklı çağrışım imkânları kazanırlar. Bunlardan biri olan "Erba'în" kelimesi, sözlük anlamının yanı sıra, kullanıldığı yerlere göre farklı anlamlar kazanır. Bu bakımdan "Erba'în", kullanıldığı iki beyit arasında anlam köprüsü kuran temel unsurlardan biridir. Nitekim "*Sıcak cömertliğinden ötürü ateşler saçacak olursan, saç! Çünkü senin yaradılışın, Temmuz'un Erba'în'inin hararetini taşır.* (خلق تو با اربعین طبع تموزی دهد / از کرم گرم تو گر شوی آتش فکن)" diyerek memduhunun yaradılışının, kışın en şiddetli soğuklarını çağrıştıran "Erba'în"e Temmuz'un hararetini verdiğini düşündürür ve onun cömertliğini mübalağalı bir teşbihle tasvir eder. Burada "Erba'în", Temmuz ile birlikte kullanılarak şiddetli sıcaklık ve hararetle ilişkilendirilen bir şiir unsuru hâline gelir. Bununla birlikte "Erba'în"in kışın en sert ve çetin geçen kırk günlük dönemini ifade eden takvimsel anlamı, ikinci beyitteki "Erba'în çekmek" ifadesinin meşakkat ve çile ile ilişkilendirilmesine elverişli bir anlam zemini oluşturur. Bu kullanım, halk takvimindeki yaz sıcaklarına ilişkin telakkilerle ve bu bağlamda "Eyyâm-ı Bâhûr" anlayışıyla bağlantılı olarak değerlendirilebilir (bk. Veren, 2019, s. 130, 209-210). Bununla birlikte beyitteki kullanımın temel amacı, takvimle ilgili bir dönemi bildirmekten ziyade memduhunun kerem ve ihsanındaki bolluk ve cö-

mertliği Temmuz'un yakıcı harareti üzerinden etkili bir biçimde tasvir etmektir. Böylece takvim kültürüne ait bir kavram, şiirde estetik bir ifade vasıtasına dönüşür.

"*Hamsîn müddeti geçti, bahar yeli esmeye başladı; ben Sülüseyn olmak için niçin yeniden Erba'în çekeyim?* (مدت خمسین گذشت باد بهاری دمید / من چه کشم اربعین بهر ثلثین شدن)" beytinde ise "Erba'în"in ardından gelen ve 1 Şubat - 20 Mart arasındaki elli günlük zaman dilimine ad olarak verilen "Hamsîn"in sona ermesi ve ardından bahar yelinin esmeye başlamasıyla birlikte mevsim seyrinin kıştan bahara döndüğü görülür (Veren, 2019, s. 176-177). Halk arasında zemheri olarak bilinip karakış şeklinde adlandırılan "Erba'în", öncelikle kış takviminde 20/21 Aralık - 30 Ocak arasındaki en çetin kırk günlük devreyi hatırlatır (Veren, 2019, s. 174-175). Bununla birlikte "Erba'în çekmek" ifadesi, tasavvuf geleneğinde nefsi terbiye edip olgunlaştırma amacıyla bir dervişin bir şeyhin nezaretinde kırk gün boyunca karanlık bir hücrede az uyumak, az yemek, mecbur olmadıkça konuşmamak şartıyla bütün vaktini ibadetle geçirmesi ve dünya işleriyle ilgisini kesmesi şeklinde gerçekleştirilen kırk günlük halvet ve çile uygulamasını (Şentürk, 2017, s. 550) da çağrıştırabilecek bir ifade niteliğindedir. Dolayısıyla şair, "Hamsîn"in sona erdiği ve baharın ilk işaretlerinin belirdiği bir sırada, artık geride kalması gereken çetin bir devreyi yeniden yaşamayı ve bir kez daha "Erba'în çekmeyi" neden göze alması gerektiğini sorgular. Böylece kışın çetin devresi ile meşakkat ve çile duygusu aynı kelime etrafında bir araya gelir.

Beyitte geçen "Sülüseyn (ثلثین)" "üçte iki" anlamına gelir. Kelimenin müstakil bir takvim terimi olarak değerlendirilmesi için elde yeterli dayanak bulunmadığından, onu öncelikle kelime anlamı ve beyit içindeki kullanımı üzerinden değerlendirmek daha uygundur. Şairin kelimeyi "olmak, hâle gelmek" anlamındaki "şoden (شدن)" fiiliyle birlikte kullanması, ifadenin "üçte iki olmak" veya "üçte iki hâline gelmek" şeklinde anlaşılmasına imkân verir. Bununla birlikte beyitte "üçte iki" oranının neyin üçte ikisine işaret ettiği açık biçimde belirtilmemektedir. Bu sebeple "Sülüseyn"i belirli bir takvim döneminin adı veya "Erba'în" ile "Hamsîn"in oluşturduğu zaman diliminin matematiksel olarak üçte ikisine karşılık gelen sabit bir süre şeklinde kesinleştirmek mümkün görünmemektedir. "Hamsîn"in geçmiş olması ve bahar yelinin esmeye başlaması, mevsimsel geçişi belirginleştirirken; "Sülüseyn olmak" ifadesi bu bağlamda sayısal anlam taşıyan bir unsur olarak yer alır. Ancak bu unsurun belirli bir zaman merhalesini veya kesin bir takvim aralığını karşıladığını söylemek yerine, "üçte iki" anlamının beyitte oluşturduğu anlam üzerinde durmak daha güvenlidir. Böylece "Sülüseyn", doğrudan bir takvim terimi olarak değil, beyitteki sayısal söyleyişe ve mevsimsel bağlama katılan bir unsur olarak değerlendirilebilir.

Bu çerçevede beyitte "Hamsîn'in geçmesi" ve "bahar yelinin esmesi" ile "Erba'în çekmek" ifadesinin işaret ettiği çetin devre arasında belirgin bir karşıtlık oluşur. Bir

tarafta geride kalan çetin kış devresi, diğer tarafta baharın ilk işaretleri vardır. "Erba'în çekmek" ifadesi ise bu karşıtlığa meşakkat ve çile anlamı ekler. "Sülüseyn"in "üçte iki" anlamı, beyitteki anlam ilişkisine sayısal bir unsur olarak katılır; ancak bu oranın neye karşılık geldiği açıkça belirtilmediğinden, kelimeyi kesin bir takvimsel karşılıkla açıklamak mümkün değildir.

Ayrıca Nev'î, "Erba'în" kelimesini iki ayrı beyitte farklı anlam değerleriyle kullanarak dikkat çekici bir anlam ilişkisi kurar. İlk beyitte kelime, hararet ve sıcaklık üzerinden memduhun kerem ve cömertliğini ifade eden bir teşbih unsurudur; ikinci beyitte ise kışın çetinliği ile meşakkat ve çile çağrışımlarını taşıyan bir anlam unsuru hâline gelir. Böylece ilk beyitte Temmuz'un hararetiyle, ikinci beyitte ise kışın çetin devresiyle ilişkilendirilen "Erba'în", farklı mevsim tasvirleri içinde yeniden işlenerek sıcaklık ve hararet ile meşakkat ve çile arasında bir anlam ilişkisi kurar. Bu kullanım, Nev'î'nin takvim kültürüne ait unsurları şiirin bağlamına göre farklı anlam ve çağrışım değerleri kazanacak şekilde kullanabildiğini gösteren dikkat çekici bir örnek olarak değerlendirilebilir.

"دوست ولی در گریز دولت و بخت و سرور / یار ولی نا گزیر شدت و خزن و شجن" beytiyle dost olarak nitelediği devlet, baht ve sevincin geçiciliğini, buna karşılık yoldaş olarak belirttiği şiddet, hüzün ve kederin ise sürekliliğini vurgulayan şair, daha sonra kendisini çokça sınayan hadiselerin taşlarının gönül kılıcını bir testere gibi çentik çentik ettiğini ifade eder. Ayrıca kınanma ve utancın verdiği elemden dolayı elbisesinin üzerinde eğreti durduğunu belirterek parça parça sökülüp dökülen sarığını, yüz yapraklı güle benzetir. Şair, kendi sıkıntıları, talihsizliği ve yaşadığı mahrumiyetleri dile getirerek himaye beklentisini zarif bir üslupla yansıtır. Böylece "fahriye" bölümü, yalnızca şairin kendisini övdüğü bir alan olmaktan çıkıp arzuhâlin estetik ölçüler içinde dile getirildiği bir söyleyiş zeminine dönüşür. "*Nev'î'nin hediyesi, fazilet sahiplerinin yanında ancak senin o güzel kabulünle değer kazanır; zira onun metaının* (*şiirinin*) *bedeli senin onu beğenmendir.* (تحفۀ نوعی شود نزد افاضل عزیز / گر بمتاعش بود حسن قبولت ثمن)" diyen Nev'î, sunduğu şiirin memduh tarafından kabulünü ve beğenilmesini, sahip olduğu sanatın en büyük mükâfatı olarak görür.

Kasidenin son bölümü olan "dua" kısmında ise şair, "Hût (Balık)" ve "Delv (Kova)" burçlarının seyrini Hz. Yûnus ve Hz. Yûsuf kıssalarına ait telmihlerle birleştirerek süreklilik fikrine dayalı bir zaman tasavvuru oluşturur. "Teşbîb" bölümünde yer alan felekî (kozmik) unsurlar ile kasidenin "dua" kısmında dile getirilen beka temennisi, tasavvufi kavramlarla ilişkilendirilebilecek bazı çağrışımlar taşımakla birlikte, öncelikle klasik şiirin remzî (sembolik) ve felekî anlatım geleneği içinde değerlendirilmelidir. Nitekim şair "dua" bölümünde memduh için uzun bir ömür ve devlet temennisini, feleklerin deveranına ilişkin tasavvurlarla peygamber kıssalarına ait telmihleri bir araya getirerek ifade eder. "*Balık* (*burcu*) *için, Yûnus'un lokması gıda hâline gelinceye* (تا

که شود حوت را لقمهٔ یونس غدا)" ve "*Altın ipli Güneş Yûsuf'unun Kova burcundaki seyrini tamamlamasına kadar* (تا بکند سیر دلو یوسف زرین رسن)" ifadelerinde görüldüğü üzere, burçlara dayalı felekî tasavvurlar ile Hz. Yûnus ve Hz. Yûsuf kıssalarına ait göndermeler, klasik şiirin hayal dünyası içinde bir araya getirilmiştir. Bu ifadeler, mübalağa, mecaz ve telmih unsurlarının bir arada kullanıldığı remzî bir anlatım içinde, memduh için dile getirilen beka temennisini feleklerin deveranı fikri üzerinden destekler. Şair, bu süreklilik fikrini memduhun devleti, cömertliği ve ihsanının daim olması yönündeki duasıyla tamamlar. Bu yönüyle "teşbîb" bölümünde tabiat ve felekî (kozmik) unsurlar üzerinden geliştirilen bereket ve ihsan fikri, kasidenin sonunda memduhun ömrü, devleti ve cömertliğinin devamına yönelik dua ile karşılık bulur ve şiirin anlam örgüsü bütünlüğe kavuşur.

Bu kaside, kış mevsimine dair tabiat tasvirlerini felekî (kozmik) ve tasavvufî çağrışımlarla zenginleştiren; methiyesini memduhun ahlaki, ilmî ve manevi meziyetleri etrafında şekillendiren; şairin arzuhâlini dua ve temenniyle nihayete erdiren ve klasik kaside tertibinin bütünlüğünü başarıyla yansıtan çok katmanlı bir manzume olarak değerlendirilebilir.

Nev'î'nin *Türkçe Dîvân*'ında yer alan Farsça şiirlerin üçüncüsü bir **tahmîs**tir (Nev'î, 1977, s. 217-218). Beşer mısralık toplam 5 bentten oluşan bu manzume, aruzun "fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün" kalıbıyla yazılmıştır. Nev'î bu şiirini, İran'ın büyük şairlerinden Hâfız-ı Şîrâzî (öl. 791/1389-1390)'nin;

خوشتر از فکر می و جام چه خواهد بودن
تا ببینم که سرانجام چه خواهد بودن

Şarap ve kadeh düşüncesinden daha güzel ne düşünce olabilir? Bakalım, sonunun ne olacağını göreceğim.

matla beytiyle başlayan gazelinin;

باده خور غم مخور و پند مقلد منیوش
اعتبار سخن عام چه خواهد بودن

Şarap iç, gam çekme, taklitçinin öğüdünü dinleme. Halkın sözünün ne itibarı olabilir?

şeklindeki üçüncü beytinin yalnızca ilk mısraını (Hâfız, 1372, s. 376) alıp önüne dörder mısra ekleyerek oluşturmuştur. Bu mısra, şiirdeki her bendin sonunda aynen tekrar edilmiştir. M. A. Yekta Saraç, bu şiirde olduğu gibi bir başka şiirden alınan tek bir mısraın önüne dörder mısra ilave edilerek yazılan manzumelerin terim olarak "tahmîs" değil de "tazmîn" kapsamında kabul edilmesinin daha doğru olacağı kanaatini ifade etmiştir (Saraç, 2007, s. 130). Bu bakımdan Nev'î'nin manzumesi, klasik "tahmîs" şekli-

nin bent düzenini taşımakla birlikte, matla beyti dışındaki bir beyitten yalnızca bir mısraın iktibas edilmesi bakımından "tazmîn" özelliği gösteren bir yapı arz etmektedir. Nev'î, Hâfız'ın *Dîvân*'ındaki bu mısraın sonunda yer alan ve klasik Farsçada kullanılan "منیوش /meniyûş (dinleme)" fiilinin yerine, aynı anlamdaki "مشنو / meşnev" fiilini tercih etmiştir. Yapılan bu değişiklik, anlam bakımından bir farklılık meydana getirmemekle birlikte Nev'î'nin kendi söyleyiş tercihini ve dönemin dil kullanımına uygun bir ifade arayışını göstermesi bakımından önemlidir.

Nev'î bu şiirinde, rindane söyleyişini[6] tasavvufi hakikat anlayışının çağrışımlarıyla zenginleştirir ve insanın zahirî kaygıları aşarak aşk ve irfan eksenli bir bakış geliştirmesine imkân veren bir söyleyiş ortaya koyar. Ancak şairin söyleyişindeki tasavvufi unsurlar, doğrudan bir öğretinin aktarımından ziyade, klasik şiirin sembolik dili içerisinde anlam kazanan remizler biçiminde anlaşılmalıdır. Nitekim şiirin daha ilk bendinde "*Eğer hırka ile seccade şarap uğruna rehin bırakılırsa gücenme* (بهر می گر بشود خرقه و سجاده گرو)" denilerek "hırka" ve "seccade"nin "mey (şarap)" uğruna rehin verilmesinden söz edilmesi, rindane söyleyişin en dikkat çekici ve karakteristik örneklerinden biri olarak, zahirî şekle bağlılık karşısında hakikat arayışının öne çıkarıldığını ortaya koyar. Buradaki karşıtlık, "hırka" ve "seccade"nin bütünüyle reddedilmesinden ziyade, şekle bağlılığın hakikatin önüne geçirilmesine yönelik bir eleştiri olarak anlaşılmalıdır. Bu çerçevede şair, "*tarikat pirlerinin âdeti* (رسم پیران طریق)" diyerek tarikat yolunun ileri gelenlerinin tavrına işaret eder ve zahirden ziyade hakikate yönelen bir yaklaşım sergiler. Ayrıca burada kullanılan "hırka", "seccade" ve "mey" de tasavvufi çağrışımlarının yanı sıra, rindane söyleyiş geleneği içerisinde zahirî dindarlık ile deruni hakikat arayışı arasındaki karşıtlığı ifade eden sembolik unsurlar niteliği taşır. Buradaki "*pîrân-ı tarîk* (پیران طریق)" ifadesi de belirli bir tarikat şeyhini göstermekten ziyade, tarikat yolunun ileri gelenleri ve hakikat ehli kimseleri çağrıştıran genel bir kullanımı yansıtmaktadır. Bu sebeple kavramı doğrudan "mürşid-i kâmil" karşılığıyla

[6] Burada zikredilen "rindane söyleyiş", aslında "melamiyane söyleyiş"in tarihî bir devamı ve dönüşmüş biçimi olarak değerlendirilebilir. Zira kalenderîlik, rindlik vb. oluşumların teşekkülünde Melametîliğe ait meşrep ve telakkiler önemli bir yer tutmaktadır. İlk şekil ve örneklerini Melametîlikte gördüğümüz bu anlayış ve tavırlar, zamanla Kalenderîliğe ve bilhassa rindliğe intikal etmiştir. Bu süreçte başlangıçta Melametîliğe ait olan kınanmayı göze alma ve zahirî şekilciliğe karşı çıkma gibi tavırlar, zamanla rindlik mefhumuyla özdeşleşmiş; hatta Melametîliğe ait birtakım esaslar rindane bir tavır ve söyleyiş içerisinde ifade edilmeye başlanmıştır. Böylece rindlik, kullanım bakımından Melametîliğin önüne geçerek daha kuşatıcı bir mefhum hâline gelmiştir. Bu dönüşüm, söz konusu anlayışların Fars ve Osmanlı şiirine yansımasında da açıkça görülmektedir. Şiirlerde "melamî"den ziyade "rind" tipinin merkezî bir unsur olarak öne çıkması, Melametîliğe ait esasların şiir dilinde rindlik üzerinden yeniden ifade edildiğini göstermektedir. Bu bakımdan "rindane söyleyiş", Melametî düşüncenin şiir dilinde rindlik üzerinden yeniden tezahür eden bedii bir sureti olarak değerlendirilebilir (geniş bilgi için bk. Kedkenî, 1387; Efşârî ve Âbidînî, 1374; Bolat, 2003).

sınırlandırmak yerine, daha geniş bir anlam alanı içerisinde ele almak daha uygun görünmektedir.

Özellikle her bendin sonunda tekrarlanan "*Şarap iç, gam çekme, taklitçinin öğüdünü dinleme* (بادہ خور غصہ مخور پند مقلد مشنو)" mısraı, şiirin rindane düşünce çizgisini ve temel söyleyişini veciz bir biçimde ortaya koyar. Bu çağrı, aşk ve doğrudan tecrübe yoluyla elde edilen hakikat bilgisini, düşünmeden benimsenen kuru nasihat ve taklide karşı öne çıkarır. Bu karşıtlık, yalnızca dinî veya toplumsal bir eleştiri çerçevesinde değil; yaşanmış tecrübe ile aktarılmış bilgi, tahkik ile taklit arasındaki fark üzerinden de görülmeli ve okunmalıdır. Bu bakımdan nakarat mısraı, yalnızca bir öğüt ifadesi değil; şiirin bütün anlam katmanlarını belirleyen ve çevresinde toplayan temel söyleyiş unsuru niteliği taşır. Bunun yanı sıra her bendin sonunda aynen tekrar edilen bu nakarat, sadece şiirin ana fikrini hatırlatarak tekrar etmekle kalmaz; rindane dünya görüşünü okuyucunun zihninde sürekli canlı tutan ve metnin ritmik ve anlamsal bütünlüğünü destekleyip koruyan yapısal bir unsur olarak da işlev görür. Ayrıca buradaki "*taklitçi* (mukallid / مقلد)" ifadesi, yalnızca dinî bir eleştiri boyutuyla sınırlı kalmayarak, rindane söyleyişin genel hüviyetine uygun biçimde, tecrübeye dayanmayan, görünüşte kalan ve özü kavramaktan uzak anlayışı ve softalığı temsil eden sembolik bir unsur niteliği taşır. Bu bakımdan "*mukallid*", belirli bir kişi veya topluluktan ziyade, hakikati doğrudan tecrübe etmek yerine kalıplaşmış kabullerle yetinen zihniyeti karşılayan bir kavram olarak da dikkat çekmektedir. Mukallide ve nasihatçiye karşı takınılan mesafeli ve meydan okuyan bu tavır ise klasik rindane söyleyişte görülüp dikkat çeken melâmetî eğilimlerle ilişkilendirilebilir. Ancak bu ilişki, şiirin doğrudan bir melamet öğretisini aktardığı şeklinde değil, bilakis rindin zahirî değerlendirmelere ve toplumsal yargılara karşı geliştirdiği özgür tavrın melâmetî çağrışımlar taşıması şeklinde anlaşılmalıdır. Rindin, toplumun zahirî hükümlerine, nâm u neng kaygısına ve kınama (levm) korkusuna itibar etmeyerek bizzat kendi iç hakikatine yönelmesi, şiirin özellikle melâmetî karakterini belirginleştirip görünür kılan unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir (Gölpınarlı 1992, s. 17-26; Şentürk 1996, s. 1-30; Efşâr ve Âbidinî, 1374). Nitekim dördüncü bentte yer alan *"Nâm u neng kaygısından geç* (بگذر از درد سر ننگ)" ifadesi, rindin toplum nazarındaki itibar ve kınanma endişesini aşan melâmetî tavrına işaret etmektedir. Bununla birlikte burada asıl öne çıkan husus, yalnızca toplumsal itibarı reddetmek değil; dış görünüşe dayalı değerlendirmelerin insanın hakikat arayışını sınırlandırmasına karşı çıkmaktır.

Şiirde geçen "*ezel aşkının şarabı* (mey-i 'aşk-ı ezel / می عشق ازل)", "*aşk* (عشق)" ve "*şarap satan/şarap sunan* (bâde-furûş / بادہ فروش)" gibi unsurlar, zahirî anlamlarının yanı sıra ilahi aşkı, manevi coşkuyu ve kalbî uyanışı çağrıştıran tasavvufi bir anlam da taşır. Ancak bu unsurlar yalnızca tasavvufi remizler olarak değerlendirilmemeli; klasik

şiirin rindane söyleyiş geleneği içerisinde estetik, hayalî ve sembolik çağrışımlarıyla birlikte ele alınmalıdır. Nitekim "*Sen eski şarabı iç; eskiyle yeninin derdi de nedir ki?* (تو می کهنه بخور چیست غم کهنه و نو)" mısraında şair, "*eski ve yeni*" ayrımına dayalı dünyevi kaygılardan uzaklaşmayı öğütlerken "*eski şarap* (mey-i köhne / می کهنه)" içmeyi tavsiye ederek rindane bir söyleyiş ortaya koyar. Buradaki "mey-i köhne", bir taraftan klasik şiirde zamanla olgunlaşıp saflaşarak kıymeti artan şarabı çağrıştırırken, diğer taraftan tasavvufi sembolizmde aşkı karşılayan meyin, zamanla olgunlaşmış aşk tecrübesiyle birlikte irfan ve hikmet çağrışımlarını da taşıdığı görülür (Onay 1992, s. 387-388; Uludağ 1991, s. 333). Bu bakımdan "*mey-i köhne*", rindin zahirî ve taklide dayalı kabullere karşı geliştirdiği serbest tavrı yansıtmasının yanı sıra, aşk yolunda zamanla olgunlaşan tecrübe, irfan ve hikmet düşüncesini de sembolik düzlemde çağrıştırmaktadır.

Nev'î, "*bu dünya pazarı* (این بازار)" seni tüketip harcamadan önce "*utanç ve itibar kaygısını bir kenara bırak* (بگذر از درد سر ننگ)" diyerek kınanma korkusu, "el âlem ne der" düşüncesi ve toplumsal itibar kaygılarından sıyrılmayı öğütler. Nitekim dördüncü bentte yer alan "*Çınarın elleri* (*yaprakları*) *tamamen bahar yeliyle dolmuştur* (همه از باد هوا پر شده دستان چنار)" tasviri, tabiatın sürekli değişen ve geçici görünümü üzerinden, dünya pazarında önem verilen zahirî değerlerin geçiciliğini çağrıştıran bir anlam alanı oluşturur. Oluşturulan bu anlam alanı, insanı dış görünüşe ve şekilciliğe dayalı değerlendirmelerden uzaklaştırarak iç tecrübeye ve irfan yoluna yöneltir. Söz konusu yaklaşım, rindane düşüncenin temel unsurlarından biri olan zahirî değerlerin aşılması ve insanın kendi hakikatine yönelmesi anlayışıyla ilişkilendirilebilir. Şair, baharın tazeliği, çiçeklerin cömertçe açışı, dalların seher kuşunun nağmesiyle raksı, sûsenin dile gelip güllerin kulak kesilmesi ve bütün varlıkların ezel aşkının şarabıyla coşup taşması gibi canlı tabiat tasvirleriyle, kâinatın ilahi aşkın tecellilerine açık bir varlık zemini olduğu düşüncesini uyandırır.

Özellikle "*Sûsen yaprağı dile geldi, güller bütünüyle kulak kesildi* (برگ سوسن بزبان آمد و گلها همه گوش)" mısraında, klasik şiirde yaprakları şekli dolayısıyla dile benzetilen sûsen ile kat kat yapraklarıyla kulağı andıran gül arasındaki geleneksel mazmun ilişkisi ortaya konulur. Şair böylece tabiatı, ilahi aşkın çağrışımlarının görünür hâle geldiği canlı bir anlam alanına dönüştürür. Ancak bu tasvirleri yalnızca tasavvufi bir anlam çerçevesinde değil, aynı zamanda klasik şiirin tabiata yüklediği estetik ve sembolik değerler bağlamında da değerlendirmek gerekir. Şairin bahara ait bu unsurları ardı ardına sıralaması, yalnızca tabiatın güzelliğini tasvir etmeye yönelik değildir. Çiçek, seher, rüzgâr ve bahar unsurları etrafında kurulan bu canlı tablo, hayatın sürekli yenilenen akışını da hissettirir. Böylelikle bahar, şiirde yalnızca bir mevsim tasviri olmaktan çıkar; rindane söyleyiş içerisinde geçiciliği, yenilenmeyi ve yaşanan anın de-

ğerini hatırlatan sembolik bir zemin hâline gelir. Bu doğrultuda bahar, hem dış âlemdeki canlılığın hem de insanın iç dünyasında gerçekleşen uyanış ve yenilenmenin sembolik karşılığı olarak anlam kazanır. Özellikle "*Bütün varlıklar ezel aşkının şarabıyla coşup taştı* (همه اشیا ز می عشق ازل کرد خروش)" mısraı, tabiatı yalnızca bahar güzelliklerini sergileyen zahirî bir unsur olarak değil; varlığın bütününü kuşatan aşk ve coşkunun görünür hâle geldiği bir anlam alanı olarak düşündürür. Burada söz konusu edilen "ezel aşkı", şiirin sembolik dünyası içerisinde varlığın kaynağına ve sürekliliğine ilişkin coşkuyu yansıtan bir unsur olarak ele alınmalıdır. Bu yönüyle tabiat, yalnızca haricî âleme ait bir süs ve güzellik unsuru değil; aşk, canlılık ve varlık sırrına ilişkin çağrışımların görünürlük kazandığı bir zemin hâline gelir. Beşinci bentte ise nergis çiçeğinin kadehi andıran biçiminden hareketle, üzerindeki çiy damlalarını "*elindeki şarap incisi*" olarak tahayyül eden şair, nergisin dünkü ve seher vaktindeki aşk neşesi uğruna bu azıcık sermayesini bile saçıp dökmesini (در می چند که می داشت بکف نرگس تر / ریخت از بهر هوای مَیْ دوشین و سحر) şairane bir hüsn-i ta'lîlle açıklar. Nergisin üzerindeki damlaları dökmesi, rindane söyleyiş içerisinde aşk yolunda elde bulunan imkânların cömertçe harcanması ve geçici olana bağlanmama tavrını çağrıştıran estetik bir görünüm kazanır. Böylece şair, tabiattaki olağan bir görünümü estetik ve irfani bir sebebe bağlayarak dış gerçekliği hayal dünyası içerisinde yeniden kurar.

Doğadaki bu hareketlilik üzerinden baharın ve hayatın geçiciliğini hatırlatan şair, muhatabını tasavvuftaki "ibnü'l-vakt"[7] anlayışını çağrıştıracak biçimde, "*Eğer hakikat gözüyle bakarsan, böyle bir an bir daha ele geçmez* (ایچنین دم نبود گر بحقیقت نگری)" diyerek içinde bulunduğu ânın değerini kavramaya çağırır. Bu çağrı, geçmişin veya geleceğin kaygıları yerine yaşanan anın idrak edilmesini esas alan rindane tavırla da uyumludur. Şiirin son bendinde ise şair, "*Sen gel, Nev'î'nin öğüdünü dinle, nasihatçinin* (*boş*) *sözlerini ise bir kenara bırak* (پند نوعی شنو از گفتهٔ ناصح بگذار)" diyerek şiirin başından itibaren dile getirdiği düşünceleri kendi sesiyle yeniden teyit eder. Böylece tekrar edilen nakaratın anlamı son bentte şairin şahsi hitabıyla pekiştirilmiş olur.

Sahip olduğu bu özellikleriyle şiir, rindane söyleyişi tasavvufi ve irfani çağrışımlarla mezceden; sembolik dili vasıtasıyla taklit ile tahkik, şekilcilik ile hakikat arayışı ve dünyevi kaygılar ile aşkın manevi boyutu arasındaki karşıtlıkları görünür kılan bir bütünlük arz eder. Tekrarlanan nakarat mısraında belirginleşen nasihatâmiz söyleyiş, şiire didaktik bir yön kazandırırken; bu yön, kuru bir öğreticilikten ziyade rindane tavrın ve irfani bakışın estetik bir ifadesi olarak ortaya çıkar. Şairin zahiri kaygılara, toplumsal kabullere ve şekle bağlı anlayışlara karşı geliştirdiği serbest ve itirazkâr söy-

[7] Geçmiş hüznü ve geleceğin kaygısıyla vakit kaybetmeyip içinde bulunulan ânı, ilahi tecelliyi müşahede ederek yaşama ve o ânın değerini bilme, yaşadığı anın tasarrufu altında bulunma, hatta gelecek endişesinin dışında yaşadığı anı bile düşünme derdinden uzak olma (Şentürk, 2023, s. 124-125).

leyiş ise rindane tavrın melâmetî çağrışımlarını yansıtır. Bununla birlikte bu tavır, doğrudan bir melâmet öğretisinin aktarımı şeklinde değil; klasik şiirin sembolik dünyası içerisinde zahire bağlı anlayışlar karşısında hakikat arayışını öne çıkaran bir söyleyiş biçimi şeklinde anlaşılmalıdır. Bu yönüyle eser, duygu yoğunluğu bakımından lirik, tavır ve söyleyiş dünyası bakımından rindane, anlam bakımından çok katmanlı ve irfani çağrışımlara açık olup klasik şiirin estetik, düşünsel ve sembolik imkânlarını başarıyla bir araya getiren bir manzume olarak temayüz eder.

Nev'î'nin son iki Farsça şiiri **gazel** nazım şekliyle kaleme alınmıştır. Bunlardan ilki 5 beyitten oluşmakta olup aruzun "mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün" kalıbıyla yazılmıştır (Nev'î, 1977, s. 329). Bu gazelde şair, "*gül mevsiminin sonu* (*âhir-i gül* / آخر گل)", "*bayram* (*'îd* / عید)" ve "*vuslat* (*visâl* /وصال)" temalarını coşkulu ve intizar duygusunu öne çıkaran rindane bir söyleyişle mezcederek klasik aşk anlayışını zengin çağrışım dünyası içinde dile getirir. Nev'î, "*Senin vuslat vaadinle yanağında hatlar belirdi* (با وعدهٔ وصال تو آمد خط عذار)" mısraında sevgilinin vuslat vaadini beklerken geçen uzun zamanı, sevgilinin yanağında beliren hat (sakal) üzerinden somutlaştırır. Klasik şiirde sevgilinin parlak yüzünü örten ve cemal güzelliğini perdeleyen bir unsur olarak değerlendirilen "hat"ın (bk. Şentürk, 2022, s. 263-279; Şentürk, 2023, s. 95-96) ortaya çıkışı, vuslat henüz gerçekleşmeden zamanın sevgili üzerinde bıraktığı izi gösterir. Bu itibarla "hat", yalnızca sevgilinin güzelliğinde meydana gelen fizikî bir değişim olarak değil, aynı zamanda bekleyiş sürecinin ve ayrılık zamanının görünür bir işareti olarak anlam kazanır. Bu yönüyle şair, sevgilinin pürüzsüz ve parlak cemalinin değişmeye başlamasını, gül mevsiminin sona erişi ve baharın tazeliğinin geride kalmasıyla paralel biçimde ele alarak beklenen vuslatın geciktiği hissini kuvvetlendirir. Burada şair, vuslat vaadi gerçekleşmeden geçen sürenin sevgilinin yüzünde bıraktığı değişimi hissettirir. "*Bayramdır ve gül mevsiminin sonudur* (عیدست و آخر گل)" ifadesi, bir yandan bayramın sevincini çağrıştırırken diğer yandan gül mevsiminin sona ermesiyle bu güzellik ve sevinç atmosferinin geçiciliğini de hissettirir. Beytin sonunda yer alan "*dostlar beklemektedir* (یاران در انتظار)" ibaresi ise zamanın bu denli ilerlemiş olmasına rağmen bekleyişin hâlâ sürdüğünü düşündürerek matla beytindeki sitemkâr ve imalı havayı kuvvetlendirir.

Şafak vaktinde herkes gökyüzünde "*bayram hilali*"ni ararken (خلقی بجست و جوی مه عید در شفق), şairin sakiye "*Ey saki! Sevgilinin yüzüne* (*bir*) *bak,* (*şüphesiz*) *ay oradadır, haydi şarap getir* (ساقی بروی یار ببین ماه و می بیار)" diye seslenerek sevgilinin ay gibi parlak cemalini işaret edip aranan hilali onun cemalindeki kaşta buldurması, bu güzelliği semavi unsurlarla ilişkilendirerek yüceltir. Şairin kurduğu bu hayalde, zahirî âlemde ufukta aranan "*bayram hilali*", dolaylı olarak sevgilinin cemalindeki "*kavisli*

kaş"ta (Şentürk, 2017, s. 134) karşılık bulur. Böylece ufukta aranan hilal ile sevgilinin cemalindeki kaş arasında, kavisli şekilleri üzerinden estetik bir münasebet kurulmuş olur. Hilalin ufukta aranmasıyla sevgilinin cemalinin seyredilmesi arasındaki bu nazar farklılığı, klasik şiirde sevgilinin cemali ile tabiat ve felek unsurları arasında kurulan münasebetler çerçevesinde anlam kazanır. Öte yandan "*mâh u mey* (ماه و می)" birlikteliği, sevgilinin cemali ile bayram neşesini aynı hayal dairesinde buluşturur. Şair, bayramın işareti olan hilali sevgilinin cemalinde bulurken, bayram neşesini tamamlayacak meyi de sakiden ister.

Şair, "*saçının karanlığı yüzünden* (با شام طره ات)" diyerek sevgilinin siyah saçlarının etkisiyle düştüğü hâli, "*öyle perişan ve takatten düşmüş oldum ki* (شده ام زار آن چنین)" sözleriyle tasvir eder. Nev'î, aşk acısıyla perişan ve takatten düşmüş hâli ile vuslat beklentisini, "*sanki iftar kandilini gözleyen bir oruçlu gibi* (گویا که درنظارهٔ قندیل روزه دار)" benzetmesiyle sunar. Bu teşbihte oruçlunun iftar vaktini bekleyişi ile âşığın vuslat arzusunun aynı duygu etrafında birleştirilmesi, âşığın firkat hâlini yalnızca acı ve mahrumiyet üzerinden değil, vuslat ümidi taşıyan yoğun bir bekleyiş olarak da görünür kılar. Böylece şair, vuslat iştiyakını ve firkat acısını, oruçlunun iftar vaktini bekleyişi üzerinden somutlaştırarak etkileyici bir hayal içinde dile getirir. Burada, yukarıdaki beyitte bayramın gelişini haber veren hilal (Şentürk, 2017, s. 134) ile bu beyitte iftar vaktinin işareti olup minarelerde yakılan kandil (Şentürk, 2025, s. 313), beklenen bir vaktin alametleri olarak beyitler arasında anlam bakımından bir süreklilik oluşturur.

Coşkulu bir rindane tavır takınan ve "*o gün geldi* (شد روز آنکه)" diyen şair, *şarap içen rindin sarığı, tacı ve hırkası* (دستار و تاج و خرقهٔ رند شراب خوار) gibi zahirî, şeklî ve dünyevi değerlerin aşk karşısındaki geçiciliğini ve feda edileceği zamanın geldiğini vurgular. Çünkü bu rindane anlayış içerisinde makamı, mevkii ve zahirî dindarlığı çağrıştıran bu nesneler, "*şarap küpünün başında* (بر سر خم)" tereddüt edilmeksizin gözden çıkarılabilecek unsurlar olarak tahayyül edilir. Sarık, ilmî ve dinî otoriteyi; taç, dünyevi makamı ve saltanatı; hırka ise dervişlik kisvesini temsil eden sembolik unsurlar olarak değerlendirilebilir. Bu söyleyiş, rint ile zahit arasında klasik şiirde sıkça işlenen karşıtlığı da çağrıştırır; aşk yolunda zahirî şekillere ve itibarlara bağlılığın geri plana itilerek "mey"in temsil ettiği aşk ve cezbe hâlinin öne çıkarıldığı bir anlayışı yansıtır. Bu itibarla beyit, Nev'î'nin rindane söyleyişini, makam, itibar ve kisvelerin "mey"in temsil ettiği aşk karşısında değerini yitirdiği bir tavır olarak ortaya koyduğunu göstermektedir.

Ayrıca son beyitte feleğin devri ile ışık saçan güneşin bir kadeh (Şentürk, 2021, s. 483) olarak tasavvur edilmesi, "دور سپهر ساغر خورشید تابدار" ifadesinde, güneşin bir kadeh misali feleğin devriyle dolaşması şeklinde felekî (kozmik) bir hayal ortaya çıkarır. Burada felek ile güneş arasında kurulan ilişki, klasik şiirin meclis merkezli hayal dünyasıyla birleştirilerek feleğin hareketini, kadehin meclis içinde devredilmesini andıran bir hayal çerçevesinde tasvir edilir. Felek, doğrudan "saki" olarak adlandırılmasa da, kadehin devrine aracılık eden, dolayısıyla "saki" işlevine yaklaşan felekî bir unsur görünümündedir. Bu tasvir, *şarabın aşk için içilmesi* emriyle (بنوش باده که از بهر عشق است) feleğin bu devrini bir araya getirir. Böylece şarap, meclise ait bir unsur olmanın yanında felekî bir hayal alanının da parçası hâline gelir. Bununla birlikte, buradan hareketle aşkın doğrudan *"bütün varlığı kuşatan ilahi bir hakikat"* olduğu sonucunu çıkarmak için yeterli dilsel dayanak yoktur. Bu ise ancak tasavvufi bir okumanın çağrışımı olarak değerlendirilebilir. Bu çerçevede beyitte "bâde", "aşk", "sâgar (kadeh)", "hurşîd (güneş)" ve "sipihr (felek)" unsurları tenasübe dayalı rindane bir hayal örgüsü içerisinde bir araya getirilmiştir. Şairin "*Ey Nev'î!*" hitabı da bu rindane tavrı güçlendirir. Beyit, zamanın geçiciliği gibi doğrudan karşılığı bulunmayan anlamlara taşınmaksızın, aşk ve felek devri etrafında kurulmuş kozmik bir meclis hayali çerçevesinde okunmalıdır.

Sonuç olarak bu manzume; "bayram", "gül mevsiminin sonu" ve "vuslat" imgelerini rindane bir söyleyiş içinde birleştiren; sevgilinin güzelliğini kozmik unsurlarla yücelten, aşkı zahirî (şeklî) değerlerin karşısında öne çıkaran ve tasavvufi çağrışımlara da açık rindane söyleyişiyle dikkat çeken lirik bir manzume görünümü arz eder.

İkinci gazel ise 6 beyitten meydana gelmekte olup aruzun "mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün" kalıbıyla nazmedilmiştir (Nev'î, 1977, s. 457-458). Bu gazelde şair; sevgiliye kavuşma arzusunu "imkânsızlık", "hayal" ve "ayrılık" temaları etrafında işleyerek âşığın iç dünyasındaki derin çalkantıları lirik bir söyleyişle ortaya koymaktadır. Nev'î, sevgiliye duyulan vuslat arzusunu, klasik şiirin geleneğine uygun bir şekilde, gerçekleşmesi imkânsız görünen bir ideal olarak ele alırken bu arzunun doğurduğu ümit ile yaşanan mahrumiyet ve hayal kırıklığı arasındaki gerilimi ön plana çıkarır. Dolayısıyla gazelin temel söyleyişini, arzu edilen "vuslat" ile bu vuslatın gerçekleşmesini engelleyen "ayrılık" hâli arasındaki karşıtlık belirler.

İlk beyitte "*senin vuslat geceni arıyorum* (شب وصل تو جویم)" diyerek vuslat gecesine duyduğu iştiyakı dile getiren şair, ardından gelen "*bu imkânsız bir sevdadır* (سودای محالست این)" hükmüyle bu arzunun gerçekleşmesinin mümkün olmadığını belirtir. Daha sonra "*tasavvur ediyorum* (تصوّر می کنم)" sözüyle vuslatı zihninde canlandıran şair, hemen ardından gelen "*bu da sadece bir rüya yahut hayaldir* (خواب و یا خیالست

این)" ifadesiyle bu tasavvurun gerçeklik kazanmadığını ve rüya yahut hayal sınırında kaldığını dile getirir. Böylece vuslat, âşığın güçlü biçimde arzuladığı hâlde gerçekleşmesi mümkün görünmeyen ve ancak tahayyül alanında yaşatılabilen bir arzu olarak belirginleşir. Nitekim beyitte, vuslat arzusu ile onun imkânsızlığı arasındaki karşıtlık açıkça ortaya konulur.

İkinci beytin ilk mısraında şair, sevgilinin yüzünü ve güzelliğini "*nasıl bir yüz, nasıl bir tal'at* (چه رخسار و چه طلعت)" şeklindeki hayranlık ve hayret ifadeleriyle dile getirirken, "*Allah ne yücedir!* (تعالی الله)" diyerek sevgilinin güzelliği karşısındaki hayretini ifade eder. Böylelikle sevgilinin güzelliği, hayranlık ve hayret uyandıran bir görünüm olarak öne çıkar. İkinci mısrada ise bu güzellik, klasik şiirin yerleşik teşbih unsurlarından yararlanılarak somutlaştırılır. Nitekim sevgilinin cemali "*cennet gülü* (گل جنت)", kameti ise "*i'tidal bahçesinin servisi* (سرو باغ اعتدال)" olarak tasvir edilir. Bu tasvirde "*gül*" ile "*serv*"in sevgilinin yüzü ve boyuyla ilişkilendirilmesi, sevgilinin güzelliğinin tabiatın unsurlarıyla ifade edilmesini sağlar. "İ'tidâl (اعتدال)" kelimesi ise sevgilinin kametindeki "ölçü ve uygunluk" fikrini çağrıştırır.

Ardından gelen üçüncü beyitte ise şair, kurduğu leff ü neşr ilişkisi içerisinde "*canana vuslat sefası* (صفای وصلت جانان)" ile "*hicran mihnetinin belası* (بلای محنت هجران)"nı karşı karşıya getirerek gazelin temel duygusal eksenini inşa eder. Gerçekten de "*vuslat*"ı "*şevk ve ıztırap* (شوق و اضطراب)", "*hicran*"ı ise "*hüzün ve infi'âl* (حزن و انفعال)" kavramlarıyla ilişkilendiren şair, böylece "*vuslat*" ve "*hicran*"ın doğurduğu farklı ruh hâllerini karşılıklı biçimde ortaya koyar. Beyitte yer alan "*ân* (آن)" ve "*în* (این)" işaret unsurları da bu iki hâlin birbirinden ayrılmasını dil düzeyinde destekler. Neticede "*vuslat*", uzak, gerçekleşmesi mümkün olmayan ve idealize edilmiş bir arzu alanı olarak; "*hicran*" ise âşığın doğrudan tecrübe ettiği bir gerçeklik olarak belirginleşir. Bu karşıtlık, âşığın ruh dünyasında vuslat ümidi ile hicranın doğurduğu mahrumiyet arasındaki sürekli gerilimi görünür hâle getirir.

Dördüncü beyitte; "*gümüş göğüslü* (سیمبر)" olarak nitelenen sevgilinin, âşığa kendisini kucaklamasına yahut belini sarmasına izin vereceğine dair vaadi, "*kendisine sarılmasına dair vaatte bulundu* (در آغوش میانش وعدهٔ گردان)" ifadesiyle dile getirilir. Ancak "*visal*"e kapı aralayan bu denli somut bir vaat dahi, âşık için gerçekleşeceğine dair kesin bir teminat teşkil etmez. Ne var ki burada sevgilinin sunduğu yakınlık ihtimali, kesinleşmiş bir vuslat haberi olmaktan ziyade âşığın beklentisini diri tutan bir ümit olarak değerlendirilmelidir. Nitekim şair, bu vaadi "*bu sadece güft ü gû ve kîl ü kâlden ibarettir* (محض گفت و گو و قیل و قالست این)" şeklinde nitelendirerek sevgilinin sözü-

ne ihtiyatla yaklaşır. Şairin "*buna inanma* (مکن باور)" hitabı ise doğrudan sevgilinin vaadinden ziyade, bu vaadin doğruluğuna duyulacak güveni hedef almakta; böylece verilen sözün kesinlik ifade etmediği ve güven vermediği vurgulanmaktadır. Beyitte yer alan "*güft ü gû*" ve "*kîl ü kâl*" ifadeleri de söz konusu vaadi somut bir hakikat olmaktan çıkarıp tahakkuku beklenmeyen bir laf kalabalığı seviyesine indirger. Bu noktada şair; "*sarılmak*" gibi fiilî ve son derece somut bir yakınlık vaadini, yalnızca söz düzeyinde kalan ve tahakkuk etmeyecek bir vaat seviyesine indirgemek suretiyle sevgilinin sözünün gerçekleşebilir bir kesinlik taşımadığını ve âşığın beklentisini sürekli bir tereddüt hâlinde bıraktığını gösterir. Bu tavır, klasik şiirde sevgilinin âşığı sürekli iştiyak hâlinde bırakan "*cevretme*" anlayışıyla da açıklanabilecek bir görünüm arz eder. Burada, "*sarılmak*" gibi somut ve tecrübe edilebilir bir vuslat tablosu ile "*kîl ü kâl*" gibi tamamen kuru ve lafza münhasır bir kavram karşı karşıya getirilmiş; böylece sevgilinin vaadi ile bu vaadin tahakkuk etmeyişi arasındaki gerilim, belâgatli bir tezat üzerinden derinleştirilmiştir. Bu durum, beyitte vaat ile tahakkuk arasındaki mesafeyi belirginleştirmekte; sevgilinin vaadinin tahakkukuna dair belirsizlik, âşığın güven duygusunu sarsan temel unsur olarak öne çıkarmaktadır. Nitekim sevgiliden sadır olan en açık yakınlık vaadi bile âşık nazarında kesinlik ifade etmez; ümit ile tereddüt arasında gidip gelen âşığın ruh hâli çarpıcı bir biçimde yansıtılmış olur.

Şair beşinci beyitte, "*vuslat arzusu* (تمنای وصال)" ile "*müflislik* (مفلسی)", "*parasızlık* (بی زر)" ve "*rızıksızlık* (بی روزی)" hâllerini aynı mısrada bir araya getirerek, ulaşılması en güç nimeti arzulayan fakat buna erişmesini sağlayacak hiçbir sermayesi bulunmayan âşığın çelişkili durumunu gözler önüne serer. Bu kavramlar, bir taraftan âşığın içinde bulunduğu yoksunluk ve mahrumiyeti ifade ederken, diğer taraftan kendi aralarında oluşturdukları anlam yakınlığıyla bir tenasüp meydana getirir. "*Temennâ-yı visâl* (تمنای وصال)" ile yan yana gelişleri ise beyitteki temel tezadı kurar. Bu noktada şair, vuslatı âdeta büyük bir sermaye gerektiren erişilmez bir nimet; kendisini ise bu nimete ulaşabilecek hiçbir maddi yahut manevi sermayesi bulunmayan bir müflis olarak tasvir eder. "*Vuslat arzusu*" ile mutlak yoksunluk arasında kurulan bu karşıtlık, beytin temel estetik gerilimini oluşturur. Şair, bu durumu "*bu ne tuhaf bir hayaldir* (زهی طرفه خیالست این)" sözüyle ifade ederek, elde hiçbir imkân bulunmaksızın böylesine büyük bir arzuyu beslemenin şaşırtıcı ve hayret uyandırıcı yönüne dikkat çeker. İkinci mısrada tekrarlanan "*zihî* (زهی)" nidası ise bu zıtlık karşısında duyulan taaccübü yalnızca bir şaşkınlık olarak bırakmayıp estetik bir söyleyişe dönüştürür. Öte yandan bu hayret, âşığın arzusunu küçümseyen bir tavır değil; aşkın maddi ölçülerle açıklanamayacak tabiatına yönelik bir hayranlık ifadesidir. Şair, bu mutlak yoksunluğa ve sermayesizliğe rağmen vuslat talebini "*bu ne tatlı bir niyazdır* (زهی شیرین سؤالست این)"

diyerek değerli bir hâl olarak sunar. Buradaki "*sual* (سؤال)" yalnızca "el açmak" yahut "istemek" değil; sevgiliye yöneltilen "talep, niyaz ve ısrarlı arzu" anlamlarını da taşır. Böylece şair, hiçbir maddi imkâna sahip olmayan âşığın yine de vuslat istemekten vazgeçmeyişini aşkın yüceliğini gösteren lirik bir tavır olarak ortaya koyar. Bu itibarla beyit, tasavvufi bir okumayla, âşığın müflisliğini yalnızca pasif bir çaresizlik olarak değil; kendi varlık iddiasından ve dünyevi sermaye anlayışından sıyrılarak bütünüyle "sevgili"nin lütfuna yönelişi ifade eden bir "*fakr*" hâli olarak da düşündürür. Âşığın sahip olduğu tek sermaye, bizzat sermayesizliğini kabul ederek yöneldiği niyazdır; "*şîrîn suâl* (شیرین سؤال)" de bu teslimiyet ve talep hâlinin estetik ifadesidir.

Son beyitte şairin kendisini, sevgilinin mahallesinin cennetinden mahrum kalmış "*günahsız* (بی گناه)" bir âşık olarak sunması, derin bir sürgün ve mahrumiyet duygusu meydana getirir. Günahsız olduğunu ifade eden âşığın buna rağmen sevgilinin mahallesinden uzak kalması, mahrumiyet duygusunu daha da artırır. Sevgilinin mahallesinin "cennet" olarak nitelendirilmesi, âşığın gözünde bu mekânın sıradan bir yer olmaktan çıkarak ideal güzelliğin ve mutluluğun merkezi hâline geldiğini gösterir. Ancak bu "cennet"ten uzak kalış, sevgiliye ulaşmanın yalnızca âşığın arzusuyla gerçekleşemeyeceğini; asıl belirleyici unsurun sevgilinin lütfu ve ihsanı olduğunu ortaya koyar. Şairin, sevgiliden kendisini "*zülfünün kıvrımının çengeliyle çekmesini* (بقلاب خم زلفت بکش)" dilemesi ise bu mahrumiyetin sona ermesine yönelik samimi bir niyaz niteliği taşır ve sevgilinin lütfuna mazhar olma arzusunu dile getirir.

SONUÇ

XVI. asrın seçkin simalarından biri olan Nev'î, sadece kaleme aldığı Türkçe şiirleriyle değil, Arapça ve Farsçaya olan hâkimiyeti ve vukufiyetiyle de döneminin çok yönlü müellifleri arasında yer almaktadır. *Türkçe Dîvân*'ında bulunan iki kaside, bir tahmîs ve iki gazelden oluşan Farsça manzumeleri, şairin Farsçayı yalnızca bir ifade vasıtası olarak değil, aynı zamanda klasik şiirin edebî ve kültürel birikimini yansıtan müstakil bir şiir dili olarak da ustalıkla kullandığını göstermektedir.

Farsça şiirlerinde nazım şekillerinin klasik hüviyeti ve tertibine bağlı kalan Nev'î'nin, her manzumede şekil ile muhteva arasında dikkat çekici bir uyum sağladığı görülmektedir. Mürşidi Şeyh Şa'bân Efendi'nin vefatı vesilesiyle kaleme aldığı ilk kasidesinde, mersiye, methiye ve dua bölümleri ahenkli bir söyleyiş ve dengeli bir kompozisyon içerisinde bir araya getirilmiş; böylece şahsi hüzün ile padişaha yönelik övgü aynı şiir içerisinde dengeli bir yapı kazanmıştır. Bir şitâiyye olan ikinci kasidede ise kış mevsimine dair tabiat tasvirleri, mevsim değişiminin oluşturduğu zıtlıklar, kozmolojik unsurlar ve Hz. Yûsuf ile Hz. Ya'kûb kıssalarına yapılan telmihlerle zenginleştirilmiş; böylece tabiat, kozmolojik unsurlar ve kıssalara yapılan göndermeler yalnızca dış

dünyanın tasviriyle sınırlı kalmayıp değişim, yenilenme ve ilahi nizam fikrini çağrıştıran sembolik bir hüviyete bürünmüştür.

Hâfız-ı Şîrâzî'nin bir mısraına eklenen dörder mısradan oluşan bendlerden meydana gelen tahmîste, rindane dünya görüşü tasavvufi çağrışımlarla zenginleştirilmiştir. Şiirde tekrar edilen nakarat, yalnızca yapısal bir unsur olarak değil, metnin temel düşüncesini pekiştirip bütün metne yayan şiirsel bir eksen olarak işlev görmektedir. Hırka, seccade, mey, pîrân-ı tarîk ve bâde-fürûş gibi kavramlar hem rindane söyleyiş geleneğinin hem de tasavvufi düşüncenin çağrışım alanlarını aynı şiir bünyesinde buluşturarak çok katmanlı bir anlam örgüsü meydana getirmiştir.

Farsça gazellerde ise aşkın farklı görünümleri, rindane söyleyişin belirlediği çerçevede işlenmiştir. Bayram, bahar, vuslat, hayal, hicran, mahrumiyet ve niyaz gibi tema ve kavramlar; hilal, gül mevsimi, iftar kandili ve güneş gibi unsurlarla zenginleştirilerek klasik aşk anlayışı lirik ve güçlü bir söyleyişle yansıtılmıştır. Böylece Nev'î, âşığın psikolojik dünyasını yalnızca klasik mazmunlar aracılığıyla değil, aynı zamanda umut ile mahrumiyet, beklenti ile gerçekleşmeyen arzu ve söz ile hakikat arasında kurulan karşıtlıklar üzerinden başarıyla yansıtmıştır.

Bütün bu manzumeler birlikte değerlendirildiğinde Nev'î'nin Farsça şiirlerinde tabiat tasvirleri, kozmolojik unsurlar, peygamber kıssalarına yapılan göndermeler, rindane söyleyiş ve tasavvufi çağrışımların birbirini tamamlayan bir yapı içerisinde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte söz konusu unsurların her zaman doğrudan tasavvufi bir öğretinin ifadesi olarak değil, klasik şiirin remiz ve hayal dünyası içinde şiirsel bir işlev üstlenen anlam katmanları olarak değerlendirilmesi gerektiği ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla Nev'î'nin şiirlerinde tasavvufi unsurlar, belirli bir doktrinin aktarımından ziyade klasik şiirin sembolik anlatım imkânlarını en iyi şekilde kullanıp genişleten şiirsel unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Bu durum, Nev'î'nin şiir anlayışında sembolik anlatım ile sanatkârane söyleyiş arasında kurduğu dengeyi belirgin biçimde ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak Nev'î'nin *Türkçe Dîvân*'ındaki Farsça manzumeler, sayı bakımından sınırlı olmakla birlikte, şairin Farsçaya vukufiyetini, Farsça şiir söyleyişindeki kudretini, klasik nazım geleneğine hâkimiyetini ve farklı estetik unsurları bir araya getirme başarısını açıkça yansıtan metinlerdir. Klasik kaside ve gazel geleneğinin imkânlarından ustalıkla yararlanılan bu şiirler, zengin hayal dünyaları, çok katmanlı anlam örgüleri ve sağlam kompozisyonlarıyla Nev'î'nin XVI. yüzyıl klasik Türk edebiyatındaki seçkin yerini teyit etmektedir. Bunun yanı sıra bu manzumeler, Osmanlı şiir çevresinde uzun bir geçmişe ve güçlü bir edebî birikime sahip olan Farsça şiir söyleme geleneğinin XVI. yüzyıldaki varlığını ve elsine-i selâse (Türkçe, Arapça ve Farsça) ile şiir söyleme kudretine sahip Türk şairleri tarafından nasıl içselleştirilerek ustalıkla devam ettirildiğini göstermesi bakımından da önem taşımaktadır. Nev'î'nin *Türkçe Dîvân*'ın-

daki Farsça şiirler, şekil, muhteva ve söyleyiş özellikleri bakımından birlikte değerlendirildiğinde, klasik Türk edebiyatı içerisindeki yer ve önemleri daha belirgin biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu yönüyle söz konusu şiirler, Nev'î'nin yalnızca Türkçe şiir sahasındaki başarısının tamamlayıcısı değil, aynı zamanda çok dilli Osmanlı şiir geleneği içerisindeki sanatkâr kimliğinin önemli göstergeleri olarak değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

AMÎD, Hasan (1362), *Ferheng-i Amîd*, Tehrân.

BOLAT, Ali (2003), *Bir Tasavvuf Okulu Olarak Melâmetîlik*, İstanbul: İnsan Yayınları

DEHHUDÂ, Ali Ekber (1373), *Lugat-nâme*, c. I-XIV, Tehrân: Muessese-i İntişârât-i Çâp-i Dâniş-gâh-i Tehrân.

DİRİÖZ, Meserret (2018), *Klâsik Türk Edebiyatı Yazıları: Nisyâna Düşen Gölge*, haz. Ahmet Kartal-Gözde Özcanar, 2. baskı, İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

EFŞÂRÎ, Mehrân - Seyyid Ebû Tâlib Mîr Âbidînî (1374), *Âyîn-i Kalenerî*, Tehrân: İntişârât-i Firârevân.

ENVERÎ, Hasan (1382), *Ferheng-i Bozorg-i Sohen*, 8 c., Çâp-i devvom, Tehrân.

Evliya Çelebi (2008), *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul*, 1. kitap-1. cilt, hzr. Seyit Ali Kahraman-Yücel Dağlı, 5. baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GÖLPINARLI, Abdülbâki (1981), *Mesnevî Tercümesi ve Şerhi I.-II. cilt*, II. basım, İstanbul: İnkılâp ve Aka.

GÖLPINARLI, Abdülbâki (1992), *Melâmîlik ve Melâmîler*, İstanbul: Gri Yayın.

Hâfız (1372), *Dîvân-i Hâce Hâfiz-i Şîrâzî*, bâ-İhtimâm-i Seyyid Ebu'l-kâsim İncû-yi Şîrâzî, çâp-i heştum, Tehrân: İntişârât-i Câvîdân.

KANAR, Mehmet (2016), *Büyük Türkçe-Farsça Sözlük*, İstanbul: Say Yayınları.

KARTAL Ahmet - Saniye Eraslan Kuleli (2023), "Alî Şîr Nevâyî'nin Farsça Kasideleri-V", *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7(3), s. 1927-1960

KEDKENÎ, Muhammed Rizâ Şefî'î (1387), *Kalenderiyye der-Târîh*, Tehrân: İntişârât-i Sohen.

KİRENCİ, Mustafa (2022), *Fatih Devri İstanbul'unda Bir Bilge Bir Bilgin: Şeyh Ebülvefa ve Hızır Bey*, İstanbul: Fatih Belediyesi Kültür Yayınları.

MU'ÎN, Muhammed (1371), *Ferheng-i Fârsî*, Şeş cild, Çâp-i heştum, Tehrân: Çâphâne-i Sipihr.

Nev'î (1977), *Divan* [*Tenkidli Basım*], haz. Mertol Tulum-M. Ali Tanyeri, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Nev'î Efendi (1995), *İlimlerin Özü "Netâyic el-Fünûn"*, haz. Ömer Tolgay, İstanbul: İnsan Yayınları.

Nev'î-zâde Atâ'î (1989), *Şakâ'ik-ı Nu'mâniye ve Zeyilleri: Hadâiku'l-hakâik fî-Tekmîleti'ş-şakâik*, haz. Abdülkadir Özacan, c. 2, İstanbul: Çağrı Yayınları.

ONAY, Ahmet Talât (1992), *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, hzr. Cemâl Kurnaz, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

SARAÇ, M. A. Yekta (2007), *Klasik Edebiyat Bilgisi: Biçim-Ölçü-Kafiye*, İstanbul: 3F Yayınevi.

STEINGASS, F. (1975), *Persian-English Dictionary*, Beirut: Librairiedu Liban.

ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ (1996), *Klâsik Osmanlı Edebiyatı Tiplerinden Sûfî yahut Zâhid Hakkında*, İstanbul: Enderun Kitabevi.

ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ (1999), *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ (2016), *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, c. 1, İstanbul: OSEDAM.

ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ (2017), *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, c. 2, İstanbul: OSEDAM.

ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ (2019), *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, c. 3, İstanbul: DBY Yayınları.

ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ (2020), *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, c. 4, İstanbul: DBY Yayınları.

ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ (2021), *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, c. 5, İstanbul: DBY Yayınları.

ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ (2022), *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, c. 6, İstanbul: DBY Yayınları.

ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ (2023), *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, c. 7, İstanbul: DBY Yayınları.

ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ (2025), *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, c. 8, İstanbul: DBY Yayınları.

ŞÜKÛN, Ziya (1984), *Farsça-Türkçe Lûgat, Gencîne-i Güftâr Ferheng-i Ziyâ*, 3 cilt, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Tahir (1931), *Edebiyat Tarihimize Dair Manzum Bir Muhtıra*, İstanbul: İttifak Matbaası.

ULUDAĞ, Süleyman (1991), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Marifet Yayınları.

UNAT, Yavuz (2004), "Mıntaka" mad., *DİA*, c. 29, s. 551-553.

VEREN, Ergün (2019), *Kocakarı Soğuklarından Zemheriye Anadolu Halk Takvimi*, İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.

Nev'î'nin Farsça Şiirleri

(Metin ve Tercüme)

I

Kasîde[8]

Şeyh Vefâ Câmi'i Hazîresinde Medfûn Şeyh Şa'bân Efendi Hakkında

Mefâ'ilün Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe'ilün

مگر که مطلع این مه ز شام هجرانست

که وقت مغرب ماه جمال شعبانست

Yoksa bu ay ayrılık gecesinden mi doğmuştur? Çünkü artık (Şeyh) Şa'bân'ın o ay gibi cemalinin gurup vaktidir.

[8] Bak. Nev'î, 1977, s. 26-27.

مه ربیع و زمان خزان کند اشعار
که نو بهار و خزان زمانه یکسانست

Bahar ayı da hazan vakti de işaret eder ki zamanenin ilkbaharıyla hazanı birdir (farksızdır).

غم زمانه ز گم گشتنئ یوسف بود
هنوز غصه ز فقدان پیر کنعانست

Bir zamanlar dünyanın gamı Yûsuf'un kayboluşu yüzündendi; oysa bugün hâlâ çekilen keder, Ken'ân Pîri'nin yokluğundandır.

هوای درد دلم گر جوان شود چه عجب
زمان گم شدن پیر اهل عرفانست

Gönlümdeki yara yeniden tazelense buna şaşılır mı? Çünkü bu, irfan ehlinin pirinin dünyadan ayrıldığı zamandır.

دمیست گریه کن وار دو چشم خون افشان
زمان زمان غم و گریهٔ فراوانست

Şimdi ağlama vaktidir; kanlı yaşlar döken iki gözünle ağla. Çünkü bu devir, gam ve bol gözyaşının hüküm sürdüğü bir devirdir.

اگر چه ماه نشاید دفین خاك شدن
دفین خاك شده ماه برج عرفانست

Bir ayın toprağa gömülmesi her ne kadar yakışmasa da irfan burcunun ayı (ne yazık ki) toprağa gömülmüştür.

خدیو روی زمین بعد ازین معمر باد
که نور معرفتش همچو صبح تابانست

Yeryüzünün sultanı bundan sonra uzun ömürlü olsun. Çünkü onun marifet nuru, tıpkı sabah (vakti) gibi parlaktır.

بمصر معرفت امروز یوسف وقتست
عقیب حضرت یعقوب پیر کنعانست

Bugün marifet Mısır'ında zamanın Yûsuf'u odur; Ken'ân pîri Hz. Ya'kûb'un ardından gelen de odur.

امیر صورت و معنیست او باستحقاق
بملك عالم دل شهریار و سلطانست

O, liyakatiyle suret ve mana âleminin emiridir. Gönül mülkünün şehriyarı ve sultanıdır.

نهال قامت او شمع جمع صحت باد
دعای نوعئ دلخسته روز و شب آنست

Onun fidan boyu, sıhhat meclisinin mumu olsun. Gönlü yaralı Nev'î'nin gece gündüz duası işte budur.

II

Kasîde[9]

Der-Vasf-ı Şitâ Berây-ı Mu'allim-zâde Mahmûd Beg Tugrâyî

Müfte'ilün Fâ'ilün Müfte'ilün Fâ'ilün
صحن چمن باز شد پر سمن و نسترن
سرو زمرد لباس دلبر سیمین بدن

Çimenlik meydanı (yeniden) açıldı; yasemin ve nesteren (yaban gülü) ile doldu. Servi zümrüt giysili, dilber ise gümüş bedenlidir.

از دم سرما کند چنگ نوازی فلك
شد زنی بوریا یاد هوا نای زن

Felek, soğuğun nefesinden (kışın ayazından) çeng çalar; rüzgâr ise kamıştan örülmüş hasırın arasından geçerken çıkardığı sesle neyzenin nağmesini hatırlatır.

نقد فلك شد تلف همچو متاع بخیل
چون دل باذل غنی خاطر دشت و دمن

Feleğin sermayesi, cimrinin malı gibi tükenip gitti; buna karşılık kır ve çayırın gönlü, cömert ve gönlü zengin bir kimseninki gibidir (yani herkese her şeyini sunar).

طلعت گلشن عبوس چون رخ دنیا پرست
همچو گدایان عور رقص کنان نارون

Bahçenin çehresi dünya düşkününün yüzü gibi asıktır. Nârven (karaağaç) ise çırılçıplak dilenciler gibi rüzgârda raks eder.

یوسف خورشید را گشت مقر چاه دلو
دیدهٔ یعقوب خاك گشت سفید از خزن

[9] Bak. Nev'î, 1977, s. 128-130.

Güneş Yûsuf'u, Kova burcu kuyusunu kendine mekân tuttu; toprak (yeryüzü) Ya'kûb'unun gözü ise hazandan ağarıp kör oldu.

نقد فلك غالبا حاصل باد هواست
پر كند از مشت سيم هر[كه] گه گشايد دهن

Feleğin sermayesi çoğunlukla gelip geçici bir rüzgârdan ibarettir; ancak (bu kış gününde) her kim ağzını açacak olsa, avucu gümüşle dolar.

صحن گلستان و باغ صورت محشر گرفت
خاسته عريان درخت كرده بدوشش كفن

Gül bahçesi ve bağın meydanı mahşer hâlini aldı; çıplak ağaç (âdeta dirilip) ayağa kalkmış, kefenini omuzuna almıştır.

كرد بروى زمين كنز دفاين ظهور
محرم آتش شدند مير و ملوك زَمَن

Yeryüzünde gömülü hazineler ortaya çıktı; zamanın emirleri ve sultanları da onların sırrına vakıf oldular.

همچو هبوط نفوس از ملكوت ازل
برف بناسوت خاك آمده بود از وطن

Ruhların ezel melekûtundan inişi gibi kar da kendi vatanından gelip toprağın nâsûtuna inmişti.

باز بحبّ وطن آتش شوقش بسوخت
شد بعروج سما دود سياهش رسن

Kar, yine vatan sevgisiyle şevk ateşine düştü; göğe yükselen siyah dumanı bir ipe dönüştü.

چون رشحات كرم از دل دريا همم
كرد رخ خاك را پاك ز گرد و درن

Deniz gönüllü himmet sahibinin kerem damlaları gibi yağan kar, toprağın yüzünü tozdan ve kirden arındırdı.

آن دل قدسی دم حضرت ممدوح ما
كوست يكی در جمال مادح او صد چو من

Bizim ulu memduhumuz, o kutsi nefesli gönüldür ki onun güzelliğini övmek için benim gibi yüz övücü gerekir.

از دل او مستبین نکتهٔ علم الیقین
وز دم او مستمد زمرهٔ اهل فطن

Kesin bilginin ince sırrı, onun gönlünden açığa çıkar; akıl ve feraset sahipleri, onun nefesinden feyiz alıp beslenirler.

بادم جانبخش تو لولوی لفظت فشاند
خاك بباد صبا نار در آب عدن

Senin hayat bahşeden nefesinle sözünün incileri saçıldı; (o nefesin tesiriyle) toprak saba rüzgârıyla (can buldu), ateş ise Aden suyuna döndü.

فضل و عطای تو را کرد نظر ابر و یم
مضطربست این و آن آب چکان از دهن

Bulut ve deniz bile senin fazilet ve ihsanına umut bağladı. (Senin sonsuz cömertliğin karşısında hayrete düşen) bu bulut ve şu deniz şimdi (heyecan ve şaşkınlıkla) çalkalanmakta ve (mahcubiyetlerinden) ağızlarından sular akıtmaktadırlar.

فهم و خرد را بود فطنت تو مستشار
اهل نظر میکنند رأی ترا مؤتمن

Anlayış ve akıl için senin kavrayışın başvurulan bir müşavirdir; basiret sahipleri ise senin görüşünü güvenilir ve emin kabul ederler.

ای گل باغ عطا شمهٔ الطاف تو
عطر محافل شده است مجمر هر انجمن

Ey cömertlik bahçesinin gülü! Senin lütuflarının bir esintisi, bütün meclislerin rayihası olup her toplantı yerini bir buhurdan hâline getirmiştir.

گشت پر از رخنها تیغ دلم ارّه سان
سنگ حوادث مرا کرده بسی ممتحن

Hadiselerin taşları beni çokça sınadığı için gönlümün kılıcı tıpkı bir testere gibi çentik çentik oldu.

دوست ولی در گریز دولت و بخت و سرور
یار ولی نا گزیر شدت و خزن و شجن

Dost olanlar devlet, baht ve sevinçtir; fakat onlar kaçıp gider. Yoldaş olanlar ise şiddet, hüzün ve kederdir; ancak onlardan da kurtuluş yoktur.

جامهٔ چون مستعار از الم لوم و عار
چون گل صد برگ شد هیئت دستار من

Kınama ve utanç eleminden dolayı elbisem üzerimde sanki ödünç alınmış gibi (eğreti) durmakta; sarığımın görünüşü ise (parça parça söküldüğü için) yüz yapraklı güle benzemektedir.

ذکر جمیلت بسم ورد زبان بعد از این
وصف دهان و لبت مایهٔ سر و علن

Bundan sonra senin güzel adını anmak dilime virt olarak yeter; ağzın ve dudağının vasfı ise gizlimde de açığımda da benim asıl sermayemdir.

تا که بوَد باغبان حاذق صاحب نظر
نرگس و گل کی کشد دغدغهٔ خار کن

Usta ve basiretli bir bahçıvan bulunduğu sürece, nergis ve gül diken sökenin endişesini asla çekmez (yani senin gibi bir koruyucu varken bu memleketin insanları hiçbir yıkıcının endişesini taşımaz.)

خلق تو با اربعین طبع تموزی دهد
از کرم گرم تو گر شوی آتش فکن

Sıcak cömertliğinden ötürü ateşler saçacak olursan (korkma) saç! Çünkü senin yaradılışın, Temmuz'un Erba'în'inin (kırk günlük) hararetini taşır.

مدت خمسین گذشت باد بهاری دمید
من چه کشم اربعین بهر ثلثین شدن

Hamsîn (elli günlük kış) müddeti geçti, bahar yeli esmeye başladı; ben Sülüseyn olmak için (yeniden) Erba'în'in kırk günlük çilesini niçin çekeyim?

تحفهٔ نوعی شود نزد افاضل عزیز
گر بمتاعش بود حسن قبولت ثمن

Nev'î'nin hediyesi, fazilet sahiplerinin yanında ancak senin o güzel kabulünle değer kazanır; zira onun metaının (şiirinin) bedeli, senin onu beğenmendir.

تا که شود حوت را لقمهٔ یونس غدا
تا بکند سیر دلو یوسف زرین رسن

Balık (burcu) için Yûnus'un lokması gıda hâline gelinceye; altın ipli Yûsuf (Güneş) de Kova burcundaki seyrini tamamlayıncaya kadar...

باد سجال عطا از تو بدل تشنگان
فایض و مبذول تر چون کرم ذوالمنن

Senin bağış sağanağın, susamışların gönüllerine bolca aksın; minnet ve lütuf sahibi Allah'ın keremi gibi daha da bol ve cömertçe saçılsın.

III

Tahmîs[10]

Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün

1
بهر می گر بشود خرقه و سجاده گرو
رسم پیران طریق این بود آزرده مشو
تو می کهنه بخور چیست غم کهنه و نو
مطرب عشق شنیدم که همی گفت برو
باده خور غصه مخور پند مقلد مشنو

Eğer hırka ile seccade şarap uğruna rehin bırakılırsa gücenme; çünkü bu, tarikat (hakikat yolunun) pirlerinin âdetidir. Sen eski şarabı iç; eskiyle yeninin derdi de nedir ki? Aşk çalgıcısının hep (durmadan) "yürü (yoluna bak)" dediğini işittim. **Şarap iç, gam çekme, mukallidin (taklitçinin) öğüdünü dinleme**.

2
باغ سبزست و چمن تازه و گلبرگ طری
شاخ دَر رقص و طرب از دم مرغ سَحَری
بهر خاك آمده نرگس بتماشا نظری
اینچنین دم نبود گر بحقیقت نگری
باده خور غصه مخور پند مقلد مشنو

Bahçe yemyeşil, çimen taze, gül yaprakları ise narin ve körpedir (latif ve tazedir). Dallar, seher kuşunun şakımasıyla (nağmeleriyle) raks ve neşe içindedir. Nergis, toprağı temaşa etmek üzere (dünyaya) gelmiş, ona bir nazar yöneltmiştir. Eğer hakikat gözüyle bakarsan, böyle bir an bir daha ele geçmez. **Şarap iç, gam çekme, mukallidin (taklitçinin) öğüdünü dinleme**.

3
همه اشیا ز می عشق ازل کرد خروش

[10] Bak. Nev'î, 1977, s. 217-218.

برگ سوسن بزبان آمد و گلها همه گوش
بادهٔ تلخ بنوش و سخن عشق بگوش
تلخ وشیرین بتو کافی سخن باده فروش
باده خور غصه مخور پند مقلد مشنو

Bütün varlıklar ezel aşkının şarabıyla coşup taştı. Zambak yaprağı dile geldi, güller bütünüyle kulak kesildi. Acı şarabı iç ve aşkın sözüne kulak ver. (Dünyanın) Acısı da tatlısı da sana yeter, yeter ki sen şarap satıcısının (sakinin) sözünü dinle. **Şarap iç, gam çekme, mukallidin (taklitçinin) öğüdünü dinleme.**

4
درهم برگ شکوفه همه بذلست و نثار
همه از باد هوا پر شده دستان چنار
پیش از آن دم که ترا خرج کند این بازار
بگذر از درد سر ننگ و بکن دفع خمار
باده خور غصه مخور پند مقلد مشنو

Çiçek yapraklarının tümü (cömertçe) saçılmış ve etrafa dağılmıştır.[11] Çınarın elleri (yaprakları) tamamen bahar yeliyle dolmuştur. Bu dünya pazarı, seni harcayıp tüketmeden önce utanç ve itibar kaygısını bir kenara bırak; mahmurluğunu da gider. **Şarap iç, gam çekme, mukallidin (taklitçinin) öğüdünü dinleme.**

5
در می چند که می داشت بکف نرگس تر
ریخت از بهر هوای مَیْ دوشین و سحر
که آنچنین وقت نیاید بکف اهل نظر
پند نوعی شنو از گفتهٔ ناصح بگذار
باده خور غصه مخور پند مقلد مشنو

O taze nergisin kadehinde (elinde) tuttuğu (o birkaç damla) şarap incisi ne kadarcıktı ki? (Nitekim nergis) dün geceki ve seher vaktindeki şarap hevesi (coşkusu) uğruna onu da saçıp döktü.[12] Çünkü böyle bir vakit, nazar (hakikat) ehlinin eline bir daha

[11] Birinci mısrada geçen "dirhem (درهم)" kelimesinin "akçe" anlamı ile "bezl ü nisâr (بذل و نثار)" ifadesinin "cömertçe saçıp dağıtma" anlamı dikkate alındığında, mısra: "Çiçek yaprakları birer dirhem (akçe) gibi cömertçe etrafa saçılmıştır." şeklinde de anlaşılabilir.

[12] İkinci mısrada geçen "hevâ (هوا)" kelimesi hem "arzu/coşku" hem de "hava/rüzgâr" anlamlarını birlikte çağrıştırmaktadır. Şair, nergis çiçeğinin seher rüzgârının etkisiyle üzerindeki çiy damlalarının dökülmesi-

geçmez. Sen gel, Nev'î'nin öğüdünü dinle; nasihatçinin (boş) sözlerini ise bir kenara bırak. **Şarap iç, gam çekme, mukallidin (taklitçinin) öğüdünü dinleme.**

IV

Gazel[13]

Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'îlü Fâ'ilün

با وعدهٔ وصال تو آمد خط عذار

عیدست و آخر گل و یاران در انتظار

Senin vuslat vaadinle yanağında hat (sakal) belirdi; (artık) bayramdır, gül mevsiminin sonudur ve dostlar (kavuşma ümidiyle hâlâ) beklemektedir.

خلقی بجست و جوی مه عید در شفق

ساقی بروی یار ببین ماه و می بیار

Herkes ufuk kızıllığında bayram hilalini arıyor. Ey sâkî! Sevgilinin yüzüne (bir) bak, (şüphesiz) ay oradadır, haydi şarap getir.

با شام طره ات شده ام زار آن چنین

گویا که درنظارهٔ قندیل روزه دار

Saçının siyahlığı (karanlığı) yüzünden öylesine perişan oldum ki sanki (iftar vaktini haber veren) kandili gözleyen bir oruçlu gibiyim.

شد روز انکه بر سر خم صرف می شود

دستار و تاج و خرقهٔ رند شراب خوار

Şarap içen rindin şarap küpünün başında sarığını, tacını ve hırkasını feda edeceği o gün geldi.

نوعی بنوش باده که از بهر عشق است

دور سپهر ساغر خورشید تابدار

Ey Nev'î! Aşk için hazırlanmış şarabı iç; zira felek, ışık saçan güneş kadehini durmadan dolaştırmaktadır.[14]

---

ni, dün geceki şarap neşesine bağlayarak hüsn-i ta'lîl sanatı yapmıştır.

[13] Bak. Nev'î, 1977, s. 329.

[14] "دور" kelimesinin "devir/dönüş" anlamı esas alınarak beyit şu şekilde de tercüme edilebilir: "Ey Nev'î! Aşk için olan şarabı iç; zira feleğin dönüşü aşk içindir; onun kadehi de ışık saçan güneştir."

V

Gazel[15]

Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün

شب وصل تو جویم لیك سودای محالست این

تصوّر می کنم اما خواب و یا خیالست این

Senin kavuşma geceni arıyorum (arzuluyorum); lakin bu imkânsız bir sevdadır. Bunu (zihnimde) canlandırıyorum ama bu da bir rüya yahut hayaldir.

چه رخسار و چه طلعت بر چنین قامت تعالی الله

گل جنت بود آن سرو باغ اعتدالست این

Böyle bir boy pos üzerinde nasıl bir yüz, nasıl bir güzelliktir bu; maşallah, barekallah! O yüz cennet gülüdür; bu boy ise itidal (uygunluk ve kusursuzluk) bağının servisidir.

صفای وصلت جانان بلای محنت هجران

چه شوق و اضطرابست آن چه حزن و انفعالست این

Sevgilinin vuslatının sefası ile ayrılığın mihnetinin belası... O (vuslat) ne muazzam bir şevk ve ne büyük bir çırpınıştır (heyecandır); bu (ayrılık) ne derin bir hüzün ve ne yoğun bir ruhi sarsıntıdır.

در آغوش میانش وعدهٔ گردان سیمبر اما

مکن باور که محض گفت و گو و قیل و قالست این

O gümüş göğüslü sevgili, (âşığa) kendisine sarılmasına dair vaatte bulundu. Sen sakın buna inanma. Bu yalnızca dedikodu, lafügüzaf ve boş sözden ibarettir.

تمنای وصال و مفلسی و بی زر و روزی

زهی طرفه خیالست و زهی شیرین سؤالست این

Vuslat temennisi ve (beraberinde) müflislik, parasızlık ve rızıksızlık... Ne tuhaf bir hayaldir bu ve ne tatlı bir el açma hâlidir.

شده مهجور نوعی بی گناه از جنت کویت

بقلاب خم زلفت بکش ور نه وبالست این

Nev'î, günahsız olduğu hâlde senin mahallenin cennetinden uzak düşmüştür. Onu zülfünün kıvrımının çengeliyle (yakala ve kendine doğru) çek, yoksa bu bir vebaldir.

[15] Bak. Nev'î, 1977, s. 3457-458.

AZERBAYCAN MİLLÎ BİLİMLER AKADEMİSİ ELYAZMALARI ENSTİTÜSÜ'NDE KATALOGLAMA, YAYINCILIK VE DİJİTALLEŞME ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Vüsale MUSALI

Prof. Dr., Kastamonu Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
vusalemusali@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1104-272X

GİRİŞ

Yazma eserler, bir toplumun ilmî, edebî ve kültürel birikimini günümüze ulaştıran temel kaynaklar arasında yer almaktadır. Bu eserlerin korunması, kataloglanması, araştırmacıların erişimine açılması ve ilmî usullere uygun biçimde yayımlanması, kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılmasının başlıca şartlarından biridir. Türk ve İslam medeniyetine ait önemli yazma eser koleksiyonlarına sahip ülkelerden biri olan Azerbaycan'da, bu alandaki kurumsal çalışmalar özellikle XX. yüzyılın ikinci yarısında sistemli bir nitelik kazanmıştır.

Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi Füzûlî adına Elyazmaları Enstitüsü, uzun yıllar boyunca yazma eserlerin toplanması, muhafazası, kataloglanması ve neşri alanlarında ülkenin başlıca araştırma merkezi olarak faaliyet göstermiştir. Enstitü bünyesinde hazırlanan kataloglar, gerçekleştirilen metin neşirleri ve yürütülen paleografik çalışmalar, Azerbaycan'daki yazma eser araştırmalarının gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Bununla birlikte, son yıllarda yazma eser çalışmalarında dijitalleşme, açık erişim, çevrim içi kataloglar ve uluslararası kataloglama standartları gibi konuların öne çıkması, bu alanda faaliyet gösteren kurumların mevcut uygulamalarının yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmıştır. Bu çerçevede, yalnızca yazma eser koleksiyonlarının zenginliği değil, bu koleksiyonların araştırmacıların kullanımına hangi ölçüde sunulduğu, kataloglama ve dijitalleştirme faaliyetlerinin niteliği, yayın politikaları ve akademik üretkenlik düzeyi de önem taşımaktadır. Nitekim yazma eserlerin fiziksel olarak korunması kadar, bilimsel araştırmalara etkin biçimde hizmet edebilmesi de günümüz kültürel miras anlayışının temel unsurlarından biri hâline gelmiştir.

Bu çalışma, Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi Elyazmaları Enstitüsü'nün tarihî gelişimini ve günümüzdeki faaliyetlerini yazma eser araştırmaları perspektifinden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Araştırmada Enstitü'nün kataloglama, dijitalleştirme ve yayıncılık faaliyetleri ile araştırmacılara sunduğu imkânlar ele alınmış; mevcut uygulamalar ilgili literatür ve erişilebilen kurumsal veriler ışığında incelenmiştir. Çalışmanın ortaya çıkışında, yazarın çeşitli akademik araştırmalar sırasında Enstitü koleksiyonlarından yararlanma sürecinde karşılaştığı bazı sorunlar da etkili olmuştur. Özellikle kataloglara ve kurumsal yayınlara erişim, yazma eserlerin dijital ortamda kullanıma sunulması ve araştırma süreçlerinde karşılaşılan uygulamalar, araştırmanın temel hareket noktalarını oluşturmuştur. Araştırmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Bu kapsamda Elyazmaları Enstitüsü'nün tarihine, faaliyetlerine ve yayınlarına ilişkin literatür taranmış; yayımlanmış kataloglar, ilmî neşirler, kurumsal açıklamalar ve konuya dair akademik çalışmalar incelenmiştir. Elde edilen veriler, yazma eser kütüphaneciliği ve araştırma merkezlerinin işleyişine ilişkin güncel yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Tarihçe, Koleksiyon ve Bilimsel Faaliyetler

Azerbaycan'da yazma eserlerin kurumsal düzeyde toplanması ve korunması çalışmaları Sovyet hâkimiyetinin kurulmasının ardından başlamıştır. İlk yıllarda yazma eserler, Azerbaycan Devlet Tarih Müzesi, Tetkik ve Tetebbö Cemiyeti, SSCB Bilimler Akademisi Azerbaycan Şubesi Şark Kütüphanesi ve daha sonra Edebiyat Enstitüsü bünyesinde muhafaza edilmiştir. Bu dağınık koleksiyonlar, 1950 yılında Azerbaycan SSC Bakanlar Kurulu kararıyla bağımsız bir kurum niteliği kazanan Elyazmaları Kurumunda (REF – Respublika Elyazmaları Fondu) bir araya getirilmiştir. Aynı karar doğrultusunda Azerbaycan'daki bilimsel kurumlar ve yükseköğretim kuruluşlarında bulunan yazma eserler de bu kuruma devredilmiştir (Sultanov, 1961: 5). Kuruluşun ardından kurumdaki eser sayısında hızlı bir artış yaşanmış; 1950 yılında yaklaşık 15 bin olan yazma, eski basma eser ve arşiv belgesi sayısı, 1960 yılı sonuna gelindiğinde 35 bine ulaşmıştır. Koleksiyonda tarih, edebiyat, dilbilim, tıp, astronomi, matematik, botanik ve İslami ilimler gibi farklı alanlara ilişkin binlerce yazma eser bulunmaktadır.

1950'li yıllardan itibaren Elyazmaları Kurumu'nun (REF) bünyesindeki yazma eser ve belge sayısı düzenli olarak artmış, kurumsal kapasitesi güçlenmiş ve faaliyet alanı genişlemiştir. 1980'li yıllara gelindiğinde kurum, Azerbaycan SSC Bilimler Akademisine bağlı birçok araştırma enstitüsüyle aynı düzeyde faaliyet göstermekte, fiilen akademik bir araştırma enstitüsü niteliği taşımaktaydı. Bu nedenle Akademi yönetimi ve kurum yöneticileri, Elyazmaları Kurumu'nun enstitü statüsüne dönüştürülmesi için girişimlerde bulunmuştur. Ancak Moskova yönetimi, yeniden yapılanma sürecinde bazı kurumların kapatılmasını veya birleştirilmesini tercih ettiğinden, "Respublika Elyazmaları Fondu" (REF) adının "Elyazmaları Enstitüsü" olarak değiştirilmesine dahi

uzun süre onay vermemiştir. Yürütülen girişimlerin ardından SSCB Bakanlar Kurulunun 28 Ekim 1986 tarihli kararı, Azerbaycan SSC Bakanlar Kurulunun 11 Kasım 1986 tarihli kararı ve Azerbaycan SSC Bilimler Akademisi Başkanlık Kurulunun 4 Aralık 1986 tarihli kararı doğrultusunda Cumhuriyet Elyazmaları Kurumunun temelinde Elyazmaları Enstitüsü kurulmuştur (Adilov, 2009a: 4).

Günümüzde Elyazmaları Enstitüsü, Doğu yazma eserleri ve arşiv belgelerini ihtiva etmesi bakımından önemli merkezlerden biridir. Enstitüde 60 binden fazla eser muhafaza edilmektedir. Bunlar arasında yaklaşık 12 bin yazma eser, 1000'e yakın tarihî belge, XIX. yüzyılın ikinci yarısından XX. yüzyılın ilk yarısına kadar yaşamış 32 Azerbaycan kültür ve edebiyat insanına ait yaklaşık 20 bin arşiv belgesi, 10 binden fazla litografik ve eski basma eser ile çok sayıda süreli yayın, fotoğraf, mikrofilm ve araştırma materyali bulunmaktadır. Türkçe, Arapça ve Farsça kaleme alınmış ve yaklaşık on iki asırlık bir dönemi kapsayan yazma eserler özel koruma koşullarına sahip depolarda muhafaza edilmektedir. Enstitünün temel faaliyetleri arasında bu eserlerin korunması ve restorasyonu, kataloglanması, bilimsel olarak incelenmesi ve yayımlanarak araştırmacıların hizmetine sunulması yer almaktadır (Adilov, 2009a: 4).

Koleksiyonların zenginleşmesine paralel olarak enstitü bünyesinde yürütülen ilmî çalışmalar da gelişmiş; özellikle yazma eserlerin tenkitli metinlerinin hazırlanması ve yayımlanması kurumsal faaliyetlerin önemli bir boyutunu teşkil etmiştir. 1970'li yıllarda Azizağa Memmedov'un Şah İsmayıl Hatâî, Cahangir Kahramanov'un ise İmadeddin Nesimî eserlerinin ilmî-tenkidî metinlerini hazırlayarak yayımlaması Elyazmaları Enstitüsünde Türk dilli yazma eserlerin ilmî-tenkidî neşri açısından önemli bir sürecin başlangıcını oluşturmuştur. Bu dönemde C. Kahramanov'un "Nesimî Divanının leksikası" adlı çalışması, Azerbaycan'da dilbilimsel kaynak araştırmalarının temel eserlerinden biri olmuş; onun öncülüğünde bu alan sonraki yıllarda diğer yazma eser araştırmacıları tarafından da geliştirilmiştir. Özellikle Şah İsmayıl Hataî ve Nesimî üzerine hazırlanan bu tür ilmî neşirler, yalnız Azerbaycan'da değil, uluslararası Türkoloji literatürde de en çok atıf alan ve temel başvuru kaynakları arasında yer alan çalışmalar olarak kabul görmekte, günümüzde de önemini korumaktadır.

1970–1980'li yıllarda kurum bünyesinde Memmedağa Sultanov, Cahangir Kahramanov, Azizağa Memmedov, Cennet Nağıyeva, Fazil Seyidov, Merziyye Paşayeva, Şamil Cemşidov, Nasreddin Karayev ve Elmira Seyidbeyli gibi bilim insanlarının yürüttüğü çalışmalar, sonraki kuşak araştırmacıların yetişmesinde önemli bir zemin oluşturmuştur. Bu dönemde şekillenen ilmî birikim doğrultusunda Nasib Göyüşov, Azade Musayeva, Möhsün Nağısoylu, Kamandar Şerifov, Arif Ramazanov, Aydın Halilov, Tahire Nuraliyeva, Tahire Hasanzade, Zemine Hacıyeva, Teyyar Ekberov ve Mayıl Aliyev gibi araştırmacılar yetişmiş; sonraki dönemde Paşa Kerimov, Ferid Alekberov, Ali Aliyev, Naile Samedova, Sever Cabbarlı, Firengiz Halilova, Zekiyye Abilova, Mustafa Ali-

yev, Aybeniz Rahimova, Rana Memmedova, Sona Hadiyeva, Rauf Şeyhzamanlı ve Samire Aliyeva bu ilmî birikimin sürdürülmesine katkıda bulunmuştur.

Teorik eserler bağlamında yazma eser araştırmaları alanında M. Sultanov'un "Yazılı abidələrin tədqiqi" ve C. Kahramanov'un "Praktiki transfoneliterasiya işləri" adlı çalışmaları, yazma eser geleneği, paleografya, metin neşri ve transfoneliterasyon alanlarında teorik açıdan önemli katkılar sunan temel eserler arasında yer almaktadır. Bu çerçevede M. Adilov'un "Azərbaycan paleoqrafiyası və tarixi orfoqrafiya məsələləri", "Türk mətninin transfoneliterasiya problemləri", "Azərbaycan əlyazmalarında filiqranlar", Tahire Nuraliyeva'nın "Azərbaycan ədəbiyyatının tədqiqində əlyazma kolleksiyalarının əhəmiyyəti", Kamandar Şerifov'un "Mətnşünaslığın əsasları" ve "Əbdülqəni Nuxəvi Xalisəqarizadə", Aydın Halilov'un "İlk Azərbaycan kitabı", Azade Musayeva'nın "Əlyazma kitabı və XV–XVI əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı", Sever Cabbarlının "XVIII–XIX əsrlər Azərbaycan əlyazma topluları", N. Yarmemmedov'un "XIX əsr Azərbaycan əlyazma kitabı" gibi çalışmalar da aynı doğrultuda değerlendirilebilecek önemli katkılar sunmaktadır.

Son yıllarda yayımlanan yazma metin neşri çalışmalarında Firengiz Halilova'nın "Müsahib Gencevi'nin Divanı" (2022), Hasanağa Necefov'un "Məğribi Təbrizi: həyatı və yaradıcılığı" (Bakı, 2005), Nasib Göyüşov'un "Nizami Gəncəvi: Nur çeşməsi" (2025), Aybeniz Rahimova'nın "Kitabi-Seyyid Battal Qazi: yazılı dastan abidəsi" (2025), Ali Memmedbağıroğlu'nun "Hekayəti Kərəm yazılı dastan abidəsi" (2025), Azer Buzovnalı'nın "Oğuznamə" (2023), Abdülhalig Cenneti'nin "Mesneviyyat" (2019), Mirza Rahim Fena'nın "Əsərləri" (2023) ve Əbdürrəzzaq bəy Dünbüli'nin "Məasiri-sultaniyyə (Azərbaycana aid fəsillər)" (2023) gibi yayınların bazılarında metin neşrinin yanı sıra filolojik ve paleografik araştırmalara da yer verildiği görülmektedir.

Elyazmaları Enstitüsünde hazırlanan çalışmaların önemli bir kısmının bilim dünyasında dolaşımı sınırlı kalmaktadır. Yayınların bir bölümü kurum tarafından düşük tirajla basılmakta, bazıları ise yaklaşık 100 nüsha gibi sınırlı sayıda yayınlanarak daha çok kurum içi dağıtım veya hediye yoluyla okuyucuya ulaştırılmaktadır. Bu durum, söz konusu eserlerin geniş araştırmacı kitlesine erişimini zorlaştırmaktadır. Ayrıca, kurumda araştırmacıların hangi yazma eserler üzerinde çalıştığını, hangi konulara yoğunlaştığını ve hangi projeleri yürüttüğünü sistematik biçimde gösteren kapsamlı bir araştırmacı veri havuzunun bulunmaması da akademik görünürlük ve kurumsal şeffaflık açısından önemli bir eksiklik olarak dikkat çekmektedir.

Kataloglama Faaliyetleri ve Güncel Sorunlar

Azerbaycan'da yazma eserlerin kataloglanmasına yönelik çalışmaların temelleri Sovyet döneminin erken kurumsal teşebbüslerine dayanmaktadır. Bu bağlamda Azerbaycan SSC Bilimler Akademisi Cumhuriyet Elyazmaları Fonu tarafından hazırlanan *Əlyazmaları kataloqu*'nun I. cildi 1963 yılında yayımlanmış; tarih, coğrafya, edebiyat

teorisi, tezkireler, edebî metinler ve münşeat türlerini kapsayan yazmaların sistematik tasvirini hedeflemiştir. Ardından 1977 yılında yayımlanan *Əlyazmalar kataloqu* (*cünglər*) çalışması, yazma eserlerin tasnifine yönelik kurumsal çabanın devamı niteliğinde olup, bu alanda metodolojik bir çerçevenin oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu erken dönem yayınlar, yazma eserlerin bilimsel kataloglanmasına ilişkin kurumsal hafızanın inşasında belirleyici bir başlangıç noktası teşkil etmektedir.

Bağımsızlık sonrasında kataloglama faaliyetleri niceliksel olarak artarak devam etmiş, Türkçe, Arapça ve Farsça yazmalara ilişkin yeni kataloglar yayımlanmıştır. Bununla birlikte, bu süreklilik içinde Sovyet döneminden devralınan kataloglama paradigmasının önemli ölçüde korunduğu görülmektedir. Bu durum, yalnızca teknik bir yayın geleneğinin devamı olarak değil, aynı zamanda bilimsel terminoloji, tasnif mantığı ve editoryal standartların belirli ölçüde tarihsel süreklilik içinde yeniden üretildiğini göstermektedir.

Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Elyazmaları Enstitüsü tarafından Türkçe yazmaları ihtiva eden katalog çalışmaları gerçekleştirilmiştir. *Türk əlyazmaları kataloqu*'nun I. cildi (folklor abideleri ve müellifi bilinmeyen yazmalar) 2013 yılında yayımlanmış (Cəmşidov, Məmmədbağıroğlu, 2013); şiir metinlerini içeren II. cilt ise 2009 yılında Rusça olarak neşredilmiştir (Adilov, 2009b). Ayrıca ilk cildin Rusça tercümesi 2019 yılında yayımlanmış (Məmmədbağıroğlu, 2019), tarih ve coğrafyaya dair yazmaları kapsayan müstakil bir katalog ise 2018 yılında yine Rusça olarak hazırlanmıştır (Farzaliyev, Mamedova, 2018). Azade Musabeyli tarafından hazırlanan dört ciltlik toplu katalog da 2018 yılında yayımlanarak Türk dilli yazmaların sistematik tasnifine önemli bir katkı sunmuştur (Musabəyli, 2018).

Enstitünün yazma eser koleksiyonlarının kataloglanmasına yönelik çalışmalar arasında Nurəliyeva'nın hazırladığı Əlyazma kolleksiyaları kataloqu (2006) ile Vəqf olunmuş əlyazmalar kataloqunun iki ciltlik çalışması (2009, 2012) önemli bir yer tutmaktadır (Nurəliyeva, 2006, 2009, 2012).

Bu yayınlar, yazma eserlerin tespiti ve araştırmacıların kullanımına sunulması bakımından dikkate değer bir birikim oluşturmakla birlikte, katalogların dil ve epistemolojik çerçevesi belirli bir süreklilik arz etmektedir. Özellikle Türkçe yazma mirasa ilişkin katalogların önemli bir kısmının Rusça yayımlanması, bağımsızlık sonrası dönemde dahi Sovyet bilimsel dil rejiminin etkisinin belirli ölçüde devam ettiğine işaret etmektedir. Bu durum, yalnızca bir dil tercihi meselesi olarak değil, aynı zamanda bilginin üretim ve dolaşım biçimlerini belirleyen daha geniş bir akademik gelenek içinde değerlendirilmelidir.

Benzer bir eğilim Arapça ve Farsça yazmalar için hazırlanan kataloglarda da gözlemlenmektedir. Arapça yazmalar kataloğunun 1984, 2000, 2007 ve 2019 yıllarına yayılan ciltleri ile Farsça yazmalar kataloğunun 1994, 2000, 2007 ve 2013 yıllarındaki neşir-

leri, Rusça basılmıştır. Öte yandan "Arap elyazmaları kataloğu" ve benzeri serilerde gözlemlenen uzun zaman aralıkları, bu çalışmaların kesintisiz ve planlı bir seri yayın olmaktan ziyade, kurumsal imkânlar ve dönemsel akademik önceliklere bağlı olarak şekillenen kademeli bir üretim sürecine işaret etmektedir. Bu yapı, yazma eser çalışmalarının doğası gereği ağır ilerleyen bir alan olmasının yanı sıra, kurumsal sürekliliğin farklı dönemlerde farklı yoğunluklarda tezahür ettiğini de göstermektedir.

Kataloglama alanındaki önemli yapısal sorunlardan biri ise dijitalleşme eksikliğidir. Basılı katalogların varlığına rağmen, bunların dijital erişime açılmamış olması ve uluslararası standartlara uygun bütüncül bir çevrim içi katalog sisteminin henüz tam anlamıyla oluşturulamamış olması, bilgiye erişimde önemli sınırlılıklar yaratmaktadır. Bağımsızlığın kazanılmasından bu yana geçen uzun zaman zarfında, bu kataloğların en azından Azerbaycan Türkçesine kazandırılması ve elektronik ortama aktarılması beklenirdi. Mevcut durumda yazma eserlere ilişkin elektronik katalog taramasının yapılamaması, araştırmacıların temel künyelere erişimini güçleştirmektedir. Ayrıca yayımlanmış katalogların büyük ölçüde Rusça olması, bunlara erişimin sınırlı kalması ve önemli bir kısmının dijital ortamda aranabilir ya da açık erişimli formatta bulunmaması, araştırma süreçlerini doğrudan etkilemektedir. Bu nedenle, basılı katalogların PDF formatında dahi olsa aranabilir şekilde dijital sisteme entegre edilmesi, yazma eser çalışmalarının çağdaş akademik standartlara uyumu açısından zorunlu bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmaktadır.

Azerbaycan'da yazma eser kataloglama faaliyetleri güçlü bir kurumsal gelenek ve önemli bir birikim üzerine inşa edilmiş olmakla birlikte, Sovyet döneminden devralınan metodolojik çerçevenin sürekliliği, Rusçanın ağırlığı ve dijital altyapının sınırlı gelişimi, bu alanın güncel akademik standartlar açısından yeniden ele alınmasını gerekli kılan temel yapısal unsurlar olarak ortaya çıkmaktadır.

Dijitalleşme ve Açık Erişim Sorunları

Elyazmaları Enstitüsü'nün dijital erişim altyapısı, uluslararası standartlar, dünyadaki ve özellikle Türkiye'deki benzer kurumlarla karşılaştırıldığında belirli yapısal sınırlılıklar göstermektedir. Enstitünün resmî web sitesinde araştırmacıların çevrim içi katalog taraması yapmasına, yazma eser kayıtlarına sistematik biçimde erişmesine veya dijital kopyaları doğrudan görüntülemesine imkân veren bütüncül bir veri tabanı bulunmamaktadır. Bu durum, yazma eserlere erişimin büyük ölçüde fiziksel arşivlerle sınırlı kalmasına ve dolayısıyla araştırmacıların çalışma süreçlerinde kurumsal arşivlere bağımlı olmalarına neden olmaktadır.

Buna karşılık Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı tarafından geliştirilen yazmalar.gov.tr platformu, yüz binlerce yazma eser kaydını araştırmacıların erişimine açan kapsamlı bir dijital altyapı örneği sunmaktadır. İSAM Tahkikli Neşir Kılavuzu'nda da belirtildiği üzere bu sistemde 80.131'i görüntülü olmak üzere toplam

208.559 eser kataloglanmıştır. Ayrıca portal.yek.gov.tr veritabanında yaklaşık 600.000 eserin künyesi yer almakta ve bunların yaklaşık 400.000'ine görüntülü erişim sağlanmaktadır. Bu uygulamalar, yazma eserlerin kataloglanması, standardizasyonu ve açık erişime sunulması bakımından gelişmiş bir dijitalleşme modeline işaret etmektedir.

Yazma eserlerin korunması ve dijitalleştirilmesine yönelik uluslararası iş birliği faaliyetleri kapsamında TİKA'nın Azerbaycan'da yürüttüğü çalışmalar dikkat çekmektedir. TİKA heyeti, Azerbaycan Elyazmaları Enstitüsü'nü ziyaret etmiş ve TİKA tarafından daha önce hayata geçirilen "modernizasyon ve doğrudan kurumsal iş birliği" projesi kapsamında yürütülen faaliyetleri yerinde incelemiştir. Bu ziyaret kapsamında enstitüde yürütülen yazma eser koruma, yenileme ve sayısallaştırma süreçlerine ilişkin değerlendirmeler yapılmıştır. TİKA ile Elyazmaları Enstitüsü arasında imzalanan protokol çerçevesinde, Konya Yazma Eserler Kütüphanesi ile enstitü arasında dijital kopya değişimi, kataloglama çalışmaları, personel eğitimi ve ortak kültürel mirasın uluslararası erişime açılması gibi hedefler belirlenmiştir. Ayrıca 2011 yılı içerisinde enstitüye yönelik bazı teknik malzeme ve hizmet alımlarının TİKA tarafından sağlandığı, 2012 yılında ise iki personelin elektronik kütüphane kullanımı ve fotoğraf laboratuvarı alanlarında Konya'da düzenlenen eğitim programlarına katılımının gerçekleştirildiği belirtilmektedir. 2013 yılında TİKA tarafından yazma eserlerin dijitalleştirilmesi, kataloglanması ve korunmasına yönelik çeşitli adımlar atılmış; Türkiye'nin bu alandaki kurumsal deneyiminin Azerbaycan ile paylaşılması amacıyla Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi uzmanlarından oluşan bir heyet Azerbaycan'da çalışmalar yürütmüştür. Söz konusu faaliyetler, yazma eserlerin korunması, restorasyonu, dijital ortama aktarılması ve personel eğitimi gibi hedefleri içeren kapsamlı bir iş birliği çerçevesinde planlanmıştır (TİKA, 2013).

Bununla birlikte, süreç boyunca planlanan dijitalleştirme ve modernizasyon çalışmalarının uzun vadede beklenen düzeyde sürdürülebilir ve sistematik bir çıktıya dönüşüp dönüşmediği konusunda somut ve sürekli bir ilerleme görünürlüğü bulunmadığı yönünde değerlendirmeler yapılmaktadır. Bu durum, proje bazlı girişimlerin kurumsal süreklilik ve kalıcı altyapı üretimi açısından yeniden ele alınması gerektiğini göstermektedir. 2021 yılında Azerbaycan Elyazmaları Enstitüsü tarafından yapılan açıklamada, kurum bünyesindeki yazma eserlerin önemli bir kısmının dijital ortama aktarıldığı ve yerel sistemler üzerinden araştırmacıların kullanımına sunulduğu belirtilmiştir (AZƏRTAC, 2016; AZƏRTAC, 2021). Fakat bu dijitalleştirme sürecinin henüz internet üzerinden erişilebilen açık bir katalog ve görüntüleme sistemine dönüşmediği görülmektedir. Dolayısıyla, teknik dijitalleşme adımlarına rağmen, yazma eserlere uzaktan erişim ve çevrim içi tarama imkânı araştırmacılar açısından sınırlı kalmaya devam etmektedir.

Bu çerçevede yazma eserlere erişim, yalnızca teknik altyapıyla sınırlı bir mesele olmayıp bilimsel bilginin dolaşımı ve üretimiyle doğrudan ilişkili kurumsal bir politi-

ka alanı olarak değerlendirilmelidir. Bu durumun somut örneklerinden biri, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde yürütülen Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü Projesi kapsamında Azerbaycan edebiyatına ilişkin 66 maddenin hazırlanması sürecinde ortaya çıkmıştır. Söz konusu maddelerin önemli bir bölümü yalnızca yazma nüshaları bulunan ve literatürde sınırlı ölçüde incelenmiş metinlere dayanmaktadır. Ancak bu metinlerin yazma nüshalarına erişim sürecinde çeşitli kurumsal güçlüklerle karşılaşılmış ve yapılan başvurulara uzun süre yanıt alınamaması, araştırma sürecinin ilerlemesini güçleştirmiştir.

Yazma eserlere erişimin kurumsal düzeyde sınırlandırılması ve araştırmacı taleplerinin geciktirilmesine ilişkin somut bir örnek, 2 Temmuz 2021 tarihinde Azerbaycan Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığına yapılan bir başvuru üzerine Azerbaycan Millî İlimler Akademisi tarafından verilen resmî yanıtta görülmektedir. Söz konusu yanıtta, talep edilen yazmaların Elyazmaları Enstitüsünde yürütülen iki doktora tezinin araştırma konusu olduğu belirtilerek, ilgili çalışmalar yayımlandıktan sonra yazmaların kopyalarının kurum dışına gönderilebileceği ifade edilmiştir. Yanıtta ayrıca, eserlerin daha önce başka bir araştırmacıya sunulmasının intihal iddiasına yol açabileceği yönünde bir değerlendirmeye yer verilmiştir: *"Talep ettiğiniz yazmalar hâlihazırda Elyazmaları Enstitüsünde yürütülmekte olan iki doktora çalışmasının araştırma konusudur. Ancak bu çalışmalar yayımlandıktan sonra söz konusu yazmaların kopyalarını kurum dışına gönderebiliriz. Aksi takdirde, hakkınızda intihal iddiası ileri sürülebilir."*

Bu gerekçe, yazma eserlerin araştırmacıların erişimine sunulması konusunda benimsenen yaklaşımın niteliğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Yazma eserlerin belirli araştırmacıların veya projelerin kullanımına fiilen tahsis edilmesi, bu materyallerin birincil bilimsel kaynak niteliği ve araştırma süreçlerindeki paylaşılabilirliği açısından tartışılması gereken bir uygulamadır. Aynı yazma eserin farklı araştırmacılar tarafından incelenmesi veya aynı metin üzerinde bağımsız çalışmalar yürütülmesi, tek başına akademik etik ihlali olarak değerlendirilemez. İntihal, esas olarak başkasına ait bilimsel üretimin uygun biçimde kaynak gösterilmeksizin kullanılmasıyla ilişkilidir.

Söz konusu yaklaşımın Azerbaycan Millî İlimler Akademisi gibi köklü bir bilim kurumunun uygulamasında da görülmesi, meselenin yalnızca münferit bir idari işlem olarak değil, yazma eserlerin erişime açılması ve bilimsel araştırmaya sunulması bakımından kurumsal politikalar çerçevesinde değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Sürecin kurumsal bir yanıtla sonuçlanmış olması, yazma eserlere erişim, kullanım ve araştırma özgürlüğü arasındaki ilişkinin yeniden ele alınması gerekliliğini ortadan kaldırmamaktadır. Araştırma materyallerinin belirli kişi veya projelere fiilen tahsis edilmesi, yazma eserlerin ortak kültürel miras ve bilimsel araştırmanın temel kaynakları olma niteliği bakımından çeşitli sorunlar doğurabilmektedir. Bu tür uygulamalar,

araştırmacıların kaynaklara erişimini güçleştirmenin yanı sıra bilimsel bilginin üretim ve dolaşım süreçlerini de yavaşlatabilmektedir.

Bilimsel araştırmanın temel kaynaklarına erişim konusunda üst düzey idari makamlara başvurulmasının gerekmesi ise yazma eserlere erişim mekanizmalarının işleyişi bakımından üzerinde durulması gereken bir husustur. Kurumsal düzeyde çözümlenmesi beklenen erişim taleplerinin farklı idari kanallara taşınması, mevcut erişim mekanizmalarının araştırmacıların ihtiyaçlarını karşılamadaki yeterliliğinin yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Metinlerin Transkripsiyonu Sürecinde Okuma Problemleri

Elyazmaları Enstitüsü tarafından yayımlanan eserlerde bilimsel güvenilirliğin sağlanabilmesi için metinlerin yalnızca yayıma hazırlanması değil, aynı zamanda çok aşamalı ve titiz bir editöryel denetim sürecinden geçirilmesi zorunludur. Bu süreç; transkripsiyon doğruluğunun kontrolü, tarihî ve filolojik tutarlılığın sağlanması, yer ve kişi adlarının standartlaştırılması ile açıklayıcı dipnot ve yorumların yeterli düzeyde eklenmesini kapsamalıdır. Aksi hâlde, metinlerin akademik kullanım değeri azalmakta ve araştırmalarda yanlış yönlendirmelere yol açabilmektedir.

Matbu metinlerin transkripsiyonu sürecinde ortaya çıkan okuma ve aktarım problemleri, eser yayıncılığının en belirgin metodolojik sorun alanlarından birini oluşturmaktadır. Bu tür problemlere örnek olarak Memmed Said Ordubadi'nin "*Qanlı illər: 1905–1906-cı illərdə Qafqazda baş verən erməni-müsəlman davasının tarixi*" adlı eseri gösterilebilir. Söz konusu eser, Sovyetler Birliği'nin dağılma sürecinde Arap alfabesinden Kiril alfabesine aktarılmış ve 1991 yılında yeniden yayımlanmıştır. Ancak bu neşirde çok sayıda özel isim ve yer adının hatalı okunduğu, ayrıca metne yönelik açıklayıcı dipnotlar, tarihî bağlamı destekleyen yorumlar ve filolojik değerlendirmelerin yeterince yer almadığı belirtilmektedir. Eserin 2007 yılındaki yeniden basımında da önceki baskıdaki hataların önemli ölçüde tekrar ettiği ifade edilmektedir (Asker & Özdaşlı, 2018: 43).

Benzer bir problem, M.Müctehidzade'nin "*Riyazül-aşiqin*" adlı eserinin 1995 tarihli neşrinde de tespit edilmiştir. Prof. Dr. Ragub Kerimov söz konusu yayında çok sayıda okuma hatası ve editoryal eksiklik bulunduğunu belirtmiştir. Kerimov'a göre eserin ilmî neşir standartlarına uygun biçimde yeniden gözden geçirilmesi, sistematik bir redaksiyondan geçirilmesi ve tespit edilen hataların düzeltilmesinin ardından yeniden yayımlanması gerekmektedir (Kərimov, 2013: 44).

Bu tür örnekler, Elyazmaları Enstitüsü çevresinde gerçekleştirilen bazı transkripsiyon çalışmalarında filolojik denetim mekanizmalarının yeterince işletilmediğini ve ilmî neşir standartlarının her durumda tutarlı biçimde uygulanamadığını göstermektedir. Dolayısıyla problem yalnızca teknik bir transkripsiyon meselesi değil, aynı za-

manda metin güvenilirliği, editoryal sorumluluk ve bilimsel doğruluk ilkeleriyle doğrudan ilişkili yapısal bir yayıncılık sorunu olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda metin neşri ve transkripsiyon süreçlerinde yalnızca teknik okuma hataları değil, aynı zamanda tarihî-coğrafî isimlerin yeniden üretimi sırasında ortaya çıkan sistematik anlam kaymaları da dikkat çekmektedir. Sadık Bey Afşar külliyatı içerisinde yer alan anonim tezkirede geçen şair isimlerinin, *"Mecmaü'l-Havas"* isimli eserin (2008) Bakü baskısına dâhil edilmesi sürecinde de benzer türde ciddi tashih sorunları ortaya çıkmıştır. Nitekim ilgili baskıda şair listesi tertip edilirken çok sayıda okuma ve aktarım hatası yapıldığı belirtilmektedir. Metin tenkidi perspektifinden bakıldığında, bu tür hataların yalnızca bireysel okuma kusurlarından değil, aynı zamanda kaynaklarla sistematik karşılaştırma yapılmaması, nüsha geleneğinin dikkate alınmaması ve editoryal denetim mekanizmalarının zayıflığından kaynaklandığı görülmektedir. Örneğin Galata'nın "Qəltə", İznik'in "Əznik", Amid'in "Aməd", Bosna'nın "Busene", Gelibolu'nun "Gülbüvili", Tokat'ın "Tövqat" ve Yeniçeri'nin "gəmiçəri" biçiminde aktarılması, yalnızca fonetik bir dönüşüm hatası değil; tarihî-topografik bilginin metin içinde yeniden yanlış inşa edilmesi anlamına gelmektedir (Musalı, 2015: 77).

Bu tür yanlış okumalar, metin neşrinin epistemolojik boyutunu doğrudan ilgilendirmektedir. Zira burada mesele yalnızca bir kelimenin yanlış çevrilmesi değil, tarihsel hafızanın ve kültürel coğrafyanın yanlış temsili meselesidir. Metin bilgisi teorisi açısından, bu tür eserlerin yayına hazırlanmasında alan uzmanlığı temel bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Nitekim tezkire ve benzeri kaynakların neşrinde, müstensih hatalarının dikkatle ayrıştırılması, farklı nüshaların karşılaştırılması ve metnin telif iradesine uygun biçimde yeniden kurulması gerekmektedir. Buna karşın söz konusu örneklerde görülen sorunların önemli bir kısmı, yalnızca müstensih kaynaklı değil, transkripsiyon yapan araştırmacının okuma ve yorumlama hatalarından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla mesele, bireysel bir yanlış okuma probleminden ziyade, yazma eser yayıncılığında metodolojik denetim eksikliğini ve disipliner standartların yeterince kurumsallaşmamış olmasını da görünür kılmaktadır.

Yazma Eser Yayıncılığında Yöntem Problemleri

Sovyet döneminin son yıllarında Azerbaycan Elyazmaları Enstitüsü'nün bilimsel faaliyetleri akademik çevrelerde çeşitli eleştirilere konu olmuştur. Özellikle bilimsel üretkenlik, kataloglama çalışmaları ve teorik araştırmaların düzeyi üzerine yapılan değerlendirmeler, kurumun yapısal ve metodolojik sorunlarını görünür kılmaktadır. Bu bağlamda 1988 yılı Eylül ayında Enstitü parti teşkilatının rapor-seçim toplantısında Prof. Oktay Efendiyev tarafından yapılan değerlendirmeler dikkat çekicidir. Efendiyev, Enstitü'nün faaliyetlerinin "adeta bir sergi salonu görünümüne büründüğü" ve çalışmaların büyük ölçüde tanıtım ve kataloglama düzeyinde kaldığı yönünde bir izlenim oluştuğunu ifade etmiş; bunun bilimsel üretimin niteliği açısından ciddi bir sı-

nırlılığa işaret ettiğini belirtmiştir. Ayrıca Enstitü'nün temel teorik problemlerin ele alınması, katalogların nitelikli biçimde hazırlanması ve yayımlanması gibi alanlarda Moskova, St. Petersburg, Tiflis, Taşkent ve benzer bilim merkezlerinin gerisinde kaldığını vurgulamıştır (Göyüşov, 1990b: 73). Bu eleştiriler, kurumun yalnızca idari değil, aynı zamanda metodolojik sorunlarla da karşı karşıya bulunduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Günümüzde Elyazmaları Enstitüsünde yazma eser yayıncılığının önemli bir bölümü Arap harfli matbu eserlerin veya yazma nüshaların transkripsiyonuna dayanmaktadır. Bu yayınlarda çoğunlukla kısa giriş yazılarına yer verilmekte; eserin tarihî bağlamını, nüsha geleneğini ve filolojik özelliklerini ele alan kapsamlı inceleme bölümleri ise sınırlı kalmaktadır. Bunun yanında farklı nüshaların karşılaştırılmasına dayanan tenkitli metin neşirlerinin sayısı oldukça azdır. Mevcut örneklerde dahi nüsha ilişkileri, istinsah özellikleri, müelliflik meselesi ve metin varyantları her zaman sistematik biçimde incelenmemektedir.

Elyazmaları Enstitüsünde yayımlanan metinlerin büyük çoğunluğu tek nüshaya dayalı transkripsiyonlardan oluşmaktadır. Bazı yayınlarda yazma nüshalar yerine matbu baskılar esas alınmaktadır. Buna karşılık, farklı nüshaların karşılaştırılmasıyla oluşturulan tenkitli metinler ve ayrıntılı araştırma bölümleri içeren neşirler oldukça sınırlı sayıdadır. Bu durum, kurumun yayın faaliyetlerinde uzun yıllar boyunca transkripsiyon merkezli bir yaklaşımın hâkim olduğunu göstermektedir.

Oysa tahkik, yalnızca bir metnin harf çevrimi yoluyla yayımlanmasından ibaret değildir. Tahkikin temel amacı, metni müellifin kaleminden çıkmış veya onun diktesiyle oluşmuş şekline mümkün olduğunca yaklaştırmak ve ilmî ölçütler çerçevesinde yayımlamaktır. Bunun yanında eserin doğru adının belirlenmesi, müellife aidiyetinin tespiti, tarihî ve ilmî bağlamını ortaya koyan bir inceleme (dirâse) bölümünün hazırlanması, tarihi olayların, âyet ve hadislerin tahric edilmesi, açıklamaya muhtaç kelime ve kavramların izah edilmesi, şahıs ve eser adlarına ilişkin notların eklenmesi, dizin ve kaynakçanın hazırlanması da tahkikin temel unsurları arasında yer almaktadır (Yılmaz, 2023: 20). Tahkikli neşirde amaç yalnızca metni kurmak değil, aynı zamanda onu araştırmacılar için kullanılabilir hâle getirmektir. Bu nedenle nüsha farklılıklarının, muhakkik müdahalelerinin ve açıklayıcı notların sistemli biçimde gösterilmesi gerekir (Yılmaz, 2023: 89).

Tahkikli neşrin en önemli aşamalarından biri de metin tamiridir. Metin tamiri, yazma eserlerde istinsah sürecinden kaynaklanan hata, eksiklik veya tahriflerin nüsha karşılaştırması, filolojik değerlendirme ve bağlam analizi yoluyla giderilmesini ifade eder. Bu konuda Prof. Dr. Fatih Köksal şu tanımı yapmaktadır: "Metin neşri konusunda karşılaşılan esaslı problemlerden bir kısmı da metin tamiri etrafında kümelenmektedir. Metin tamiri metin neşri ameliyesinin önemli parçalarından biridir. Bir metnin

yanlış veya eksik olduğu tespit edilen kısmına, yanlışlığı düzeltmek ve eksikliği tamamlamak amacıyla belirli karinelerden hareketle naşir tarafından yapılan müdahaleye metin tamiri denmektedir" (Köksal, 2017: 69).

Elyazmaları Enstitüsü tarafından gerçekleştirilen birçok neşirde ise metin tamiri uygulamalarının ve editör müdahalelerinin sistematik biçimde gösterilmediği görülmektedir. Bazı yayınlarda yapılan düzeltmelerin dipnotlandırılmaması veya müdahalelerin gerekçelendirilmemesi, metin tenkidi açısından metodolojik şeffaflık sorununu gündeme getirmektedir. Bu genel durum, metin neşri ve tenkitli edisyon alanında daha sistematik ve yöntemsel olarak temellendirilmiş çalışmalara duyulan ihtiyacı da ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda Prof. Dr. Azade Musabeyli'nin çalışmaları Azerbaycan metin bilimi geleneği içinde önemli bir yer tutmaktadır. 1970'li yıllardan itibaren İlimler Akademisi Elyazmaları Enstitüsü bünyesinde gelişen ilmî ortamda yetişmiş, Sovyet döneminde edindiği metodolojik birikimi bağımsızlık döneminde yayımlanan kapsamlı eserlerine taşımıştır. "Bağdadda yaranan Azərbaycan ədəbiyyatı" (1997), "Əlyazma kitabı və XV–XVI əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı" (2002), "Ruhi Bağdadi: mühiti, həyatı, poetikası və Divanı" (2005), "Türkiyədə yaranan Azərbaycan ədəbiyyatı və Xəlilinin 'Firqətnamə'si" (2010) ve çok ciltli kataloglar onun çalışmalarının temel hatlarını oluşturmaktadır. Bu eserler, yazma kaynaklara dayalı araştırmalarda metin tenkidi, karşılaştırmalı okuma ve bilimsel neşir ilkelerinin uygulanması bakımından sistemli ve tutarlı bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Musabeyli'nin çalışmaları, bu alanda metodolojik tutarlılığı ve metin tenkidi standartlarını birlikte sağlayabilen nadir örnekler arasında yer almakta; son yıllarda bu nitelikleri taşıyan çalışmaların oldukça sınırlı olduğu görülmektedir.

Bu çerçevede Doç. Dr. Saadet Şıhıyeva'nın değerlendirmeleri de dikkat çekmektedir. Şıhıyeva, klasik Azerbaycan edebiyatı metinlerinin neşri ve araştırılması süreçlerinde bağımsızlık sonrasında kaydedilen ilerlemenin sınırlı kaldığını, bazı alanlarda ise gerileme eğilimi gözlemlendiğini ifade etmektedir. Ona göre Sovyet dönemi birikimiyle karşılaştırıldığında metodolojik dağınıklık, editoryal standartlarda zayıflama ve bilimsel tutarlılık eksiklikleri belirginleşmektedir (Şıxıyeva, 2014). Ayrıca intihal ve eski yayınların yeniden dolaşıma sokulması gibi pratiklerin yaygınlaşması, akademik üretimin niteliği üzerinde olumsuz etki yaratmaktadır. Şıhıyeva, bu durumun yalnızca teknik bir yayıncılık sorunu değil, aynı zamanda klasik edebî mirasın bilimsel temsili ve uluslararası akademik dolaşımı açısından da yapısal bir mesele olduğunu vurgulamaktadır.

Bütün bu değerlendirmeler birlikte ele alındığında, Enstitü bünyesinde gerçekleştirilen yayın faaliyetlerinin önemli bir bölümünün modern tahkik ve metin neşri standartlarıyla tam anlamıyla örtüşmediği görülmektedir. Özellikle tenkitli neşirlerin sayı-

sının artırılması, editöryal müdahalelerin şeffaf biçimde gösterilmesi ve filolojik incelemelerin güçlendirilmesi, gelecekteki çalışmalar açısından öncelikli ihtiyaçlar arasında görünmektedir.

Akademik Yayın Faaliyetleri ve Etik Tartışmalar

Sovyet dönemi boyunca beşerî ve sosyal bilimler alanında üretilen akademik çalışmalar, ideolojik denetim ve sansür mekanizmaları içerisinde şekillenmiş; yayınlanabilen metinler belirli bir epistemolojik çerçeveye bağlı kalmıştır. Buna karşılık yayımlanamayan çok sayıda araştırma, akademik arşivlerde muhafaza edilmiştir. Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından bu arşiv materyallerinin yeniden değerlendirilmesi ve yayımlanması için yeni bir akademik zemin oluşmuş, ancak bu süreç beraberinde müelliflik, telif hakkı ve akademik etik tartışmalarını da gündeme getirmiştir.

Bu tartışmaların önemli örneklerinden biri, Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Elyazmaları Enstitüsü araştırmacılarından merhum Dr. Nasreddin Karayev'in *"Tezkire-i Nevvab"* tercümesi etrafında ortaya çıkmıştır. Karayev, Azerbaycan Devlet Üniversitesi Şarkiyat Fakültesi Fars Dili Bölümü'nde eğitim görmüş ve hayatını yazma eserlerin tercümesi ve neşrine adamış bir araştırmacıdır. 1982 yılında vefat eden Karayev'in çalışmaları Enstitü arşivlerinde muhafaza edilmiştir. Karayev'in Mir Möhsün Nevvab'a ait *"Tezkire-i Nevvab"* adlı eseri Farsçadan Azerbaycan Türkçesine çevirdiği ve neşre hazırladığı, ancak eserin yayımlanmasını göremeden vefat ettiği bilinmektedir. Daha sonra eser 1998 yılında E. Bağırov adıyla yayımlanmıştır. Bu yayın süreci, özellikle müelliflik açısından tartışmalara yol açmıştır (Musalı, 2016; Musalı, 2021; Şıxıyeva, 2021).

2012 yılında Enstitü arşivinde yapılan incelemelerde, söz konusu tercümenin N.-Karayev tarafından hazırlanmış el yazması ve daktilo nüshaları tespit edilmiştir. El yazması metin iki dosya hâlinde 714 sayfa, daktilo nüshaları ise dört dosya hâlinde 1058 sayfa olarak arşivlenmiştir (AMBA Elyazmaları Enstitüsü, N. Karayev Şahsî Arşivi, No. 152–155; 175–176). Arşiv kayıtları ve metin içi "N.K." işaretlemeleri, çalışmanın müellifinin Karayev olduğunu açık biçimde göstermektedir. Bulgulara göre Karayev'in tercüme ve transliterasyon çalışmaları daha sonra Memmedağa Sultanov tarafından gözden geçirilmiş ve 1980 yılında yayına hazır hâle getirilmiştir. Ancak Karayev'in 1982'de vefatı nedeniyle eser uzun süre yayımlanamamıştır. 2012'de ortaya çıkan arşiv bulguları "Azerbaycan Tezkirecilik Tarihi" (2012) adlı çalışmada değerlendirilmiş ve eserin Karayev'e ait olduğu yönünde tespitler kamuoyuna sunulmuştur. Bu süreç, Enstitü içerisinde idarî ve akademik tartışmaları beraberinde getirmiş; konu hem kurumsal etik komisyonlara hem de yargı mercilerine taşınmıştır (Musalı, 2026: 302).

2013 yılında oluşturulan resmî komisyon, arşiv materyallerini inceleyerek tercüme nüshalarının Karayev'e ait olduğunu rapor etmiştir. Ardından süreç mahkemeye intikal etmiş; Sebail Bölge Mahkemesi ve Bakü Temyiz Mahkemesi kararlarıyla iddialar

hukuken de değerlendirilmiştir (Musalı, 2016; Musalı, 2021; Şıxıyeva, 2021). Bu gelişmeler, akademik emek sahipliğinin yalnızca kurumsal bir mesele değil, aynı zamanda hukukî bir alan olduğunu da ortaya koymuştur. Mahkeme kararına rağmen Enstitü yönetiminin eseri 2018 yılında yeniden yayımladığı süreçte, eserin üzerinde herhangi bir telif veya tercüme faaliyeti bulunmayan E. Bağırov'un isminin yine de kitaba eklenmiş olduğu görülmektedir. Ayrıca, Enstitü Müdürü T. Kerimli'nin söz konusu baskıda editör olarak yer alması, ilgili mahkeme kararının hükümlerinin uygulanmadığı yönündeki tartışmaları daha da belirgin hâle getirmiştir. Bu durum, yargı kararları ile kurumsal yayın uygulamaları arasındaki uyumsuzluk iddialarını gündeme taşımaktadır.

Bu olay, Sovyet sonrası arşiv materyallerinin neşri sürecinde müelliflik, editörlük ve ilmî emanet kavramlarının ne kadar kırılgan bir zeminde işlediğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Nitekim Prof. Dr. Nasib Göyüşov'un 1990 yılında yayımlanan çalışması, vefat etmiş araştırmacıların ilmî mirasının korunması ve sahiplenilmesi sorununa erken bir eleştiri getirmiştir. Göyüşov, N.Karayev ve benzeri araştırmacıların çalışmalarının akıbetinin belirsizliğine dikkat çekerek, bu durumun hem etik hem de hukukî sonuçlar doğurabileceğini vurgulamıştır (Göyüşov, 1990a: 73).

Benzer şekilde Doç. Dr. S. Şıhıyeva'nın etik komisyon sürecine ilişkin değerlendirmeleri de konunun kurumsal boyutunu görünür kılmaktadır. Yapılan incelemelerde el yazması ve daktilo nüshalarının Karayev'e ait olduğu tespit edilmiştir. Komisyon raporlarında eserin yeniden yayımlanması ve Karayev'in müelliflik, çevirmenlik ve transliterasyon rollerinin açık biçimde belirtilmesi gerektiği yönünde görüş bildirildiği aktarılmaktadır (Şıxıyeva, 2021). Buna rağmen sonraki baskısında bu tespitlerin tam olarak yansıtılmadığına dair iddialar, akademik etik ile kurumsal uygulamalar arasındaki gerilimi daha da görünür kılmıştır. Bu bağlamda mesele, yalnızca bireysel bir intihal tartışması değil; aynı zamanda bilimsel bilginin üretimi, kurumsal otorite ve fikrî emeğin tanınması arasındaki yapısal ilişkilerin yeniden düşünülmesini gerektiren bir problem alanı olarak değerlendirilebilir.

Elyazmaları Enstitüsü'nde Yayın Süreçlerde Denetim Sorunları

Son yıllarda akademik üretimde yapay zekâ destekli metin üretim araçlarının kontrolsüz biçimde kullanılması, bilimsel yayıncılıkta kaynak doğruluğu, özgünlük ve etik sorumluluk açısından yeni tartışma alanları ortaya çıkarmıştır. Özellikle bazı metinlerin yeterli akademik ve bibliyografik kontrol yapılmadan dolaşıma girmesi hem içerik güvenilirliğini hem de kurumsal akademik itibarı doğrudan etkileyen ciddi sorunlara yol açabilmektedir. Bu bağlamda, Elyazmaları Enstitüsü bünyesinde yürütülen yayın süreçleri, denetim mekanizmalarının işleyişi açısından ayrıca değerlendirilmesi gereken bir örnek alan oluşturmaktadır.

Elyazmaları Enstitüsü kapsamında karşılaşılan Hatıra Yusifova'ya atfedilen *"Azerbaycan'da XX. Yüzyılda Osmanlı Edebiyatına İlişkin Bilimsel Araştırmaların Temel Yönelimleri"* başlıklı bildiri (Türkiy Xalqlar Folklorının Qıyasi Tadqiqi, 02–04.04.2026) dikkat çekmektedir. Söz konusu çalışmanın, Enstitüde *Dijital Gelişimden Sorumlu Müdür Yardımcısı* olarak görev yapan ve farklı üniversitelerde Azerbaycan edebiyatı alanında dersler veren bir akademisyen tarafından hazırlanmış olması, metne ilişkin akademik sorumluluğu daha da önemli hâle getirmektedir.

Bildirinin içerik yapısı ile kullanılan bibliyografik referansların büyük bir kısmının akademik veri tabanlarında doğrudan doğrulanabilir karşılıklarının bulunmadığı görülmektedir. Özellikle metinde yer alan kaynak atıflarının (*Kaynakça: Araslı, Həmid* (*1958*), *Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi, Bakı; Azerbaycan* (*2018*), *Türkiye Edebî İlişkileri: Tarih ve Güncellik, Bakı, 2018, 8, s. 5–20; Cəfərov, Məmməd Cəfər* (*1960-1964*), *Osmanlı romantizmi və Abdülhak Hamid Tarhan, İstanbul,1960, s. 22–26; 1964, s. 18–22; Cəfərov, Nizami* (*2018*), *Türkçülük ideyası və ədəbiyyatımız, Bakı, 2018, s. 33–60; 61–85; Əliyev, Aydın,* (*2018*), *Tevfik Fikret və Namıq Kamalın Azərbaycanda qəbulu, Bakı,2018, s. 18–45; Əliyev, Kamran* (*2018*), *Osmanlı–Azərbaycan ədəbiyyatı üzrə məqalələr, Bakı,2018, s. 22–40; Ertaylan, İsmail Hikmət* (*1925-1926*), *Azerbaycan ədəbiyyatı,Bakı; Firudin Bəy Köçərli,* (*1925-1926*), *Azerbaycan ədəbiyyatı tarixi materialları, Bakı; Gölpınarlı, Əbdülbaki* (*1948*), *Füzuli və klassik türk poeziyası üzrə araşdırmalar,İstanbul, 1948, s. 15–20; 30–35; 36–40; Hüseyni, Ebülfez* (*2010-2018*), *Azərbaycan və Osmanlı Aydınlanma Hərəkatı, 2010–2018, s. 20–55; Kabaklı, Ahmet* (*1990-2005*),*Türk Edebiyatı Tarihi* (*çoxcildli*), *Ankara, 1990–2005, s. 100–150; Kaplan, Mehmet* (*1995*), *Şairler ve İdeyalar, İstanbul,1995, s. 50–75; Mirəhmədov, Əziz* (*1983*), *Azərbaycan romantizmi, Bakı,s. 15–18; 22–26; 28–34; 45–52; 53–55; 60–67; 68–72; 73–76; 77–80; Nərimanoğlu, Kamil Vəli* (*2000-2010*) *Füzuli və Nəsiminin Osmanlı divan poeziyasında yeri, Bakı, 2000–2010, s. 10–35; Okay, Orhan* (*1998-2005*), *Füzuli və Nəsimi üzrə araşdırmalar, İzmir,1998–2005, s. 25–60; Pala, İskender* (*2000-2007*), *Füzuli və Nəsimi haqqında tədqiqatlar, Ankara, 2000–2007, s. 30–55; Paşayev, Mir Cəlal* (*1972*), *Osmanlı realizmi və tipoloji müqayisələr, Bakı, 1972, s. 15–20; 30–35; Paşayev, Qəzənfər* (*2018*), *Türk Dünyası: Ortak Kökenler, Edebî İlişkiler, Bakı,2018, s. 12–28; 15–50; 45–70; Turan, Şərif* (*1995*), *Osmanlı modernizmi və ideoloji proseslərə dair araşdırmalar, Ankara,1995, s. 35–40; 45–48; 50–52; 55–57.*) belirtilen başlık ve künyelerle mevcut literatür kayıtlarında örtüşmediği görülmektedir. Bu durum, kaynak kullanımında daha sıkı bir doğrulama sürecine ihtiyaç olduğunu düşündürmektedir. Metinde yer alan kaynakların doğrulanabilir akademik karşılıklarının bulunmaması nedeniyle, bu referanslara dayandırılan bilgilerin güvenilir bir zemine oturmadığı ve bu doğrultuda ulaşılan sonuçların bilimsel dayanakla desteklenmediği görülmektedir; söz konusu içerik bu haliyle akademik dolaşıma sokulmuştur.

Ayrıca, aynı araştırmacıya atfedilen iki ayrı çalışmada, Hacer Sağlam'ın "Abdi Bey Karahisari" konulu tez çalışmasıyla önemli ölçüde örtüşen bölümler bulunduğu ve bu

çalışmaya açık ve sistematik bir atıf yapılmadığı anlaşılmaktadır. "Əbdi bəy Qarahisarinin yaradıcılığında siyasi şəxsiyyətlərin tərifi" (Şuşa Şəhəri və Türk Sivilizasiyası: Tarixilik və Müasirlik, 2022, s. 131) ve "Əbdi bəy Qarahisarinin yaradıcılığında sənətkar və şairlər" (Əlyazma kitabı Azərbaycan–Türkiyə elmi-mədəni əlaqələr kontekstində, 2023, s. 217) başlıklı çalışmaların, ilgili tez çalışmayla benzerlik göstermesi, akademik etik ve atıf düzeni açısından değerlendirilmesi gereken bir husus olarak ortaya çıkmaktadır. Söz konusu bildirinin Elyazmaları Enstitüsü tarafından düzenlenen bir sempozyumda (Əlyazma kitabı Azərbaycan–Türkiyə elmi-mədəni əlaqələr kontekstində simpozyumu, 2023) sunulmuş ve bildiriler kitabında yayımlanmış olması, değerlendirme ve hakemlik süreçlerinin işleyişini daha da önemli hale getirmektedir. Buna rağmen, kabul sürecinde içerik doğrulama, kaynak kontrolü ve etik inceleme mekanizmalarının ne ölçüde işletildiği sorusu önem kazanmaktadır. Sempozyum bildirilerinin yalnızca konu uygunluğu veya biçimsel kriterler üzerinden değerlendirilmesi, bilimsel içerik güvenilirliği açısından çeşitli riskler doğurabilmektedir. Bu durum, kurumsal akademik etkinliklerde daha sistematik hakemlik ve etik denetim süreçlerine ihtiyaç olduğunu göstermektedir.

Örnekler akademik yazımda yapay zekâ destekli içerik üretim araçlarının denetimsiz kullanımının ve kaynak kontrol süreçlerinin ihmal edilmesinin ciddi metodolojik ve etik riskler doğurduğunu göstermektedir. Kaynakların bağımsız biçimde doğrulanmaması, yanlış bibliyografik bilgilerin akademik dolaşıma girmesine ve literatürde güvenilirlik kaybına yol açabilmektedir. Bu nedenle, kurumsal yayın süreçlerinde hem teknik hem de etik denetim mekanizmalarının güçlendirilmesi gerekmektedir.

Yazma Eser Neşirlerinde Editoryal Sorumluluklar

Elyazmaları Enstitüsü yayınlarında dikkat çeken hususlardan biri de editoryal sorumlulukların belirli kişiler üzerinde yoğunlaşmasıdır. Azerbaycan Milli Kütüphanesi kataloglarında yer alan ve erişilebilen yayınlar incelendiğinde, Elyazmaları Enstitüsünde 2024 yılında yayımlanan eserlerin önemli bir kısmında editörlük görevinin Enstitü müdürü Teymur Kerimli tarafından üstlenildiği görülmektedir. Ulaşılabilen yayınlar arasında yalnızca 2024 yılına ait en az on eserde editör olarak onun adının yer alması dikkat çekicidir. Bunun yanında Enstitünün *Əlyazmalar Yanmır* ve *Filologiya Məsələləri* dergilerinde de editoryal görevler yürütmektedir. Bu durum, editoryal denetim mekanizmalarının işleyişi, görev dağılımı ve bilimsel sorumluluğun paylaşımı konusunda bazı soruları gündeme getirmektedir.

Editoryal süreçlere ilişkin tartışmaları artıran örneklerden biri de "*Tezkire-i Nevvab"* eseridir. Söz konusu eserin tercümesiyle ilgili telif ve yayın hakları konusunda daha önce mahkeme sürecinin yaşandığı ve mahkeme kararının bulunduğu bilinmektedir. Buna rağmen eserin 2018 yılında yeniden yayımlanmış olması ve bu yayında editör olarak Teymur Kerimli'nin adının yer alması dikkat çekmektedir. Bu örnek, yal-

nızca bireysel bir yayın meselesi olarak değil, Enstitü yayınlarının hangi bilimsel, hukuki ve editoryal ölçütlere göre değerlendirilerek yayıma kabul edildiği sorusunu da gündeme getirmektedir. Özellikle yayın kurulu kararlarının nasıl alındığı, hukuki ihtilaflara konu olmuş eserlerin yeniden neşrinde hangi mekanizmaların işletildiği ve editörlerin bu süreçlerdeki sorumluluklarının sınırlarının ne olduğu hususları açıklığa kavuşturulmaya muhtaç görünmektedir (Şıxıyeva, 2023 yanvar 17).

Enstitü yayınlarında dikkat çeken bir diğer husus ise bilimsel sorumluluğun yeterince açık biçimde tanımlanmamasıdır. Örneğin *Gül dəftəri* (2024) adlı eserde "ideyanın müəllifi", "nəşr layihəsinin rəhbəri", "tərtibçi", "redaktor" ve "bədii tərtibatçı" gibi görevler ayrıntılı olarak belirtilmiş olmasına rağmen, yazma metinlerin Latin alfabesine aktarımını, şiirlerin okunuşunu ve tercümesini gerçekleştiren araştırmacıların kimliği açıkça gösterilmemiştir. Oysa yazma eser neşirlerinde transliterasyon ve metin okuma işlemleri eserin bilimsel değerini belirleyen temel çalışmalardır. Daha da önemlisi, söz konusu yayında çeşitli okuma ve aktarım hatalarına rastlanmaktadır. Ancak transliterasyonu hazırlayan kişinin belirtilmemesi nedeniyle bu hataların kaynağını tespit etmek ve bilimsel sorumluluğu belirlemek mümkün olmamaktadır. Bu durum hem akademik denetimi zorlaştırmakta hem de yapılan çalışmanın güvenilirliğini olumsuz etkilemektedir.

Bilimsel neşirlerde proje yöneticisi, "ideya müəllifi" veya "bədii tərtibatçı" gibi idari ve teknik katkıların yanı sıra, metni okuyan, transliterasyonunu hazırlayan, tercüme eden ve açıklamalarını yazan araştırmacıların da açık biçimde belirtilmesi gerekmektedir. Aksi hâlde yayınların akademik değerlendirilmesi güçleşmekte ve ortaya çıkan hataların sorumluluğu belirsizleşmektedir. Bu örnekler, Enstitü yayınlarında editörlük görevinin mahiyeti, yayın kurulu kararlarının alınış biçimi ve bilimsel-hukuki denetim mekanizmalarının işleyişi konusunda daha fazla şeffaflığa ihtiyaç bulunduğunu göstermektedir.

Elyazmaları Enstitüsü Süreli Yayınları

Elyazmaları Enstitüsü bünyesinde yayımlanan süreli yayınlar, yazma eser araştırmaları, metin neşri, filoloji ve edebiyat tarihi çalışmalarının kurumsal üretim alanını oluşturmaktadır. Bu yayınlar arasında özellikle *Filologiya məsələləri* ve *Əlyazmalar yanmır* dergileri öne çıkmakta; filoloji, edebiyat tarihi, kaynak incelemeleri ve kültür araştırmaları gibi geniş bir bilimsel yelpazede makalelere yer vermektedir. Bununla birlikte, bu dergilerde doğrudan yazma eserlere dayanan araştırmaların, metin neşirlerinin ve tenkitli yayın çalışmalarının sayısının sınırlı olduğu görülmektedir.

Filologiya məsələləri dergisi (https://www.filologiyameseleleri.com), Enstitü bünyesindeki süreli yayınlar arasında yer almakta olup editörlüğü Enstitü müdürü tarafından yürütülmekte, redaksiyon süreci ise kurum içi akademik kadro tarafından organize edilmektedir. Önceki sayılarda (özellikle 2022 yılına ait sayılarda) yayın kurul-

ları ve editoryal yapılanmaya ilişkin bilgilere kısmen yer verildiği, ancak güncel sayılarda bu bilgilerin düzenli ve sürekli biçimde erişilebilir olmadığı görülmektedir. Derginin dijital sayfasında "amaç ve kapsam", "yayın politikası", "etik ilkeler", "ücret politikası", "yayın kurulu" ve "yazım kuralları" gibi temel bölülerin sistematik biçimde sunulmadığı; ayrıca hakem listelerinin kamuya açık olarak paylaşılmadığı dikkat çekmektedir. Bu durum, değerlendirme süreçlerinin şeffaflığı ve izlenebilirliği açısından önemli bir eksiklik olarak değerlendirilmektedir.

Derginin sayı numaralandırmasında kronolojik ve standart bir sistem yerine 11, 15, 18 ve 22 gibi düzensiz bir ilerleyişin bulunduğu anlaşılmaktadır. Bu durum, uluslararası akademik dergicilikte yaygın olarak kullanılan cilt ve sayı sistematiğinden farklılık göstermektedir. Bunun yanında yayın periyodunun sabit ve öngörülebilir bir yapıda olmaması, akademik süreklilik ve izlenebilirlik açısından bazı soru işaretleri doğurmaktadır. Uluslararası akademik yayıncılıkta hakemli dergiler genellikle yılda iki ila dört sayı arasında düzenli bir takvimle yayımlanmakta, bazı alanlarda bu sayı altıya kadar çıkabilmektedir. Buna karşılık, bir derginin bir yıl içerisinde 11, 18, 22 veya 25 sayı yayımlaması, akademik dergicilikte yaygın olarak benimsenen periyodik yayın anlayışıyla uyumlu görünmemektedir. Bu nedenle yayın periyodunun belirli, düzenli ve öngörülebilir bir yapıya sahip olması; akademik güvenilirlik, indekslenme ve uluslararası görünürlük açısından temel ölçütlerden biri olarak kabul edilmektedir.

2026 yılı 5. sayısında yalnızca edebiyat alanında yaklaşık 60 makalenin yayımlanmış olması dikkat çekmektedir. Bu sayı, benzer alan dergileriyle karşılaştırıldığında oldukça yüksektir. Nitelikli hakemlik süreçleri yürüten ve indeksli dergilerde bir sayıda yer alan makale sayısı genellikle daha sınırlıdır. Bu nedenle, kısa sürede bu hacimde bir yayının değerlendirilmiş olması, hakemlik süreci, uzman hakem temini ve editoryal denetimin kapsamı açısından bazı soruları gündeme getirmektedir. Bu bağlamda yayın hacmi ile değerlendirme süreçlerinin niteliği arasındaki ilişki ayrıca incelenmelidir. Derginin uluslararası indeksleme sistemlerinde (MLA, ERIC Plus vb.) yer almaması, akademik görünürlük ve atıf dolaşımı açısından önemli bir sınırlılık oluşturmaktadır. İndekslenme, akademik yayıncılıkta bilimsel etkinin temel göstergelerinden biri olduğundan, bu durum uluslararası erişilebilirliği doğrudan etkilemektedir.

Ayrıca derginin "Redaksiya Heyəti" bilgileri incelendiğinde bazı güncellik sorunları dikkat çekmektedir. Editoryal kurulda yer alan isimlerin güncellenmesine ilişkin sistematik bir bilgilendirme bulunmamakta; "buraxılışa məsul" olarak belirtilen Paşa Kerimov'un 2024 yılında vefat etmiş olmasına rağmen hâlen görevde gösterilmesi, editoryal bilgi güncelleme mekanizmasının yeterince işletilmediğini düşündürmektedir. Bu durum, kurumsal veri yönetimi ve editoryal şeffaflık açısından geliştirilmesi gereken bir alan olarak değerlendirilmektedir. Genel olarak bu bulgular, *Filologiya məsələləri* dergisinin editoryal yapı, yayın politikası ve hakemlik süreçleri bakımından

daha sistematik ve şeffaf bir çerçeveye kavuşturulmasının hem akademik kalite hem de uluslararası bilimsel görünürlük açısından önemli olduğunu göstermektedir.

Elyazmaları Enstitüsü bünyesinde yayımlanan bir diğer süreli yayın olan *Əlyazmalar yanmır* dergisi de editoryal ve yapısal bazı tartışma alanlarıyla dikkat çekmektedir. Derginin resmî bilgilerine göre yılda dört sayı yayımlanması öngörülmesine rağmen, fiilî yayın sıklığının iki sayıyla sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu durum, planlanan yayın periyodu ile uygulamadaki yayın pratiği arasında bir uyumsuzluk bulunduğunu göstermektedir.

Derginin amacı, yazma eser araştırmaları, metin tenkidi, kaynak araştırmaları, dilbilim, bilim tarihi, folklor, edebiyat teorisi, Azerbaycan edebiyatı ve yazma eserlerin korunmasına yönelik çalışmalar gibi geniş bir yelpazede bilimsel makaleler yayımlamaktır. Bununla birlikte, editoryal süreçlere ilişkin şeffaflık düzeyinin sınırlı olduğu dikkat çekmektedir. Yayın politikası ve bilim kurulu bilgilerine yer verilmesine rağmen, hakemlik sürecinin işleyişine dair ayrıntılı açıklamaların bulunmaması önemli bir eksiklik olarak değerlendirilmektedir.

Özellikle kör hakemlik sisteminin uygulanıp uygulanmadığı, değerlendirme sürecinde kaç hakemin görev aldığı ve hakemlerin hangi ölçütlere göre belirlendiği gibi hususlarda açık ve doğrulanabilir bilgilerin sunulmaması, akademik değerlendirme süreçlerinin şeffaflığı açısından bir belirsizlik oluşturmaktadır. Mevcut veriler, bazı durumlarda tek hakemli değerlendirme uygulamalarının görülebildiğine ve hakem seçiminin standart bir yapıya kavuşturulmadığına işaret etmektedir; ancak bu süreçlerin resmî olarak ayrıntılı biçimde tanımlanmamış olması kesin bir yargıya varmayı zorlaştırmaktadır.

Özellikle kör hakemlik sistemine ilişkin uygulamanın açık biçimde belirtilmemesi, değerlendirme sürecinde görev alan hakem sayısı ve hakem seçim ölçütlerinin net olmaması, akademik değerlendirme süreçleri açısından belirsizlik oluşturmaktadır. Mevcut veriler, bazı durumlarda tek hakemli değerlendirme uygulamalarının görülebildiğine işaret etse de sürecin resmî olarak tanımlanmamış olması kesin bir değerlendirme yapılmasını sınırlamaktadır.

Derginin uluslararası indekslerde yer almaması, akademik görünürlük ve atıf dolaşımı açısından önemli bir sınırlılık oluşturmaktadır. Bu durum, yayımlanan çalışmaların bilimsel etki alanını daraltabilmektedir. Dergide yayımlanan çalışmaların önemli bir kısmının yazma eser temelli akademik incelemelerden ziyade daha genel ve popüler nitelikli konulara yöneldiği gözlemlenmektedir. Bu durum, derginin bilimsel profilinin belirginliği açısından tartışmalı bir görünüm ortaya koymaktadır.

Elyazmaları Enstitüsü süreli yayınları genel itibarıyla önemli bir akademik çalışma alanı oluşturmakla birlikte, editoryal şeffaflık, hakemlik süreçlerinin görünürlüğü ve indekslenme açısından geliştirilmesi gereken yapısal alanlar bulunmaktadır. Bu alan-

larda sağlanacak iyileştirmeler, söz konusu dergilerin uluslararası akademik sistemle entegrasyonunu güçlendirecek ve bilimsel etki düzeyini artıracaktır.

Akademik Mirasın Korunması Sorunu: Elyazmaları Enstitüsü Arşivindeki Yayıma Hazır Eserler

Sovyetler Birliği döneminde Azerbaycan SSC Bilimler Akademisi bünyesinde çalışan araştırmacılar kurum tarafından belirlenen yıllık, üç yıllık veya beş yıllık planlar çerçevesinde araştırmalar yürütmekle yükümlüydüler. Maaş karşılığında yerine getirilen bu çalışmalar genellikle "plan işi" olarak adlandırılmaktaydı. Tamamlanan araştırmalar ilgili enstitülerin bilim kurullarında değerlendirilmekte, kabul edilen çalışmalar ise yayın planlarına alınmaktaydı. Ancak çeşitli nedenlerle yayımlanamayan eserler enstitülerin ilmî arşivlerine teslim edilerek muhafaza edilmekteydi. Bu uygulamanın sonucu olarak Azerbaycan Bilimler Akademisi'ne bağlı kurumların arşivlerinde çok sayıda yayıma hazır çalışma birikmiştir. Özellikle Elyazmaları Enstitüsü'nün ilmî arşivi, metin neşirleri, transliterasyonlar, tercümeler, bibliyografik çalışmalar ve monografiler bakımından oldukça zengin bir koleksiyona sahiptir. Bu eserlerin önemli bir kısmı sansür, yayın imkânlarının yetersizliği, ekonomik sebepler veya araştırmacıların vefatı nedeniyle Sovyet döneminde yayımlanamamıştır.

Bağımsızlık sonrasında söz konusu çalışmaların neşri yeniden gündeme gelmiş, ancak bu süreçte vefat etmiş araştırmacıların ilmî mirasının nasıl değerlendirileceği meselesi çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Konuya dikkat çeken ilk isimlerden biri Prof. Dr. Nasib Göyüşov olmuştur. Göyüşov, 1990 yılında yayımladığı yazısında Nasreddin Karayev, Fazil Seyidov ve Azizağa Memmedov gibi araştırmacıların yıllar süren emeklerinin akıbetinin belirsiz kaldığını belirtmiş; bu durumun hem etik hem de hukukî sorunlara yol açabileceğini ifade etmiştir (Göyüşov, 1990a: 73). N. Karayev'in *Tezkire-i Nevvâb* tercümesinin vefatından sonra karşılaştığı olumsuz yayın süreci, bu konudaki sorunların somut örneklerinden biridir.

Aslında uluslararası akademik gelenekte vefat etmiş araştırmacıların yayımlanmamış çalışmalarının değerlendirilmesine ilişkin yerleşmiş uygulamalar bulunmaktadır. Bu uygulamalarda temel ilke, eserin müellifliğinin korunması ve yayına hazırlayan kişinin katkısının açık biçimde belirtilmesidir. Bunun en tanınmış örneklerinden biri E. J. W. Gibb'in altı ciltlik *A History of Ottoman Poetry* adlı eseridir. Gibb yalnızca ilk cildi yayımlayabilmiş, vefatından sonra geride bıraktığı notlar ve taslaklar ailesinin girişimiyle E. G. Browne tarafından düzenlenerek yayıma hazırlanmıştır. Browne, eserin sonraki ciltlerine yazdığı önsözlerde hem Gibb'den kalan malzemenin durumunu hem de kendi katkılarını ayrıntılı biçimde açıklamış, buna rağmen eser Gibb'in adıyla yayımlanmaya devam etmiştir (Ferrard, 1996: 65).

Benzer bir durum C. A. Storey'in *Persian Literature: A Bio-Bibliographical Survey* adlı eseri için de söz konusudur. Eseri Rusçaya çeviren ve önemli ilaveler yapan Y. E.

Bregel, yaptığı katkıları ayrıntılı biçimde belirtmiş; buna rağmen eser Storey'in adıyla yayımlanmıştır. Bregel ise tercüme ve ilavelerin sorumlusu olarak gösterilmiştir (Storey, 1972; Göyüşov, 2013: 19). Bu örnekler, ilmî mirasın değerlendirilmesinde müelliflik hakkına gösterilen hassasiyetin akademik dünyanın temel ilkelerinden biri olduğunu göstermektedir.

Vefat etmiş araştırmacıların tamamlanmış çalışmalarının neşri konusunda Türkiye'deki bazı uygulamalar dikkat çekici örnekler sunmaktadır. Bu örneklerden biri Osmanlı tezkirelerinin neşri alanında öncü çalışmalarıyla tanınan Dr. İbrahim Kutluk'tur. XVI. yüzyıl Osmanlı şair tezkirelerinin ilmî neşrini ilk kez sistemli biçimde ele alan Kutluk, Türk Tarih Kurumu tarafından kendisine verilen Kınalızâde Hasan Çelebi, Beyânî ve Latîfî tezkirelerini yayına hazırlama görevini büyük ölçüde tamamlamış, ancak bu eserlerin basıldığını göremeden 1976 yılında vefat etmiştir. Kutluk'un ölümünden sonra eserleri meslektaşları tarafından neşre hazırlanmış, ancak bu süreçte müelliflik hakkının korunmasına özel önem verilmiştir. Kınalızâde Hasan Çelebi Tezkiresi'nin ilk cildini yayına hazırlayan İbrahim Olgun, esere yazdığı önsözde çalışmanın esas sahibinin İbrahim Kutluk olduğunu açıkça belirtmiş ve kendi rolünü yalnızca yayına hazırlama süreciyle sınırlandırmıştır. Olgun, bu görevi "onu sonsuza dek yaşatacak bir anıt dikmek" şeklinde nitelendirmiş ve çalışmanın bir vefa borcu olarak tamamlandığını ifade etmiştir (Kınalızâde, 1978: 2–3).

Daha da dikkat çekici olan husus, eserin yayımlanması sırasında İbrahim Olgun ve daha sonra çalışmayı devam ettiren İsmet Parmaksızoğlu'nun isimlerini müellif olarak öne çıkarmamalarıdır. Kitaplar İbrahim Kutluk'un adıyla yayımlanmış, sonraki araştırmacılar ise önsöz ve sunuş yazılarında kendi katkılarını açıklamakla yetinmişlerdir. Beyânî Tezkiresi'nin neşrinde de aynı yaklaşım sürdürülmüş ve eserin ilmî hazırlayıcısı olarak Kutluk'un emeği korunmuştur. Bu örnek, vefat etmiş araştırmacıların geride bıraktıkları tamamlanmış veya büyük ölçüde tamamlanmış çalışmaların neşrinde akademik etik açısından izlenebilecek en sağlıklı yöntemlerden birini göstermektedir. Müelliflik hakkının korunması ile editöryal katkının açık biçimde belirtilmesi arasında kurulan bu denge, ilmî mirasın gelecek kuşaklara aktarılmasında temel ilkelerden biri olarak değerlendirilebilir.

Bu çerçevede, Elyazmaları Enstitüsü'nün ilmî arşivinde muhafaza edilen ve büyük ölçüde yayına hazır durumda bulunan çalışmaların bir kısmının bibliyografik kaydını burada vermeyi gerekli görüyoruz. Söz konusu liste, enstitü arşivinin envanter defterlerinden derlenmiş olup hem Sovyet döneminden günümüze ulaşan ilmî mirasın görünür kılınması hem de söz konusu çalışmaların müelliflik geçmişinin belgelenmesi açısından önem taşımaktadır (Ek 1).

Dünya akademik tecrübesi, vefat etmiş araştırmacıların yayımlanmamış veya tamamlanamamış eserlerinin neşrinde oldukça netleşmiş bir ilke seti ortaya koymakta-

dır. Bu uygulamalarda temel yaklaşım, müelliflik hakkının kesin biçimde korunması ve metne yapılan her türlü editöryal müdahalenin açık, izlenebilir ve şeffaf biçimde belirtilmesidir. Eser, esas itibarıyla orijinal yazarın adıyla yayımlanmakta; editörün rolü ise "hazırlayan", "tamamlayan" veya "yayına hazırlayan" şeklinde sınırlı bir çerçevede gösterilmektedir.

E. J. W. Gibb ve C. A. Storey gibi örneklerde görüldüğü üzere, ölüm sonrası yayımlama süreçleri çoğu zaman özel arşiv düzenlemeleri, vakıf destekleri ve akademik kurumların koordinasyonu ile yürütülmekte; böylece hem bilimsel süreklilik hem de etik sorumluluk dengesi korunmaktadır. Benzer şekilde Avrupa ve Amerika'daki üniversite ve akademi sistemlerinde, "posthumous publication" (vefat sonrası yayın) için kurumsallaşmış editöryal protokoller bulunmaktadır.

Dünya tecrübesi, bu tür eserlerin yayımlanmasını mümkün kılmakla birlikte, bunu ancak müelliflik hakkını koruyan, editöryal katkıyı görünür kılan ve kurumsal denetim altında işleyen bir sistem içinde meşru kabul etmektedir. Bu yaklaşım, Elyazmaları Enstitüsü arşivinde bulunan yayıma hazır eserlerin değerlendirilmesi açısından da doğrudan örnek teşkil etmektedir.

SONUÇ

Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Elyazmaları Enstitüsü, Azerbaycan'daki yazma eserlerin toplanması, korunması, kataloglanması ve araştırılması bakımından köklü bir kurumsal geçmişe sahip olup, ülkenin önemli yazma eser koleksiyonlarından birini bünyesinde barındırmaktadır. Sovyet döneminden itibaren gerçekleştirilen kataloglama faaliyetleri, ilmî neşir çalışmaları ve yetiştirilen uzman kadrolar sayesinde Enstitü, Türkoloji ve Şarkiyat araştırmaları açısından önemli bir merkez hâline gelmiştir. Bununla birlikte, bu çalışmada elde edilen bulgular, kurumun sahip olduğu ilmî ve kültürel birikim ile mevcut erişim, dijitalleşme, yayıncılık ve araştırma hizmetleri arasında belirgin bir uyumsuzluk bulunduğunu göstermektedir.

Araştırma kapsamında özellikle katalogların erişilebilirliği, dijitalleştirme faaliyetlerinin araştırmacılara sunulması, kurum yayınlarının akademik dolaşıma kazandırılması ve yazma eserlere erişim süreçlerinde çeşitli sorunlar tespit edilmiştir. Kataloğların önemli bir bölümünün yalnızca Rusça hazırlanmış olması, mevcut katalogların dijital ortamda sistematik biçimde erişime açılmaması ve kapsamlı bir elektronik katalog sisteminin bulunmaması, koleksiyonun bilimsel kullanımını sınırlandırmaktadır. Benzer şekilde, dijitalleştirilmiş materyalin araştırmacıların kullanımına açık bir platform üzerinden sunulmaması, yazma eserlerin ulusal ve uluslararası akademik dolaşıma katılımını güçleştirmektedir. Enstitü tarafından yayımlanan katalog, kitap ve ilmî çalışmaların erişim ve dağıtım kanallarındaki sınırlılıklar da kurumun bilimsel görünürlüğünü olumsuz etkilemektedir.

Bu sorunların çözümü için öncelikle erişim ve kataloglama altyapısının geliştirilmesi gerekmektedir. İlk aşamada mevcut katalogların dijital ortama aktarılması, bibliyografik kayıtların standartlaştırılması ve Azerbaycan Türkçesi ile uluslararası araştırmacıların kullanımını kolaylaştıracak ortak bir elektronik katalog sisteminin oluşturulması önem taşımaktadır. Bu sistemde eser adı, müellif, tarih, konu, dil, yazı türü, fiziksel özellikler ve mevcut dijital kopya bilgileri gibi temel bibliyografik unsurların yer alması, araştırmacıların koleksiyona uzaktan erişimini önemli ölçüde kolaylaştıracaktır.

İkinci aşamada, telif, güvenlik ve koruma koşulları dikkate alınarak dijitalleştirilmiş yazma eserlerin kademeli biçimde çevrim içi erişime açılması gerekmektedir. Tüm koleksiyonun aynı anda erişime açılması yerine, öncelikle katalog kayıtlarının, ardından telif ve kullanım bakımından uygun olan yazmaların dijital görüntülerinin araştırmacılara sunulması uygulanabilir bir model olarak değerlendirilebilir. Böylece fiziksel başvuru zorunluluğu azaltılırken eserlerin korunması ile bilimsel erişim arasında daha dengeli bir ilişki kurulabilir.

Üçüncü aşamada Enstitünün yayın politikasının yeniden düzenlenmesi ve mevcut yayınların dijital akademik dolaşıma kazandırılması gerekmektedir. Daha önce yayımlanmış katalog, edisyon ve araştırma eserlerinin mümkün olduğu ölçüde açık erişimli elektronik formatlarda sunulması; yeni yayınlar için ise düzenli, şeffaf ve erişilebilir bir yayın programının oluşturulması kurumun akademik görünürlüğünü artıracaktır. Yayınların uluslararası bibliyografik veri tabanlarında indekslenmesine yönelik çalışmaların yürütülmesi de bu sürecin tamamlayıcı bir unsuru olmalıdır.

Dördüncü aşamada, Enstitünün metin neşri çalışmalarının yöntem ve içerik bakımından yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir. Enstitü yayınlarının önemli bir kısmının Arap alfabesinden Latin alfabesine aktarım niteliğinde olduğu, birçok çalışmada ise tek nüshanın veya daha önce basılmış eserlerin esas alındığı görülmektedir. Bu durum, nüsha karşılaştırması ve metin tenkidi bakımından önemli eksiklikler doğurmaktadır. Özellikle farklı nüshaların tespit edilmesi ve karşılaştırılması, metin farklılıklarının gösterilmesi ve metnin hangi ölçütlere göre kurulduğunun açıklanması, ilmî neşrin temel aşamaları arasında yer almaktadır. Bu nedenle Enstitüde yapılacak yayınlarda yalnızca harf aktarımına dayalı çalışmalar yerine, metnin kaynaklarının ve nüshalarının ortaya konulduğu, farklı nüshaların karşılaştırıldığı ve editoryal müdahalelerin açıkça belirtildiği neşir anlayışının benimsenmesi gerekmektedir. Enstitü bünyesinde yayınların değerlendirilmesine yönelik İlmi Şura bulunmasına rağmen, bu mekanizmanın işlevsel bir bilimsel denetim sürecine dönüştürülmesi gerekmektedir. Yayın kararının yalnızca kurumsal bir prosedür olarak kalmaması; metnin kaynakları, nüshaları, neşir yöntemi ve editoryal tercihleri bakımından alan uzmanlarınca ayrıntılı biçimde değerlendirilmesi sağlanmalıdır. Özellikle metin tenkidi ve ilmî neşir alanlarında uzmanlaşmış araştırmacıların görüşlerine başvurulması, değerlendirme

sürecinin kayıt altına alınması ve gerekçeli raporlar üzerinden yürütülmesi, yayınların bilimsel niteliğinin artırılmasına katkı sağlayacaktır. Genç araştırmacıların yetiştirilmesi bu sürecin devamlılığı açısından önemli olmakla birlikte, mevcut sorunların yalnızca kuşak değişimiyle giderilmesi mümkün görünmemektedir. Öncelikle metin neşri konusunda uzmanlaşmış kadroların oluşturulması ve bu alanda ortak bilimsel ölçütlerin belirlenmesi gerekmektedir.

Bu önerilerin uygulanmasında aşamalı ve ölçülebilir bir kurumsal planlama önem taşımaktadır. Kısa vadede katalogların dijitalleştirilmesi ve bibliyografik verilerin standartlaştırılması; orta vadede dijital koleksiyon ve açık erişim altyapısının oluşturulması; uzun vadede ise uluslararası veri tabanlarıyla entegrasyon, ortak araştırma projeleri ve sürdürülebilir yayın politikalarının geliştirilmesi önceliklendirilebilir. Böylece kurumsal dönüşüm, yalnızca fiziksel altyapının yenilenmesiyle sınırlı kalmayacak; kataloglama, erişim, dijitalleşme, yayıncılık ve araştırmacı yetiştirme süreçlerini birlikte kapsayacaktır.

Bunun yanında, Enstitü arşivlerinde bulunan ve vefat etmiş araştırmacılara ait yayımlanmamış çalışmaların durumu da ayrıca ele alınması gereken önemli bir konudur. Bu tür çalışmaların bilimsel ve editoryal değerlendirmeden geçirilerek, müelliflik ve fikrî haklara ilişkin hukuki ve etik ilkeler gözetilmek, eserin asıl müellifinin adı ve emeği korunmak ve yayına hazırlayanların katkıları açık biçimde belirtilmek suretiyle yayımlanması hem bilimsel mirasın korunması hem de araştırmacıların emeklerinin görünür kılınması bakımından önem taşımaktadır. Vefat etmiş araştırmacıların arşivlerde kalan çalışmalarının kurum veya başka araştırmacılar tarafından yeni bir bilimsel üretim gibi sunulması yerine, özgün müellifliği esas alan şeffaf bir yayın politikasının benimsenmesi gerekmektedir. Bu kapsamda Enstitü bünyesinde arşivlerde bulunan yayımlanmamış çalışmaların tespit edilmesi, müelliflik bilgilerinin doğrulanması, hukuki ve etik durumlarının incelenmesi ve uygun bulunan çalışmaların özgün müelliflerinin adı korunarak yayımlanmasına yönelik ayrı bir program oluşturulması önerilebilir.

Elyazmaları Enstitüsü, sahip olduğu zengin yazma eser koleksiyonu ve tarihî ilmî birikim bakımından önemli bir potansiyele sahiptir. Ancak bu potansiyelin akademik değere dönüşebilmesi, koleksiyonların araştırmacılara erişilebilir hâle getirilmesine, kurumsal yayınların bilimsel dolaşıma kazandırılmasına ve araştırma faaliyetlerinin sürdürülebilir biçimde desteklenmesine bağlıdır. Bu nedenle Enstitünün yeniden yapılandırılması, yalnızca mevcut eksikliklerin giderilmesi olarak değil, koruma, erişim, dijitalleşme, yayıncılık ve bilimsel üretimi bütünleştiren uzun vadeli bir kurumsal dönüşüm olarak ele alınmalıdır. Böyle bir dönüşüm, Enstitünün sahip olduğu yazma eser mirasının ulusal ve uluslararası bilim dünyasında daha etkin biçimde değerlendirilmesine imkân sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Adilov, M. (2009a). Azərbaycan paleoqrafiyası. Bakı: Elm.

Adilov, M. M. (2009b). Katalog tyurkskikh rukopisei (T. 2: Poeziya). Nurlan.

Akademiya nauk Azerbaidzhana, Institut rukopisey. (1994). Katalog persidskikh rukopisei (T. 1). Ornek.

Akademiya nauk Azerbaidzhana, Institut rukopisey. (2000). Katalog arabskikh rukopisei (T. 2). Elm.

Akademiya nauk Azerbaidzhana, Institut rukopisey. (2007). Katalog persidskikh rukopisei (T. 3). Nurlan.

Akademiya nauk Azerbaidzhanskoy SSR, Respublikanskiy rukopisnyy fond. (1985). Katalog arabskikh rukopisei (T. 1). Elm.

Asker, A.,Özdaşlı, E. (2018). Kafkaslarda Ermeni mezalimi (1905-06) ve "Kanlı Seneler"in bitmeyen öyküsü (Armenian atrocities in the Caucasus (1905-1906) and the unending story of the "Bloody Years"). Ermeni Araştırmaları, (59), 37–64.

AZƏRTAC. (2016, 25 Kasım). Əlyazmalar İnstitutu Türk Əməkdaşlıq və Koordinasiya Agentliyi ilə əməkdaşlığı genişləndirir. Erişim tarihi: 9 Haziran 2026, https://azertag.az/xeber/elyazmalar_institutu_turk_emekdasliq_ve_koordinasiya_agentliyi_ile_emekdasligi_genislendirir-1015260.

AZƏRTAC. (2021, 22 Şubat). Qədim əlyazmaların elektronlaşdırılması işi davam etdirilir. Erişim tarihi: 9 Haziran 2026, https://azertag.az/xeber/Qedim_elyazmalarin_elektronlasdirilmasi_isi_davam_etdirilir-1717709

Cəmşidov, Ş., Məmmədbağıroğlu, Ə. (2013). Türk əlyazmaları kataloqu I cild (Folklor abidələri və müəllifsiz əlyazmalar): Təsvir və tərtib. Bakı: Elm və Təhsil.

Əlyazmalar İnstitutunda vəziyyət nə yerdədir? https://aknews.az/index.php?newsid=131(Erişim tarihi: 1.03.2025)

Farzaliyev, A. M., & Mamedova, R. M. (2018). Katalog tyurkoyazychnykh rukopisei Instituta Rukopisey NAN Azerbaidzhana (sochineniya po istorii i geografii). Elm və Təhsil.

Ferrard, C. (1996). Gibb, Elias John Wilkinson. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (C. 14, ss. 65-66). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Göyüşov, N. (1990a). Elmimiz nə üçün geri qalır? İnqilabi yeniləşmə lazımdır. Azərbaycan Kommunisti, (3), 69–73.

Göyüşov, N. (1990b). Revolyutsionnoe obnovlenie v intellektual'noy sfere. Kommunist Azerbaydzhana, (3), 71–75.

Göyüşov, N., Mirzəyeva, K. (2013). Yazılı abidələrin akademik tədqiqi və nəşri problemi. Orta əsr əlyazmaları və Azərbaycan mədəniyyəti tarixi problemləri, Bakı: 19–27.

Kərimov, R. Ş. (2013). Qasım bəy Zakir və müasirləri. Bakı: Elm və təhsil.

Kınalızâde Hasan Çelebi. (1978–1981). Tezkiretü'ş-şuarâ (Haz. İ. Kutluk, 2 cilt). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Köksal, M. F. (2017). Eski Türk edebiyatında tenkit ve teori. İstanbul: Kesit Yayınları.

Mamedbagirogly, A. (sost.). (2019). Katalog tyurkskikh rukopisei (folklornye pamyatniki i rukopisi neizvestnykh avtorov) (T. 1). Elm və Təhsil.

Məmmədova, Z., Babayeva, E. (Tərt. və təsv. ed.). (2018). Tibbə dair əlyazmalar kataloqu. Bakı: Avropa.

Musabəyli A. Xarici ölkələrdəki Azərbaycan əlyazmalarının toplu kataloqu (Şərq əlyazma kataloqları əsasında). Üç cilddə. Bakı: Elm, 2012, 1179 s.

Musabəyli, A. (2005). Ruhi Bağdadi: Mühiti, həyatı, poetikası və Divanı (əlyazma qaynaqları əsasında). Elm.

Musabəyli, A. (2010). Türkiyədə yaranan Azərbaycan ədəbiyyatı və Xəlilinin "Firqətnamə"si: Əlyazma qaynaqları əsasında araşdırma, müqayisəli mətnin transfoneliterasiyası, İstanbul nüsxəsinin foto-faksimilesi. Nurlan.

Musabəyli, A. (2011). Bağdadda yaranan Azərbaycan ədəbiyyatı və Ruhi Bağdadi divanı: Əlyazma qaynaqları üzərində araşdırmalar, müqayisəli mətnin transfoneliterasiyası (2 cild). Elm və təhsil.

Musabəyli, A. (2018). Əlyazmalar İnstitutundakı türkdilli əlyazmaların toplu kataloqu (4 cild; C. 1–2: Əsər adları üzrə; C. 3–4: Şəxs adları üzrə). Elm.

Musalı, N. (2021, 16 Fevral). Nəvvab təzkirəsinin tərcüməsi AMEA Əlyazmalar İnstitutundan necə oğurlandı? Bakı-Xeber qəzeti https://www.baki-xeber.com/sosial/116666.html (Erişim tarihi: 11.03.2025)

Musalı, V. (2015). An Unresearched Aspect of Turkish Tadhkira Writing. Bilig, 72, 73-92. https://izlik.org/JA23TZ69KR

Musalı, V. (2016). 20. Yüzyılda Türkiye'de Bilimsel Ahlak Örneği ve Bir Karşılaştırma. Eğitimde Gelecek Arayışları. Dünden bugüne Türkiye`de Beceri, Ahlak ve Değerler Eğitimi Uluslararası Sempozyumu Bildirileri, ss.1017-1030.

Musalı, V. (2026). Akademide Sembolik Şiddet ve Etik Sorunlar: Bir Romanın Gerçeklik Temsili. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 17(2), 291-305. https://izlik.org/JA84TL87LK

Musayeva, A. Ş. (2013). Dədə Ömər Rövşəni və külliyyatı: Əlyazma qaynaqları əsasında filoloji-tekstoloji araşdırmalar, elmi-tənqidi mətnin transfoneliterasiyası, orijinal mətnlər və tərcümələr. Elm və təhsil.

Najafov, G. (sost.). (2013). Katalog persidskikh rukopisei (sochineniya po istorii i geografii). Elm və Təhsil.

Nurəliyeva, T. (2006). Əlyazma kolleksiyaları kataloqu. Nurlan.

Nurəliyeva, T. (2009). Vəqf olunmuş əlyazmalar kataloqu (C. 1). Nurlan.

Nurəliyeva, T. (2012). Vəqf olunmuş əlyazmalar kataloqu (C. 2). Elm və təhsil.

Storey, C. A. (1972). Persidskaya literatura: Bio-bibliograficheskiy obzor (Per. Y. E. Bregel). Moskva: Nauka.

Sultanov, M. (1961). Respublika Əlyazmaları Fondu. Respublika Əlyazmaları Fondunun əsərləri, 1, 5–8. Bakı: Azərb. SSR EA.

Şıxıyeva, S. (1.04.2021). AMEA-da plagiat qalmaqalı. Fakt İnfo. https://www.faktinfo.az/news/amea-da-plagiat-qalmaqali-alimden-sert-ittihamlar (Erişim tarihi: 21.1.2025).

Şıxıyeva, S. (2014, 21 yanvar). Bəlkə "Atılan toplar"a diksinək? Və ya faciəvi nəticələr... Lent.az. https://lent.az/xeber/medeniyyet/xeber_belke____atilan_toplar___a_diksinek___ve_ya__facievi_neticeler..__-152894 (Erişim tarihi: 19.2.2025).

Şıxıyeva, S. (2021, 7 aprel). Ciddi elmlə məşğul olan alimlərin təqibi. Ədalət. https://www.adalet.az/mobil/214977 (Erişim tarihi: 17.2.2025).

Şıxıyeva, S. (2023, yanvar 17). Bu cür "əvəzolunmaz kadr" daha yüksək vəzifəyə gətirilməlidir. Paralel-.az. https://paralel.az/az/article/448249 (Erişim tarihi: 20.01.2026)

TİKA. (2013, 31 Mayıs). TİKA'dan Azerbaycan elyazma eserlerinin korunmasına destek. (Erişim tarihi: 9 Haziran 2026).

https://tika.gov.tr/detail-tikadan_azerbaycan_elyazma_eserlerinin_korunmasina_destek/

Yılmaz, O. K. (2023). İSAM tahkikli neşir kılavuzu (Gözden geçirilmiş 4. bs.). İstanbul: İSAM Yayınları.

EK 1. Elyazmaları Enstitüsü Arşivindeki Yayımlanmamış Çalışmalar ve Müelliflik Kayıtları

Hidayət. Əsərləri. Haz. Əzizağa Məmmədov. Mak. çapı – 243 vər. (şifr – 110, 111).

Qəhrəmannamə. Haz. Şamil Cəmşidov. Mak. çapı – 238 səh. (şifr – 94).

Fazil Seyidov. Qövsi Təbrizi həyat və yaradıcılığı, şerləri (doktorluq dissertasiyası). Mak. çapı – 380 s. (şifr – 19).

Qövsi Təbrizi. Şerləri. Hazırl. Fazil Seyidov. Mak. çapı – 590 s. (şifr – 282).

Nizami Əruzi Səmərqəndi. Çahar məqalə (farscadan tərcümə edəni A. Pənahi, təshih edəni M.S. Sultanov). Əlyazması. (şifr – 31).

Məhəmməd Bülbül. Şerlər. Tərtib eden: Firuzə Həsənova. Mak. çapı – 200 səh. (şifr – 34).

Sədi Sani Qarabağı. Seçilmiş əsərlər. Haz. Fazil Seyidov. Mak. çapı – 174 səh. (şifr – 44).

Kərimzadə S.D. Yaxın və Orta Şərqin XIX əsrə aid bəzi daşçaplı kitablarının bədii tərtibatı. Albom. (şifr – 63).

Şəhriyar və Sənubər (B-2656/10546). Tərtib ed. Ş. Cəmşidov. 245 səh. (şifr – 64).

Xurşid Banu Natəvan. Hazırl. Z. Hacıyeva. Mak. çapı – 97 səh. (şifr – 70).

Tərcümeyi-İskəndərnamə. Çapa hazırl. C.V. Qəhrəmanov. Mak. çapı – 124 səh. (şifr – 72).

Məhcuri. Qisseyi-Şirzad. Transliterasiya ed. C.V. Qəhrəmanov. Mak. çapı – 55 s. (şifr – 73).

Məcmueyi-Qaradağı Həsənəlixan (M-508/37403). Çapa hazırl. N.S. Qarayev. Mak. çapı – 855 səh. (şifr – 76, 77, 78); mak. çapı – 430 səh. (şifr – 113); (şifr – 79, 80, 81 – ikinci nüsxələr).

XIII–XIV yüzilliklərdə Azərbaycanda hüququn ümumi vəziyyəti və qaynaqları. Tərtib edəni Elman Cəlilov. Mak. çapı – 242 səh. (şifr – 91). Obşee polojenie prav v Azerbaydjane v XIII–XIV vv. i eqo istoçniki. Maş. 217 str. (şifr – 134).

Şaməddin Xəlilov. Əsrarnamə (qrammatik oçerk), qədim türk sözləri lüğəti. Mak. çapı – 296 vər. (şifr – 92).

Qədim Azərbaycan sözləri lüğəti. Tərtib edəni Ş. Xəlilov. Mak. çapı – 153 səh. (şifr – 93).

Mirzə İsmayıl Qasir. Seçilmiş əsərləri. Tərtib. T. Nurəlieva, P. Kərimov. Mak. çapı – 215 səh. (şifr – 106).

Məcmueyi-Qaradağı Həsənəlixan (B-7062/37698). Translit. ed. N. Qarayev. Mak. çapı – 430 səh. (şifr – 113, 114).

Sönməz. Seçilmiş əsərləri. Tərtibçi C.V. Qəhrəmanov. Mak. çapı – 210 səh. (şifr – 123).

Ərzunumlu Mustafa Zərir. Yusif və Züleyxa (XIV əsr). Translit. ed. C.V. Qəhrəmanov. Mak. çapı – 160 s. (şifr – 124).

Mirzə Şəfi Güngü. Əlyazması, ərəb əlifbası ilə. Tərtibçi Əhmədağa Əhmədov. 284 səh. (şifr – 136).

Məcruh. Divan (B-756). Transliterasiya ed. T.Q. Sadıxova. 37 səh. (şifr – 163).

Nəvvab. Təzkirə, I-II cild. Haz. N.S. Qarayev. Əlyazması. 714 səh. (şifr – 175, 176).

Nəvvab Mir Möhsün Ağamirzadeyi Qarabağı. Təzkirə. I–II–III–IV cildlər. Haz. N.S. Qarayev. Mak. çapı – 1058 vər. (şifr – 152, 153, 154, 155).

Mirzə Həsən Qarabağı (Yuzbaşov). Seçilmiş əsərləri. Tərtib. N.S. Qarayev. Mak. çapı – 324 səh. (şifr – 177).

Molla Mahmud Zövi və onun Divanı (B-742). Hazırl. N.S. Qarayev. Mak. çapı – 69 səh. (şifr – 178).

Qaradağı. XIX əsrin ikinci yarısında Azərbaycanın görkəmli maarifpərvər şairlərindən Həsənağaxan Qaradağı. Hazırl. N.S. Qarayev. Mak. çapı – 143 səh. (şifr – 179).

Cüng (B-1812/11917). Azərbaycanca şerləri müasir əlifbaya köçürən N.S. Qarayev. M/ç – 285 s. (şifr – 181).

Cüng (A-340/11980). Translit. ed. N.S. Qarayev. Mak. çapı – 209 səh. (şifr – 182).

Cüng (B-1251/11238). Translit. ed. N.S. Qarayev. Əlyazma – 96 səh. (şifr – 183).

Saleh Şirvani. Şerləri. Topl. N.S. Qarayev. Mak. çapı. (şifr – 184).

Asəf Ləmbərani. Şerləri. Translit. N.S. Qarayev. Mak. çapı. (şifr – 185).

Mirzəcan, Aşıq Pəri, Kisbi, Ərəşi, Məhcur, Zari Ərəşi. Şerləri. Topl. N.S. Qarayev. Mak. çapı. (şifr – 186).

Nəvvab. Mir Möhsün Ağamirzadə Qarabağı. Nəsihətnamə. Mak. çapı – 35 səh. (şifr – 188, 191). Hazırl. N.S. Qarayev.

Sədai-həqq, Sədai-Qafqaz, Kommunist, İnqilab və mədəniyyət, Dan yıldızı, Revolüsiya və kultura qəzetlərinin biblioqrafiyası (1913–1940 illər). İcraçılar – F. Həsənova və R. Mustafayeva. Əlyazması – 1628 s. (şifr – 283).

Yeni fikir (1924–1927), Həyat (1905–1906) qəzetlərinin biblioqrafiyası. İcraçılar – F. Həsənova və Nərgiz Sadıxova. (şifr – 284, 285, 286, 287).

MECÂLİSÜ'N-NEFÂİS'TEN MODERN BİYOGRAFİLERE ŞAHSİYET İNŞASI: MEVLÂNÂ LUTFÎ

Nagehan UÇAN EKE

Prof. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, nue@mu.edu.tr; nucaneke@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1699-9395.

GİRİŞ

Sözlüklerde "anmak, hatırlamak" manasındaki *zikr* kökünden türeyen *tezkire* (çoğulu tezâkir) "hatırlamaya vesile olan şey" demektir ve terim olarak eski dönemlerde yazılan biyografik-antolojik eserleri ifade eder (Öz, 2012, s. 68). Çeşitli ilim dallarında yetişmiş âlimler ve şairlerin biyografilerine dair eserler Arap ilim çevresinde "tabakat" adıyla ortaya çıkmış Fars edebiyatında özellikle şairler için yazılan tabakat kitaplarına "tezkire" adı verilmiştir. Osmanlı biyografi geleneği de temelini İslam medeniyetindeki "tabakat" ve "terâcim-i ahvâl" türlerinden alır ve asırlar içinde kendine has bir estetik ve metodoloji geliştirir. Bu gelenek, kişiyi sadece tarihî bir figür olarak değil, temsil ettiği zümrenin (şairler, âlimler, şeyhler, devlet adamları vb.) bir parçası ve ideal bir örnek olarak kaydetmeyi amaçlar. Osmanlı'da biyografi türünün mesleki ve sosyal sınıflara göre hazırlanan pek çok türü mevcuttur. Taşköprülüzâde'nin *eş-Şekâ'iku'n-Nu'mâniyye*'si ile başlayan Osmanlı ilmiye sınıfının (âlimler, şeyhler, müderrisler, kadılar vb.) ve tasavvuf ehlinin hayatlarını kronolojik olarak ele alan tezkireler; kişilerin ölüm tarihlerini esas alarak düzenlenen vefeyâtnâmeler; hattatları anlatan *Tuhfe-i Hattatîn* ya da devlet adamlarını tanıtan *Hadîkatü'l-Vüzerâ* gibi mesleki biyografiler Osmanlı biyografi geleneğinin tür çeşitliliğine örnek gösterilebilir. Geleneğin en dikkati çeken kolunu ise şüphesiz şair tezkireleri oluşturur. XV. yüzyılda Çağatay sahasında Ali Şîr Nevâyî ile başlayan ve Anadolu sahasında Sehî Bey ve Latîfî ile olgunlaşan bu gelenek değişerek günümüze kadar varlığını sürdürür.

Geçmişten günümüze esasen bir biçim olarak biyografinin muhafazakârlığı ve yazılma biçimlerindeki süreklilikleri vurgulayanlar, muazzam biyografi yığını söz konusu olduğunda kesinlikle haklıdırlar. Başta edebî şahısların biyografileri olmak üzere çoğu biyografide kavramsallaştırma ve içerik planlama gelenekseldir ve öncelikle öznelerin kamusal yaşamlarına ve başarılarına odaklanılır. Bu kişilerin mahrem yaşamlarına dair bilgiyi keşfetme güdüsü ve güçlü yanlarının yanı sıra zayıf yanlarına da dik-

kat çekme arzusu muhtemelen XIX. yüzyıl ile XX. yüzyılın başlarından itibaren somutlaşır. Her ne kadar temel kaygı yine de önemli birinin olağanüstü yeteneklerini ve tarihî önemini gösterecek şekilde bir yaşam öyküsü kurgulamak olsa da bu çalışmalar arasında dahi önde gelen ve önemli bireylerin yaşamlarının anlaşılma ve anlatılma biçimleriyle ilgili modern anlayışta oldukça önemli değişiklikler olur (Caine, 2019, s. 139). Doğu'da ve Batı'da asırlar önce başlayan biyografi yazma geleneği klasik ve orta çağ dönemlerinde de önemli ölçüde benimsenmesine rağmen modern dünyada bir hayli genişler. Nitekim modern biyografinin doğuşu, bilime dair kimi zaman devrim diye anılan yeni yaklaşımların ortaya çıkışıyla yakından bağlantılıdır (Caine, 2019, s. 38). Ayrıca "otobiyografi"nin yanı sıra bireylerin yaşam düşünce ve duygularının kaydını tutan "günlük" ve "hatırat"ın da giderek daha sık yazılmaya başlandığı XVII. yüzyıldan itibaren bu türlere duyulan ilgi daha da artar. Bu durum, içinde bulunduğu toplumdan belli özellikleriyle ayrışan bireyin öneminin daha çok kabul gördüğü XVI ve XVII. yüzyıllar boyunca ortaya çıkan eğilimi yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda genellikle içsel ve manevi yaşamı ve bunlara eşlik eden gelişimi önemseyip kaydetmeye dönük çabayı da yansıtır. Günümüze gelindiğinde ise bir biyografi yazarından genellikle öznesinin bir biçimde nasıl ve neden eşsiz ya da istisnai olduğunu açıklaması, belki de en önemlisi nasıl olup da o kişiye dönüştüğünü ispatlaması beklenir (Robinson, 2025, s. 133). Bahsi geçen şahsiyetin çoğu zaman tecrübelerin ve birikmiş etkilerin bir ürünü olduğu düşünüldüğünden profesyonel biyografi yazarları bu tecrübe ve etkilerin mümkün mertebe büyük bir kısmını, özellikle de şahısların hayatlarının erken dönemlerini tespit edip değerlendirmeye gayret gösterirler (Robinson, 2025, s. 134).

Tezkire Geleneğinden Modern Biyografiye

Tanınmış şahsiyetlerin hayat hikâyelerini anlatan biyografi türü İslam dünyasının en dikkat çeken edebî ve tarihî ürünüdür. Ancak Doğu medeniyetinin yanı sıra Batı'da da bilhassa tarihçilerin büyük çoğunluğu tarih yazımında biyografiye mutlaka yer verir (Caine, 2019; Robinson, 2025). İslam geleneğinde Araplar arasında doğan bu tür sonraları Fars edebiyatında da üretilmeye başlamış, özellikle Molla Câmî'de kazandığı özellikler Türk yazarlar tarafından da benimsenerek takip edilmiştir (İsen, 2010, s. 50). Molla Câmî'nin sekiz bölümden oluşan *Bahâristan* adlı eserinin yedinci bölümü şair biyografilerini ihtiva eder. Ancak edebiyat tarihinde asıl dikkate değer ilk örnek Devletşah tarafından 1487'de kaleme alınan ve toplam 149 şair biyografisini içeren *Devletşah Tezkiresi*'dir. Çağının önde gelen devlet ve kültür adamı Ali Şîr Nevâyî'ye sunulan bu tezkire, daha sonra yazılacak Fars ve Türk tezkirelerine modellik etmiş ve o güne dek yazılan benzer örneklerden daha fazla biyografi ihtiva etmiştir. Ardından yine bu çevrede yazılan ilk Türkçe tezkire ise Ali Şîr Nevâyî'ye aittir. Eser, bir mukaddime ve yazarın meclis adını verdiği sekiz bölümden oluşur. Şairler her mecliste kronolojik olarak sıralanır. Çağatay sahası Türk edebiyatı ve özellikle de İran edebiyatı için mü-

him bir kaynak olan *Mecâlisü'n-Nefâis*, Anadolu'da yazılacak tezkirelere de birinci derece model olur. Her ne kadar bu biyografiler konularına ve bakış açılarına göre farklılık gösterse de belli ortak noktalara sahiptir. Osmanlı biyografisi geleneğin izleyicisi olduğu için bu eserler öncelikle bir ön sözle başlar. Bu bölümde yazar Tanrı'ya hamd Peygambere dua ettikten sonra tezkireyi yazma gerekçesini okuruyla paylaşır. Burada üzerinde ısrarla durulan konu ise *Kur'ân-ı Kerîm*'de şiir aleyhindeki hükümlerin nasıl yorumlanması gerektiğidir. Ön sözde yazar ayrıca tezkireyi hangi yöntemleri kullanarak yazdığını ve eserine girecek isimleri nasıl seçtiğini de anlatır. Bu yüzdendir ki tezkire mukaddimeleri aynı zamanda özgün birer poetika denemesidir. Ardından şairlerin biyografilerine geçilir. Biyografi bölümü de kendi içinde birkaç kısma ayrılabilir. Tezkirelerin büyük çoğunluğu kendilerinden önceki örneklere bakarak hanedan mensuplarını ayrı bir bölümde ele almıştır. Tezkirenin çatısını meydana getiren şairler bölümünde ise Osmanlı'da yetişmiş ve Türkçe şiiriyle tanınmış şairlere yer verilir. Biyografinin takdiminde şairlerin doğum yeri, adı, lakabı, öğrenim durumu, mesleği ve makamı, başlıca hocaları, hayatlarındaki önemli değişiklikler, ölümü, biliniyorsa ölüm tarihi, mezarının yeri, şaire dair bir ya da birkaç anekdot, edebî durumuyla ilgili değerlendirmeler, eserleri ve eserlerinden örnekler yer alır. Bu muhteva bize Arap tezkirelerinden girmiş, tescil edilmiş ve tarihi boyunca da benzeri ölçüler içinde devam etmiştir. Sadece son tezkirecilerimizden Fatin, seçtiği örnek şiirleri biyografinin önüne geçirerek küçük bir yenilik yapmıştır. Biyografiye yönelik bu bilgiler; tezkire yazarının imkânlarına, şaire zaman ve çevre olarak yakınlığı ya da uzaklığına, ayrıca yazarın bakış açısına bağlı olarak uzayıp kısalır. Âşık Çelebi'de son derece ayrıntılı ve uzun biyografi tarzı Faizî'de sadece şairin adı, mesleği ve ölüm tarihinden ibaret bir şekle dönüşür. Güftî ise manzum tezkire yazan tek tezkirecidir. Tezkirelerin sonunda da tezkirecinin eserini yazarken karşılaştığı sıkıntıları anlattığı hâtime adı verilen bir sonuç bölümü yer alır. Tezkireci burada aynı zamanda eserini başarılı kılması için Tanrı'ya yakarır, okuyandan ve yazandan beklentilerini dile getirir (İsen, 2010, s. 29).

Buna göre standart bir Osmanlı biyografi maddesi genellikle şu sırayı takip eder:	
Giriş (dîbâce)	Eserin yazılma sebebi ve dönemin sultanına övgü.
Neseb ve tahsil	Kişinin ailesi, memleketi ve kimlerden ders aldığı.
Mesleki kariyer	Görev aldığı makamlar, yazdığı eserler.
Karakter ve vefat	Kişisel özellikleri, nükteleri ve ölümüne düşürülen tarih manzumeleri.
Numune-i kelâm	Şiirlerinden seçilmiş en iyi beyitler.

Türk edebiyatı tarihçiliğinde biyografi yazımının XV. yüzyılda Ali Şîr Nevâyî'nin *Mecâlisü'n-Nefâis* adlı eseriyle sistematik bir kimlik kazandığı rahatlıkla söylenebilir. Türk tezkire geleneğinin başlangıcı sayılan ve Çağatay sahası Türk edebiyatı ile özellikle İran edebiyatı için mühim bir kaynak olan *Mecâlisü'n-Nefâis*, bir mukaddime ve yazarın meclis adını verdiği sekiz bölümden oluşur. Şairler her mecliste kronolojik olarak sıralanır. Eser, Anadolu'da yazılacak tezkirelere de birinci derece model olur. Nevâyî'nin *Mecâlisü'n-Nefâis*'iyle Türk edebiyatına giren bu biyografik tür, sadece birer

isim listesi değil, aynı zamanda birer şahsiyet inşa mekanizmasıdır. Bu çalışma, Türk edebiyatında biyografik yazımın temeli sayılan tezkire geleneğinin, bireyi bir "şahsiyet" olarak nasıl kurguladığını ve bu kurgunun modern biyografi anlayışına evrilme sürecini incelemeyi hedeflemektedir.

Türk biyografi yazımında XIX. yüzyıla gelindiğinde tezkire geleneği, Batı'daki biyografi anlayışıyla temas kurar. Ebüzziya Tevfik ve Muallim Naci gibi isimler, tezkire türünü modern biyografiye yaklaştıran ilk adımları atarlar. Kişinin sadece "ideal" yönleri değil, insani zaafları ve belgelerle desteklenmiş gerçek hayat hikâyesi daha fazla önem kazanmaya başlar. Ancak tezkirelerde verilen bilgiler şüphesiz bugünkü biyografi ölçülerine göre eksik olmakla birlikte Batı ile mukayese edildiğinde bu anlayışın kendi çağının çok ötesinde olduğu unutulmamalıdır. Buna rağmen Türk edebiyatı tarihinde tezkire birikimi başka benzer birikimler gibi çağdaş bir organizasyona dönüşmemiş ve çağdaş biyografi anlayışı Batı'dan geçmiştir. Mustafa İsen'e göre bu durumun tek istisnası, gençliğinde klasik biyografi ile yakından ilgilenen Behçet Necatigil'in *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* adlı çalışmasıdır (2010, s. 32). Modern biyografilerin genelinin ayırt edici özelliklerinden biri öznelerin kişiliklerini onların duygusal yapıları ve iç yaşamlarının yanı sıra toplumsal yaşamlarını da kapsayacak şekilde bütünüyle tasvir etme kaygısını barındırmasıdır. Bu ise özellikle hem güçlü hem de zayıf yönleri açısından bireyin ahlaki karakterine yönelen önceki biyografik ilginin tamamen zıttıdır. "Karakter" fikri, davranışlar ve altta yatan özellikler doğrultusunda kişiyi övmek ya da yermek için çerçeve teşkil ederken "kişilik" fikri ise buna zıt olarak entelektüel ve duygusal niteliklerin altını kalınca çizer ve ahlaki bir yaklaşımdan ziyade psikolojik bir yaklaşıma işaret eder. Bu bakımdan günümüz biyografi anlayışında, daha ziyade bireyin duygusal ve psikolojik karmaşıklığına odaklanılarak onu anlama arzusuna daha çok yer verildiği söylenebilir. Bu anlama güdüsünün de bireyin yaşamının hangi yönlerinin ilginç ya da araştırmaya uygun olduğuna dair yeni bir yaklaşım getirdiği açıkça görülmektedir (Caine, 2019, s. 54-55). Kısacası günümüz biyografi yazımında şahsiyet; psikolojik derinliği, çelişkileri, gündelik yaşamı ve toplumsal çevreyle olan organik bağıyla kurgulanır. Tezkirenin övgü veya yergi odaklı öznel dili, yerini nesnel ve belgeye dayalı bir anlatıma bırakmıştır.

Tezkire çalışan araştırmacılar, bir tezkirecinin biyografik künye yazıcılığını esas almasından dolayı tezkiredeki sanata yönelik değerlendirmelerin büyük ölçüde şaire yönelik olduğunu savunurlar. Bu özelliğiyle adı geçen tenkit sistemi, eseri esas alan modern eleştiriden ayrılır. Ancak bu görüş, tezkirelerin sadece biyografik çerçevede kaldıkları anlamına gelmez. Tezkirelerde verilen şiir örneklerinden önce muhtasar da olsa şairin sanatına yönelik önemli değerlendirmelere rastlanır. Tezkire yazarı, şairlerin hayatını sadece tarihsel verilerle aktarmakla kalmaz, şairi belirli bir estetik ve toplumsal düzen içinde yeniden kurgulayarak bir "şahsiyet" olarak inşa eder. Bu çalışmada, şair şahsiyetinin biyografik metinlerdeki inşa süreci XV. yüzyıl Çağatay sahasının

temsilcisi Mevlânâ Lutfî örneği üzerinden ele alınmış ve Ali Şîr Nevâyî'nin kurgusal dili ile modern biyografi yazımının analitik dili karşılaştırılmıştır.

Mecâlisü'n-Nefâis'ten Modern Biyografilere "Mevlânâ Lutfî" Örneği

Mevlânâ Lutfî hakkındaki ilk elden bilgiler, *Devletşah Tezkiresi*'ndeki kısa ifade ile Sâfiyüddîn'in zikrettiği fıkra ve nihayet Nevâyî'nin *Nesâyimü'l-Mahabbe*, *Mecâlisü'n Nefâis*, *Muhakemetü'l-Lugateyn*, *Hâlât-ı Pehlevân Muhammed*, *Hâlât-ı Seyid Hasan Big* adlı eserleri ve divanlarının ön sözlerinde verilen bilgilerden ibarettir (Karaağaç, 1997, s. X). Lutfî'den bahseden daha sonraki biyografiler yukarıda adı geçen eserlerde Lutfî hakkında verilen bilgileri tekrarla yetinmişlerdir. Bu ilk kaynak eserlerden *Mecâlisü'n-Nefâis*'te Ali Şîr Nevâyî, çağının "Melikü'l-kelâm"ı olarak nitelendirdiği Mevlânâ Lutfî'nin Farsça ve Türkçede emsalsiz olduğunu söyleyerek biyografiye şairi överek başlar. Ancak Türkçedeki şöhretinin daha fazla olduğunu vurgulayan Nevâyî, Mevlânâ Lutfî'nin esas, *Türkçe Dîvân*'ının meşhur olduğunu söyler. Ardından şairden seçtiği ve söyleyişi zor olarak altını çizdiği iki matla beytini örnek gösterir. Nevâyî, Mevlânâ Lutfî'nin *Dîvân*'ından başka iki bin beyitten biraz fazla *Zafernâme* tercümesi bulunduğunu ancak eserin şöhret kazanamadığını belirtir. Bunun yanı sıra Farsça söyleyen kaside üstatlarının pek çoğuna söylediği nazirelerin güzel olduğunu söylemekten geri durmaz. Eserleri ve edebî şahsiyeti hakkındaki beyanların arasında şairin 99 yıl yaşadığı bilgisine yer veren Nevâyî, ardından şairin ömrünün sonlarında "âfitâb" redifli bir şiir söylediğini, devrin şairlerinin bu şiire çok ilgi göstermesine rağmen bu matla ile şiir söylemediklerini belirterek sözü geçen matlaı biyografiye ekler. Akabinde Nevâyî, Mevlânâ Lutfî'nin bu matlaın Hazret-i Mahdûmî tarafından tamamlanmasını vasiyet ettiğini söyler. Nevâyî, biyografisinde zâhirî ilimleri tamamladıktan sonra Lutfî'nin, Mevlânâ Şihâbu'd-dîn-i Hıyâbânî'nin tarikatına intisap edip burada da sülûkünü tamamladığı bilgisini de aktarır. Son olarak aziz, mübarek ve derviş meşrep bir şahsiyet olduğunu belirtikten sonra Nevâyî, Mevlânâ Lutfî'nin kabrinin kendi meskeni Herat yakınlarındaki Kenâr köyünde bulunduğunu söyleyerek biyografiyi tamamlar (Alî-Şîr Nevâyî, 2015, s. 66-67).

Klasik Çağatay edebiyatının kurucu isimlerinden olan ve Ali Şîr Nevâyî'nin "bu kavmin üstadı" olarak nitelediği bu çalışmanın örneklemi Mevlânâ Lutfî'nin hayatı, Timurlu Rönesansının kalbi olan Herat'ta geçmiş ve neredeyse bir asra yayılmıştır. Biyografisine yer veren her tezkireci genel bilgileri tekrarlamanın yanı sıra Lutfî'nin farklı bir yönüne ışık tutar. Lutfî'nin hem öğrencisi hem de çağdaşı olduğu için en ayrıntılı ve birinci ağızdan bilgiyi veren Nevâyî'nin yazdığı biyografi yukarıda özetlenmiştir. Anadolu sahası tezkirelerine bakıldığında ise örneğin Latîfî ve Kınalızâde Hasan Çelebi gibi tezkireciler, Lutfî'yi Anadolu sahası şairi olmadığı için doğrudan ana madde olarak almasalar dahi "Türkî-i Basit" veya "Çağatay üslûbu" söz konusu olduğunda ondan bahsederler ve Lutfî'yi, Türk dilinin kudretini İran şairlerine karşı savu-

nan bir figür olarak işaret ederler. Genel itibarıyla Lutfî'den bahseden tezkireler, onun Çağatay Türkçesini "kaba bir lehçe" olmaktan çıkarıp "klasik bir edebiyat dili" hâline getiren köprü isim olduğu noktasında birleşirler. Nevâyî duyduğu hayranlık neticesinde onun lirizmini, sonraki tezkireciler ise tarihsel önceliğini ön plana çıkarmıştır. Nitekim "Nevâyî'nin Türkçe divanlarında kendisinden önce şiir söylemiş başka bir şairin şiirine tahmis ya da tesdisi mevcut değildir." diyen Cemal Aksu "Ali Şîr Nevâyî'de Mevlânâ Lutfî Tesiri (Musammatlar)" (2016, s. 4) adlı çalışmasında Nevâyî'nin Lutfî'ye karşı ayrı bir hayranlığı olduğunu vurgular. Buna karşılık Nevâyî'nin *Garâîbü's-Sigar*'da yer alan bir gazeliyle ilgili olarak "Eğer fırsatım olsaydı Fars ve Türk dillerinde yazdığım on on iki bin mısralık şiirlerimi bu gazelle değişirdim." (Bulut, 2017, s. 27) diyen Mevlânâ Lutfî'nin de Nevâyî'ye duyduğu hayranlığı ifade eden sözleri tezkire geleneğinin en estetik sahnelerinden biri kabul edilir. Bu, sadece bir iltifat değil Lutfî'nin kendi döneminin (Eski Çağatayca) daha düz ve didaktik söyleyişinden, Nevâyî'nin temsil ettiği daha lirik, sanatlı ve derinlikli söyleyişe (Klasik Çağatayca) geçişi kabullenme söylemidir. Esasen Lutfî'nin tepkisi Klasik Türk edebiyatı hiyerarşisinde "el verme" veya "makam devretme" olarak da yorumlanabilir.

Nevâyî'nin inşa ettiği portreye bakıldığında Lutfî'yi anlatırken bilimsel bir biyografiden ziyade bir "üstat" ve "ideal şair" imgesi çizdiği rahatlıkla söylenebilir. Lutfî'yi "Mevlânâ" sıfatıyla yücelten Nevâyî onu aynı zamanda 90 yaşını aşmış bir "pîr" olarak sunar. Buradaki 99 yaş vurgusu, hikmetin ve tecrübenin zirvesini temsil eder. Nevâyî esasen burada biyolojik bir veriden ziyade şairin edebiyat tarihindeki "ulu çınar" imgesini inşa etmeye çalışır. Nevâyî ayrıca biyografisinde Lutfî için "ferîd (tek)" ve "bî-nazîr (eşsiz)" gibi sıfatları kullanarak şairi tarihsel bir figür olmanın yanında bir "ikon" hâline getirir ve onu âdeta kutsallaştırır. Nevâyî'nin burada öncelikli hedefi Lutfî'yi tanıtmaktan ziyade Lutfî'den hareketle kendi şairlik kudretini onaylatmaktır. Böylelikle *Mecâlisü'n-Nefâis*'te Lutfî, Nevâyî'nin dehasını tescil eden "tarihsel bir tanık" olarak inşa edilmiştir.

Modern biyografilerde ise şahsiyet inşası klasik dönem tezkirelerinden metodolojik olarak ayrılır. Klasik tezkirecilik, şairi bir "ideal tip" olarak kurgulama eğilimindeyken modern biyografi; belgeyi, arşivi ve nesnel gerçekliği merkeze alır. Bu durum, tezkire metinlerini sadece birer bilgi kaynağı değil, aynı zamanda dönemin zihniyet dünyasını yansıtan kurgusal metinler olarak okumamızı zorunlu kılar. Ancak bu okumanın sağlıklı bir zeminde yürütülebilmesi için her şeyden önce, asırların tozunu barındıran bu metinlerin filolojik bir titizlikle, aslına en sadık şekilde gün yüzüne çıkartılması şarttır. Günümüz edebiyat tarihçisi veya modern biyografi yazarı Lutfî'yi Nevâyî'nin ve tezkirelerin duygusal ve hürmetkâr dilinden arındırarak inceler. Modern inşa süreci, tezkiredeki örneğin "ferîd-i zamân" nitelemesini rasyonalize eder. Modern biyografide Lutfî, artık Nevâyî'nin kutsadığı bir figür değil, XIV. ve XV. yüzyıl Çağatay Türkçesinin gelişim evrelerini temsil eden, aruzu Türkçeye uygulama başarısı göste-

ren bir "teknik figür"dür. Başka bir deyişle modern anlatı, şairi bir "ikon" olmaktan çıkarıp edebiyat tarihinin kronolojik bir "düğüm noktası" hâline getirir. Örneğin İslam Ansiklopedisi'nin "Lutfî" maddesinde şahsiyet şöyle anlatılır:

> "Doğum yeri genellikle Herat kabul edilmektedir. Janos Eckmann doğum tarihini 768 (1367) olarak gösterirken İsmail Hikmet Ertaylan 757 (1356) yılında dünyaya gelmiş olabileceğini söyler. Nevâî'nin gerek sûfîler tezkiresi *Nesâyimü'l-mahabbe*'de gerekse şairler tezkiresi *Mecâlisü'n-nefâis*'te verdiği bilgilere göre Mevlânâ Lutfî, gençlik yıllarında iyi bir tahsil görüp Arapça ve Farsça ile zâhirî ilimleri öğrendi, ardından bâtınî ilimlere yöneldi. 1411 yılında Şîraz Emîri İskender Mirza'nın yanında bulundu ve onun emriyle ilk eseri olan Gül ü Nevrûz adlı mesnevisini kaleme aldı. Bu mesnevide kendisini İskender Mirza'nın 'eski kulu' olarak nitelendiren Lutfî, birkaç yıl sonra İskender Mirza üzerine yürüyen Şâhruh Mirza ile birlikte Herat'a döndü. Burada devrin önde gelen sûfîlerinden Şehâbeddîn-i Hıyâbânî'ye intisap ederek (1414 dolaylarında) tarikat ve sülûk âdâbını öğrendi. Hayatının sonuna kadar dervişlik yoluna bağlı kaldığı rivayet edilir. Ali Şîr Nevâî'nin bildirdiğine göre doksan dokuz yıl ömür süren Lutfî, Herat yakınlarındaki Dih-i Kenâr köyünde vefat etti ve oraya defnedildi. (...)" (Eraslan, 2003, s. 231)

Şahsiyeti bir "veri nesnesi" olarak inşa eden modern biyografilerde "eşsizlik" vurgusu yerini "sınırlı bilgiler" ikazına bırakır. Böylelikle şair, "devrinin tek ismi" olmaktan çıkarılıp "Çağatay edebiyatı temsilcisi" olarak kategorize edilir. Dolayısıyla Mevlânâ Lutfî'nin tezkirelerdeki "subjektif" portresi ile modern araştırmalardaki "objektif" portresi arasında belirgin farklar dikkati çeker. Bazı bilgiler bu biyografilerde tekrar ederken bazıları kaybolmuş, kimileri ise efsaneleşmiştir. Türk edebiyatında biyografi yazımının miladı olarak kabul edilen *Mecâlisü'n-Nefâis*'ten sonra onu takip eden tezkirelerde de Lutfî ile ilgili bilgiler benzer usulle tekrar edilegelmişken XIX. yüzyıl ve Cumhuriyet dönemi biyografilerinde belgelere dayalı daha somut tespitlere yer verildiği ve öznellikten giderek uzaklaşıldığı görülür. Bunlar arasında İslam Ansiklopedisi "Lutfî" maddesinin yazarı Kemal Eraslan'ın talebesi olan Günay Karaağaç'ın Heratlı Lutfî'nin hayatı, eserleri ve dil hususiyetleri ile *Lutfî Dîvânı*'nın altı nüshaya dayanan tenkitli metnini, nüsha farklarını ve dizinini içeren çalışması en detaylı araştırmalardan biridir. (Karaağaç, 1997). G. Karaağaç burada öncelikle şahsiyeti tarihin içine yerleştirerek "Lutfî ve Yaşadığı Devir"i günümüz okuruna tasvir eder. Ardından "Edebî Şahsiyeti ve Eserleri" başlığı altında Nevâyî'den itibaren kaynakların verdiği bilgileri özetler. Bu noktadaki ilk tespiti şöyledir:

"Lutfî'nin hayatı hakkında fazla bir şey söylemeyen Nevâyî, bizden çok önce, onun sanatı hakkındaki en doğru değerlendirmeyi yapmıştır. Nevâyî'den sonra gelenler ise onun bu değerlendirmelerini tekrarla yetinmişlerdir." (Karaağaç, 1997, s. XVI). Lutfî'nin tesirinin Klasik Türk şiiri geleneğinin terk edildiği son asra kadar sürmüş oldu-

ğunu belirten G. Karaağaç, özellikle XIX. asrın başlarında çeyrek asır Hokand emirliği yapan Emir Ömer Han ve oğlu Muhammed Ali Han'ın şiirlerinde dahi bu tesirin kendini gösterdiğini belirtir. Lutfî'nin şöhretinin yaygınlığına ve devamlılığına işaret eden yazar, bu tespitinin gerekçesini ise Çağatayca-Osmanlıca, Çağatayca-Farsça sözlüklere, şiir mecmuaları ve cönklere şairin pek çok şiirinin örnek olarak alınmasıyla izah eder. G. Karaağaç ardından "Eserleri" *Dîvân*, *Gül ü Nevrûz*, *Zafername* ve *Farsça Şiirleri* başlıkları altında şairin eserlerini akademik bir dille belgeler ışığında tanıtır. "Lutfî'nin Dili" için ayrı bir bölüm açan G. Karaağaç, şairin *Dîvân*'ından hareketle dilindeki "Oğuz ve Kıpçak Unsurları"na, "Eski Türkçedeki Gelişmelerin İzlerine" ve "Şekil Hususiyetleri"ne odaklanarak dil incelemesi gerçekleştirir. Dolayısıyla G. Karaağaç, kaynaklardaki "Melikü'l-Kelâm" sıfatının altını çizerek Lutfî'nin şahsiyetinin "geçmişin bilgeliği" ve "dilin muhafızlığı" üzerine kurulduğunu belirtir. Onun biyografik yaklaşımındaki en özgün taraf ise Lutfî'nin şahsiyetini dil kullanımıyla ilişkilendirmesidir. Ona göre Lutfî'nin karakteri, Türkçenin kudretine olan inancıyla şekillenmiş ve bunu eserleriyle ölümsüzleştirmiştir.

Lutfî Dîvânı'nın tahlilini yapan Cemal Aksu da çalışmasının girişinde Lutfî'nin biyografisini Kemal Eraslan ile Günay Karaağaç'ın aktardığı bilgilere dayandırır. Ancak tahlile geçmeden önce Lutfî'nin şiir ve kendi şiiri ile ilgili görüşlerine de ayrıca bir başlık açar (Aksu, 2017, s. 15-24). Bu çalışmada kurgulanan şahsiyet inşasında şairin şiir kudreti; Allah, kozmik âlem, zaman, mekân, anasır-ı erbaa, canlılar ve toplum odağında irdelenen örneklerle dikkate sunulur.

Son olarak dijitalleşmeyle birlikte modern dönem biyografi yazıcılığının en dikkate değer örneklerinden sayılan *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü* (*TEİS*) gibi projelerde ise tezkire geleneğiyle yeniden bağ kurulduğu söylenebilir. Bir anlamda dijital biyografi ansiklopedisi diyebileceğimiz bu ve benzeri projelerde bireysel yaşamlar üzerine odaklanmaya devam edilmiş, yanı sıra erişim ve kullanım biçimlerini dönüştüren yeni teknolojilerin icadıyla hareket alanı da oldukça genişlemiştir. Bu dijital biyografi ansiklopedileri alfabetik olarak oluşturulmaya devam etmesine karşın dijital arama imkânları ve sayısallaştırma teknolojileri ansiklopedilerde konu ve anahtar kelimeler aracılığıyla arama yapılmasını mümkün kılmıştır. Böylece okurların belirli grup ve teşkilatların esas mensupları ya da gruba karşı olanlardan ziyade kıyıda köşede kalanların isimleri ve onlara dair ayrıntılar da dâhil olmak üzere tüm mensuplarıyla ilgili malzeme bulmalarına olanak sağlar (Caine, 2019, s. 78). Böylelikle Çağatay sahasında Herat Ekolü temsilcisi olan Mevlânâ Lutfî'nin *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü* (*TEİS*)'ndeki biyografisi tezkire geleneğini devam ettirecek şekilde hayatı, sanatı, eserleri ve eserlerinden örnekler şeklinde var olan bilginin toparlanarak yazılmasından ibarettir. Tezkireden ayrılan temel yönü ise akademik atıf sistemi kullanılarak kaynakçaya sahip olmasıdır denebilir.

SONUÇ

Karşılaştırma Parametresi	Tezkiredeki İnşa	Modern Biyografideki İnşa
Zaman Algısı	"Efsanevi" (99 yıllık bereketli ömür)	"Kronolojik" (belgelenmiş tarihler)
Karakterizasyon	"İdealize" (takva sahibi, zarif üstat)	"Gerçekçi" (sosyal statü ve ilişkiler)
Şiir Seçimi	Şairin en "hikmetli" veya "övgü dolu" beyti	Şairin üslûp özelliklerini en iyi temsil eden beyit/ler
Anlatım Dili	Süslü, secili ve övücü (subjektif)	Analitik, akademik ve belgeli (objektif)

Görüldüğü gibi bir Osmanlı biyografi yazarı, başka bir deyişle tezkireci, modern bir biyografi yazarının aksine "nesnellik"ten ziyade "belâgat" ve "temsil" peşindedir. Dolayısıyla tezkirede şahsiyet inşası, bireyin özgün karakterinden ziyade kolektif değerlere ve "ideal şair" prototipine dayanır. Tezkirelerde şahsiyetin nüktedanlık, ilim, irfan ve sosyal statü gibi belirli kalıplar aracılığıyla sunulduğu görülür. Burada biyografi, tarihsel bir gerçeklikten çok menkıbevi ve didaktik bir kurgudur. Tezkire metni aynı zamanda bir edebî eserdir. Bu nedenle yazar, anlatım gücünü kanıtlamak için çağına göre ağır bir dil ve secili cümleler tercih edebilir. Bunun yanı sıra biyografinin kurgusunda şairin karakterini yansıtmak için tarihlerden ziyade şaire dair küçük hikâyeler, menkıbeler vb. ön plana çıkarılarak metne samimiyet ve akıcılık kazandırılır. Esasen kaleme alınan şair tezkirelerinin ortak amacı kaynakların elverdiği oranda hem kendi döneminde hem de kendi döneminden önce yaşamış şairler hakkında bilgi vererek onları tarihin karanlık sayfalarından kurtarıp gün yüzüne çıkarmak ve tezkirelere girmesini sağlayan şiirlerini insanların istifadesine sunmaktır. Bunun yanı sıra tezkirelerdeki şahsiyet inşası, kişiyi toplumsal ve edebî hiyerarşide bir yere yerleştirme amacı güderken modern biyografi, kişiyi kendi gerçekliği içinde anlamlandırmaya çalışır. Ancak modern biyografinin kurgusal yapısı ve anlatım teknikleri, köklerini tezkirelerin latife ve anekdot geleneğinden alır. Tezkirelerdeki "şahsiyet" kavramı, Batılı anlamda bir "birey (individual)" olmaktan ziyade geleneğin onayladığı bir "kimlik (identity)" inşasıdır. Nevâyî gibi tezkire yazarları bir şairi anlatırken onun kişisel kusurlarından ziyade toplumdaki ve edebî muhitteki konumuna uygun bir portre çizer. Dolayısıyla tezkire yazarları şairi edebiyat tarihinin bir parçası hâline getirerek ona yeni bir kimlik kazandırır. Günümüz biyografi yazarı ise daha çok belgeye (tereke, sicil, vakfiye vb.) ve psikolojik derinliğe odaklanır. Bununla birlikte modern biyografinin şahsiyeti yeniden inşa edebilmesi için elindeki metnin "saf" olması şarttır. Dolayısıyla, şair biyografilerinin tezkirelerdeki estetik inşadan modern akademinin analitik inşasına uzanan yolculuğunda metnin aslına sadık kalmak hayati bir öneme sahiptir. Türk edebiyatı tarihçiliğinde şair biyografilerine yaklaşım, uzun yıllar boyunca tezkirelerdeki bilgilerin sadece birer veri kaynağı olarak kullanılmasıyla sınırlı kalmıştır. Ancak bu çalışmada, *Mecâlisü'n-Nefâis* ve *Mevlânâ Lutfî* örnekleminde görüldüğü üzere, tezkireler sadece bilgi aktaran mekanik metinler değil, bir geleneğin, bir estetik

algının ve bizzat tezkire yazarının kaleminden çıkan bilinçli bir "şahsiyet inşası" alanıdır. Nevâyî'nin kurduğu bu inşa süreci, modern biyografinin nesnel ve soğuk gerçekliğinden farklı olarak şairi edebî bir iklimin parçası, bir irfan zincirinin halkası olarak sunar. Modern araştırmacının görevi, tezkiredeki bu kurgusal dili reddetmek değil, aksine bu dilin içindeki estetik şifreleri çözerek şairi hem tarihsel hem de sanatsal bir özne olarak bütüncül bir yaklaşımla yeniden değerlendirmek olmalıdır. Sonuç olarak, şair biyografileri tezkireden modern ve dijital ansiklopedi maddesine doğru evrilirken şahsiyetin çehresi değişmiş olsa da bu değişimin izini sürmek ancak bilim insanlarının kurduğu sağlam metin zeminleri üzerinde mümkün olabilir.

KAYNAKÇA

Aksu, Cemal (2016). Ali Şîr Nevâyî'de Mevlânâ Lutfî Tesiri (Musammatlar). *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, S. 54, s. 1-11.

Aksu, Cemal (2017). *Divan Arasında Lutfî Divanı'nın Tahlili*. İstanbul: Post Yayınları.

Ali-Şîr Nevâyî (2015). *Mecâlisü'n-Nefâyis*. haz. Kemal Eraslan, çev. A. Naci Tokmak. Ankara: TDK Yayınları.

Bulut, Serdar (2017). Asya Coğrafyası'nın Büyük Edibi Ali Şîr Nevâyî'nin Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Türk Dili'ne Katkıları. *Akademik Sosyal Araştırmalar*. S. 1, s. 23-41.

Caine, Barbara (2019). *Biyografi ve Tarih*. çev. Müge Sözen. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Eraslan, Kemal (2003). Lutfi. *İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınları. C. 27, s. 231-233.

Ertaylan, İsmail Hikmet (1960). *Lutfî Dîvânı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

İsen, Mustafa (2010). *Tezkireden Biyografiye*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Karaağaç, Günay (1997). *Lutfî Divanı*. Ankara: TDK Yayınları.

Nalbant, Bilge. Lütfî, Mevlânâ Lütfî. https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/lutfi-mevlana-lutfi (e.t. 09.03.2026).

Öz, Yusuf (2012). Tezkire. *İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınları. https://islamansiklopedisi.org.tr/tezkire--tabakat#1 (e.t. 10.02.2026).

Robinson, Chase F. (2025). *Müslümanlarda Tarihyazımı*. çev. Kadir Purde. İstanbul: alBaraka Yayınları.

SULTAN II. BAYEZID KÜTÜPHANESİNDEN STRAZBURG'A:

MÜNÎRÎ'NİN SİYER-İ NEBÎSİ

Şerife YALÇINKAYA

Prof. Dr., Ege Üniversitesi,
serife.yalcinkaya@ege.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8317-9215

GİRİŞ

Bu yazının ortaya çıkış hikâyesi, bir tesadüfle başladı ama ilim ehli arasındaki dayanışma ve merak sayesinde bugünlere ulaştı. 2020 yılında, emekli sanat tarihi profesörü ve dünyanın sayılı minyatür uzmanlarından Zeren Tanındı, bana bir e-posta gönderdi. Kendisine, Strazburg'daki Bibliothèque Nationale et Universitaire'de (BNU) hazırlanmakta olan bir yazma eser kataloğu için danışıldığını ve oradaki akademisyenlerden Dr. Nourane Ben Azzouna'nın, kütüphanede MS 4.329 numara ile kayıtlı Türkçe bir el yazmasının[1] kimliği konusunda kendisine başvurduğunu yazıyordu. Eserin üzerinde bir adet II. Bayezid mührü bulunuyordu ve Nourane Hanım, bu mührün teyidi için Zeren Hoca'ya ulaşmıştı. Zeren Hoca, "Evet, bu mühür II. Bayezid'in mührüdür" demiş ve ardından, eserin mahiyetini tespit edebilecek kişinin ben olabileceğimi söyleyerek beni önermiş. Kısa süre sonra Nourane Hanım'dan bir e-posta geldi; yanında birkaç varağın da bir iki tane fotoğraf vardı. Nourane bu eser hakkında benden bilgi istiyordu.

Fotoğraflara baktığım anda metnin manzum bir siyer olduğunu, üzerinde II. Bayezid mührünün bulunması sebebiyle de kuvvetle muhtemel Münîrî'nin Siyer-i Nebî-si'ne ait olduğunu tahmin ettim. Ancak emin olmak için daha fazla görüntüye ihtiyacım vardı. Nourane Hanım'dan eserin tamamını değil, metnin farklı bölümlerini ve kitap/bölüm geçişlerini gösteren varakların fotoğraflarını talep ettim. Yaz aylarıydı ve pandemi dolayısıyla hepimiz evlerimize kapalıydık. Dolayısıyla meslektaşımın eserin tamamını dijitalize ettirmesi mümkün değildi. Ne var ki Nourane Hanım büyük bir özveriyle, ihtiyaç duyduğum tüm varakları bizzat kendi fotoğraf makinesiyle çekip

[1] Bu el yazması, bundan sonra BNU nüshası olarak anılacaktır.

gönderdi. Böylece metin üzerinde karşılaştırmalı bir inceleme yaparak eserin kimliğini kesin olarak tespit edebildim. Evet, bu eser, Münîrî'nin siyeriydi.

Yazma eserlerin tespiti ve tavsifi, nüshaların değerlendirilmesi hiç kuşkusuz uzun ve emek isteyen bir yolculuktur, fakat bu defa, bir katalog için kısa sürede tavsif yapmak durumunda kalmıştım. Bu metnin kendisi de tıpkı bir yolcu gibi İstanbul'dan Strazburg'a uzanan bir yolculuğa çıkmıştı. Benim İngilizce kaleme aldığım kısa tavsif, Nourane Hanım tarafından Fransızcaya çevrildi ve katalogda yayımlandı: Yalçınkaya, Ş. "Müniri, Siyer-i Nebi (Vie du Prophète)", *L'Orient inattendu - Du Rhin à l'Indus*, Ed. Nourane Ben Azzouna, Claude Lorentz, BNU Editions Strasbourg, 2022: 31.

Ne var ki katalogdaki sınırlı bölüm, bu eserin macerasını anlamaya ve anlatmaya yetmiyordu. Üstelik bu eser BNU'daki tek Türkçe yazma olması sebebiyle gözden kaçabilirdi. Bu nedenle Nourane Hanıma, bu önemli metnin en eski nüshalarından biri olan ve II. Bayezid kütüphanesinde kayıtlı bulunan bu kayıp nüshanın hikâyesini Türk akademisi için kaleme almak, meslektaşlarımı bu nüshadan haberdar etmek ve katalogda yer alan kısa tavsif bilgilerinin ötesinde ayrıntılı bir değerlendirme sunmak istediğimi ilettim. Kendisi de memnuniyetle izin verdi.

Hâsılı, bu konu, tam dört senedir yarım işler dosyasında bekliyordu. Zamanla muhatabını ve mecrasını aradı durdu. Ta ki Süleyman Solmaz Hoca için hazırlanan bu armağan kitaba kadar...

İzmir Denizli Arasında Elyazmalarıyla Kurulan Bir Köprü

Süleyman Hoca tam anlamıyla bir elyazmaları emekçisidir. Onun Kânî'nin *Münşeât*'ını yayıma hazırlarken her bir nüshanın en küçük ayrıntısına, metin dışı kayıtlara, mühürlere, der-kenarlara, nüshanın fizikî özelliklerine nasıl bir kuyumcu titizliğiyle yaklaştığına bizzat şahit oldum. Bu önemli metin hakkında bir doktora tezi yapıldı, iki kitap neşredildi; ama Kânî'nin *Münşeât*'ı hâlâ Süleyman Solmaz'ın katkılarını bekliyor. İşte bu Münîrî nüshası üzerinde benzer bir titizlikle ve aşkla iz sürdüğüm günlerden birinde, Muğla'da bir doktora izleme toplantısında Süleyman Hoca ile karşılaştık ve kendisine bu nüshadan kısaca bahsettim. Hoca bu kısa bahsi hiç unutmadı; yıllar sonra bana, "Bu Fransızca tavsifi anlamak istiyorum" diyerek o katalog metnini Türkçe olarak istedi. Bu, büyük bir ilim merakı, büyük bir teşvik ve nezakettir. Hocaya o sırada katalogdaki kısa metni Türkçe olarak yazıp yollayabildim. Daha sonraki buluşmalarımızda ise yine pek mecrada yazma nüshalardan, en çok da Kânî nüshalarından konuştuk. Bölümümüz Araştırma Görevlisi Güllü Araç, eser üzerinde çalıştığından ben de Kânî nüshalarının bir kısmını incelemiştim ve münderecâtını kısmen biliyordum, bu da Hocanın anlattıklarını benim için daha da heyecan verici kılıyordu. Hocamız Araç'ın tezi vesilesiyle de birkaç defa misafirimiz oldu ve her gelişinde ondan yeni şeyler öğrendik.

İşte sözünü ettiğim sebeplerle, zamanında kısa bir katalog bilgisi olarak konuştuğumuz bir eseri hem Hocamın hem de Türk bilim akademisinin dikkatlerine sunmak istedim. Umarım Süleyman Hocamla konuşacak konumuz, görüşmelerimiz hep artar, hiç eksilmez.

Münîrî ve Eserleri Hakkında

Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg'da (BNU) MS 4.329 Numara ile kayıtlı Münîrî'ye ait bir *Siyer-i Nebî* nüshası bulunmaktadır. Nüshanın kısa bir tavsifi tarafımızdan yapılmış ama bu kısa tanıtımda eser hakkındaki önemli bilgilere yer verilememiştir (Yalçınkaya 2022: 31).

Eserin müellifi olan Münîrî'nin doğum tarihi bilinmemekle birlikte, H. 927/928 / M. 1521 civarında vefat ettiği düşünülmektedir. Sultan II. Bayezid (1447-1512) dönemine ait Saray Kütüphanesi'ndeki kitapları listeleyen H. 909 / M. 1503 tarihli bir kütüphane defterinde, Münîrî'nin *Farsça* ve *Türkçe Divan*'ı, *Mihr ü Müşteri*'si ve *Mevlidi'n-Nebiyyi Sallallahu 'Aleyhi ve Sellem bi't-Türkiyyeti'l-Manzûmeti li'l-Munîrî* adlı eserleri yer almaktadır. Arapça giriş bölümünden anlaşıldığı üzere, Saray Kütüphanesi kataloğu II. Bayezid'in emriyle H. 908 / M. 1502 yılında hazırlanmıştır (Erünsal 2008: 253). Dolayısıyla katalogda yer alan eserlerin H. 908 / M. 1502'den önce tamamlanmış olması gerektiği kabul edilebilir.

Münîrî Amasyalıdır. XVI. yüzyılın ortalarına kadar Amasya, Osmanlı hanedanının şehzadelerinin idarî tecrübe kazanmaları için gönderildiği önemli merkezlerden biriydi. Amasya tarihi kaynak ve belgelerinde Münîrî ve eserleri hakkında bazı eksik ve yanlış bilgiler bulunmaktadır. Münîrî'nin kimliği, eserleri ve kariyeri hakkında kaynaklardan elde edilen bulgular, Münîrî hakkındaki doktora tezleri ve ansiklopedi maddelerinde değerlendirilmiştir (Akmandor 1983; Ay 2007; Ersoy 2010; Çorak 2010; Özkat 2011; Top 2011; Ay 2014; Ay 2019). Kaynaklarda Münîrî'nin ismi hakkında farklı bilgiler bulunmakta ve bazen aynı mahlası kullanan şairler birbirine karıştırılmaktadır. Bu sebeple Münîrî mahlasıyla yazan şairin ismi meselesi, onun üzerinde çalışanların dikkatini çekmiştir. Münîrî'yi zikreden tezkireler, Latîfî (ö. 1582), Kınalızade Hasan Çelebi (ö. 1604), Gelibolulu Âlî (ö. 1600), Kafzâde Fâizî (ö. 1622)- şairin ismi hakkında herhangi bir bilgi vermez ve onu Münîrî olarak yazarlar (Ersoy 2010: 1; Canım 2000: 495; Kutluk 1981: 801; İsen 1994: 83; Kayabaşı 1997: 509). Hammer, şairden Münîrî olarak bahseder (Hammer 1836-1838: 304-305). Şairi Münîrî Mehmed Çelebi bin Yusuf Çelebi veya İbrahim Çelebi olarak zikreden geç dönem kaynakları da vardır. Ancak şairin elimizdeki eserlerinde adının Münîrî olarak zikredildiği görülmektedir. Ayrıca Mihr ü Müşterî'nin müellif hattı nüshasının ketebe kısmında "*temme'l-kitâbü bi-'avnillâhi Meliki'l-Vehhâb 'alâ yedi nâzımuhî Münîrî bin Mehemmed*" ibaresi yer almaktadır (Kut 1971: 209-210). Bu kayıttan Münîrî'nin babasının isminin Mehmed (Mehemmed) olduğu anlaşılmaktadır. Netice itibarıyla şairin isminin ve mahlasının, araş-

tırmacıların bugün büyük ölçüde üzerinde uzlaştığı gibi, Münîrî olması gerekmektedir.

Münîrî'nin hayatı hakkındaki ilk ve en önemli belge eserleridir ve onun hakkındaki bilgiler büyük ölçüde eserlerinden çıkarılmıştır. Osmanlı Müellifleri *ve* Amasya Tarihi*'nde* Münîrî'nin *Tezkiretü'l-Vekâyî* (*Mecmû'a-ı Târîhiyye*)'sinin ve bir de münşeat mecmuasının olduğu yazılmışsa da henüz bu eserlere tesadüf edilememiştir (Ay 2014; Bursalı Mehmet Tahir 1333: 11-409). Latîfî ve Kınalızâde şairin bir de *Farsça Divanı* olduğunu yazarlar (Canım 2000: 495; Kutluk 1981: 801).

Münîrî'nin günümüze ulaşan üç eserinden biri olan divanı, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi TY 5580'de kayıtlıdır. Bu nüsha, III. Murad (ö. 1003 H./1595) tarafından istinsah edilmiştir ve tarihsizdir (Ersoy 2010). Eserin II. Bayezid'in kütüphanesinde yer aldığına dair bir kayıt yoktur.

Münîrî'nin *Mihr ü Müşteri* isimli eserinin ise bilinen iki nüshası vardır. Bunlardan biri, British Library'de bulunan ve H. 892 / M. 1487 tarihli müellif hattı nüshadır. Bu nüshanın müellif hattı olduğu eserinin ketebesinden anlaşılmaktadır (Kut 1971: 210). Bu eser üzerine bir doktora tezi yazılmıştır (Akmandor 1983). Diğer nüsha ise Fatih Millet Kütüphanesi Ali Emiri Bölümü 1185'te kayıtlı olan geç tarihli bir nüshadır (Akmandor 1983).

İncelememize konu olan Münîrî'nin *Siyer-i Nebî*si ise siyer/siret türünün manzum bir örneğidir. Siyer, Hz. Muhammed'in hayat hikâyesi olup İslam Peygamberi'nin hayatının her yönünü ele alan eserlerdir. Siyerler genellikle Peygamber'in nurunun yaratılışıyla başlar. Ardından bu nurun peygamberden peygambere intikalinin hikâyesi gelir. Bu bölümlerden sonra sırasıyla Peygamber'in babası ve annesi anlatılır, ardından doğum gecesinde meydana gelen olağanüstü olaylar ve doğumu anlatılır. Daha sonra Peygamber'in hayatındaki olaylar şu şekilde tasvir edilir: Çocukluğu, gençliği, Mekke hayatı, Hatice ile evliliği, peygamberliğinin gelişi, İslam'a daveti, Medine'ye hicreti, Medine'deki faaliyetleri, din yolundaki savaşları ve Mekke'nin fethi vb. Böylece olaylar Peygamber'in vefatına kadar getirilir. Ayrıca Peygamber'in özellikleri, ahlakı, menkıbeleri, mucizeleri, çocukları ve bazı arkadaşlarından da bahsedilir. Siyer, İslam bibliyografyasına dayanır ve onun tarafından oluşturulmuştur.

Münîrî, Siyer-i Nebî'sinde Ebu'l-Hasan el-Bekrî ve Kadı Darir'in siyerlerinden faydalanmıştır. Nitekim el-Şaman (1982: 78-79), Münîrî'nin siyeri ile Darir'in siyeri arasında bulduğu benzerlikler sebebiyle Münîrî'nin eserinin Darir'in siyerinin manzum bir şekli olduğunu iddia eder. Öztoprak (2010: 66) bu görüşe katılmaz ve Münîrî'nin Darir'den faydalanmakla birlikte eserine kendi edebî kişiliğini yansıttığını söyler.

BNU Nüshası Hakkında

Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg'da (BNU) MS 4.329 künyesiyle kayıtlı bulunan bu Türkçe el yazması, Münîrî'nin *Siyer-i Nebî* (Hz. Peygamber'in Hayatı) adlı eserinin 4-7. kitaplarını içeren ikinci cildinin en eski nüshasıdır. BNU nüshası, bilinen Topkapı nüshasından dokuz yıl önce yazıldığı için hem eski hem de muhtemelen müellif hattı bir müsvedde nüshası olması açısından büyük önem taşımaktadır. Bu nüshanın tespitinden önce, eserin Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Koğuşlar Bölümü 994-995'te kayıtlı tek nüshası biliniyordu (Karatay 1967: 337-338)[2]. Eserin hacmi göz önüne alındığında çok sayıda nüshasının bulunmadığı düşünülmektedir. TSMK nüshası 33.000 beyit ve 7 ciltten müteşekkildir. Bu nüshada 1-3. ciltler 995, 4-7. ciltler ise 994 numarayla kayıtlıdır. Mustafa b. Hacı Muhammed b. Mahmud tarafından H. 930 / M. 1523-1524 yılında istinsah edilen bu eserin, 1502'den önce tamamlandığı tahmin edilmektedir (Ay 2019). 421 varak olan nüsha, vişneçürüğü rengi deri ciltli olup şemse bezemelidir. Eser 250×170 mm ebadında olup nesih hatla kaleme alınmıştır. Her sayfada 19 satır yer almaktadır. Bu bakımdan eser, Türk edebiyatında bilinen en hacimli mesnevidir. TSMK'deki bu eser (7 kitap / bölüm, 2 cilt) üzerine Prof. Dr. Sebahat Deniz danışmanlığında Ümran Ay (1. kitap), Reyhan Çorak (2-3. kitaplar), Mustafa Özkat (4-5. kitaplar) ve Yılmaz Top (6-7. kitaplar) tarafından 4 doktora tezi yazılmıştır (Ay 2007; Çorak 2010; Özkat 2011; Top 2011).

Eserin, II. Bayezid'in kitapları listesinde Münîrî'nin siyerinin yer alması ve bu listenin tarihi sebebiyle H. 908 / M. 1502'den önce yazıldığı bilgisi BNU nüshasının ketebesindeki kayıtla kesinleşmiştir. BNU nüshasının, eldeki bilgilere göre müellif hattı olduğunu tahmin etmekteyiz. Buna göre, Siyer-i Nebî'nin telif tarihi, 16 Ramazan 898 / 1 Temmuz 1493'tür ve Münîrî bu eserini *Mihr ü Müşterî*'den altı sene sonra tamamlamıştır. Münîrî'nin *Mihr ü Müşteri* mesnevisinin bilinen iki nüshasından British Library nüshası 9 Şevval 892 H. / 28 Eylül 1487'de istinsah edildiğinden (Kut 1971: 210) bu nüshanın yazısı, BNU nüshasının müellif hattı olup olmadığını belirlemede de önemlidir. Dolayısıyla BNU'nun ileride yapılacak daha detaylı bir fiziksel incelemede, bu nüshanın yazısının British Library'deki nüsha ile aynı olup olmadığı kontrol edilmelidir. Ne yazık ki eser üzerine yapılan doktora tezinde eserin fotoğrafı verilmediğinden, bu kontrol yapılamamıştır.

Nüsha hakkında ilk bilgileri, Ernest Wickersheimer tarafından hazırlanan Fransa'daki kamu kütüphanelerinde bulunan el yazmalarının genel envanterini sunan bir katalogta bulmaktayız. 1923 tarihli bu çalışmanın Strazburg'a ayrılan cildinde, BNU MS 4.329 numarada kayıtlı eser hakkında kısa bir tanım yer almaktadır (Wickersheimer 1923: 766). Wickersheimer, eseri Arapça başlık altında "Muhammed'in tarihi, seferleri..." olarak tanıtmakta ve nüshanın fiziksel özelliklerini (456 yaprak, 26x18 cm,

[2] Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki nüsha, bundan sonra TSMK nüshası olarak anılacaktır.

nesih hat, 26 Ramazan 898/11 Temmuz 1493 tarihi) kaydetmektedir. Ayrıca nüshanın Saray kütüphanesinden geldiğini belirten mühür kaydına da işaret etmektedir. Katalogtaki bu giriş, eserin kimlik tespitinde temel başvuru kaynaklarından biridir. Ancak bu katalog, eserin müellifini ve adını vermemektedir. Daha sonra Nezih Kussaibi tarafından hazırlanan 1985 tarihli Arapça katalog, BNU'daki Arapça (!) el yazmalarını daha ayrıntılı şekilde tanımlar ve *Fihris el-Mahtutati'l-Arabiyye, fi-Mektebeti Strasbourg el-vataniyye ve'l-câmiyye* (*Strazburg Millî ve Üniversite Kütüphanesi'ndeki Arapça Elyazmaları Kataloğu*) *başlıklı kataloğunda* bu nüsha hakkında daha kapsamlı bilgiler sunar (Kussaibi 1985: 93). BNU nüshasının kimlik tespitinde her iki katalog da temel başvuru kaynaklarıdır. Kussaibi, nüsha hakkında şu bilgileri verir:

> "(*Arapça*). *Muhammed'in tarihi, seferleri ve taraftarlarının seferleri hakkında olup Kur'an'ın faziletlerine dair uzun bir pasaj içermektedir. Türkçe manzum olup başlıksız ve müellif isimsizdir. Bu el yazması, sondan bir önceki sayfada bulunan mühürlü damganın gösterdiği gibi, Saray kütüphanesinden gelmektedir. Güzel Türk nesih hattıyla yazılmıştır, Hicri 898 Ramazan'ının 26'sında* (*11 Temmuz 1493*)[3] *tarihlendirilmiştir. 456 yaprak. 26 x 18 santimetre. Kabartma desenli deri şark cildi.*" (Kussaibi 1985: 93).

BNU nüshasından öğrendiğimiz bir diğer önemli bilgi, eserin Strazburg'a satın alınışına ilişkindir. Bu el yazması, koleksiyoner Reinhardt tarafından BNU için satın alınmıştır. Eserin zahriye sayfasındaki "R." kısaltmasının, Carl Reinhardt (1856-1903)'a ait olduğu kütüphanenin satın almalar listesindeki kısaltmalardan anlaşılmaktadır (Andriyanova 2016). Carl Reinhardt (1856-1903), Strazburg kütüphanesinin işbirlikçilerinden biriydi. Biyografisi Michaela Hoffmann-Ruf tarafından yazılmıştır. Michaela Hoffmann-Ruf'tan aktarılan bilgiye göre Reinhardt, ticaret şirketlerinde çalıştıktan sonra İstanbul'a seyahat etmiştir. Daha sonra Mısırbilim okumaya başlamış ve doğu tarihi, felsefesi ve dillerine ilgi duymuştur. Çalışmalarının bir kısmını Strazburg'da yapmıştır. Bu sırada Profesör Theodor Nöldecke ile temas kurmuştur. 1888-1893 yıllarında Alman Konsolosluğu'nda tercüman olarak çalıştığı ve Maskat, Zanzibar'da kısa bir süre kaldıktan sonra Berlin'e döndüğü bilinmektedir. 1894'e kadar Kahire'deki Alman Konsolosluğu'nda çalıştığı, ardından 1899-1903 yıllarında konsolos olarak görev yaptığı da bilinmektedir (Andriyanova 2016: 34-110).

Arka kapak öncesi kayıt, eserin Osmanlı Sarayı'ndan alındığını doğrulamaktadır. Her şeyden önce, kitap II. Bayezid mührünü taşımaktadır. Prof. Zeren Tanındı bu mührün II. Bayezid'in mührü olduğunu bildirmiştir[4]. Prof. Tanındı'nın verdiği bilgiye

3

[4] Sayın Tanındı'ya nüshanın tavsifi için verdiği tariihleme bilgileri için teşekkür ederim.

göre, zahriye sayfasındaki şemsenin rengi ve d[5]izilimi ile ser-levha, nüshanın 15. yüzyıla ait olduğunu doğrulamaktadır.

BNU nüshasında şairin ismi Münîrî olarak zikredilmektedir (BNU 3a):

Münîr-i rû-siyeh nîk-est u v'er bed
Makâmeş râ bi-nih der-zıll-ı Ahmed

(*Münîrî* (*bu fakir*) *yüzü kara olmakla birlikte iyidir; şayet* (*amel bakımından*) *kötü ise de, onun makamını Ahmed'in* (*Hz. Peygamber'in*) *himayesi/gölgesi altına koy.*)

TSMK ve BNU Siyer-i Nebî Nüshalarının Karşılaştırılmasına Dair Bazı Notlar

Münîrî'nin iki cilt hâlinde toplanmış *Siyer-i Nebî*'sinin BNU'da 4-7. kitaplardan oluşan 2. cildi mevcuttur. Karşılaştırma amacıyla ve ilk üç kitaptan oluşan birinci cildin bir başka kütüphanede bulunması ihtimaline karşı, TSMK'den birinci cildin kitap başlangıç beyitlerini veriyoruz. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Koğuşlar Bölümü 995 numarada kayıtlı nüshanın 1-3. ciltlerinin başlangıçları şu şekildedir (Ay 2007: 218-219):

	TSMK	
	İlk beyitler:	varak
1	Gönül kıl zikr-i bismi'llâhi âgâz Hoş âvâzın nevâda it ser-âgâz	1b
2	Di bismillâhi(r)rahmânirrahîmî Helâk itmeklige diyü recîmî	109a/ 203a
3	Hezârân şükr ü minnet Hakka her bâr Ki oldı bağ-ı dilde na't her bâr	283b

Bu cildin hem TSMK'de hem de BNU'da birer nüshası bulunduğu için, hem TSMK 994'ten hem de BNU'dan beyitleri veriyoruz[6]:

[5] Kussaibi'nin verdiği Hicri 898 Ramazan'ının 26'sında (11 Temmuz 1493) istinsah tarihinin hatalı olduğu eserin temme kaydından anlaşılmaktadır. Eserin istinsah tarihi 16 Ramazan 898 (1 Temmuz 1493)'tür.

[6] TSMK nüshasından verilen beyitler ilgili tezlerden alınmıştır. BNU nüshasındaki "vr. ?" kısaltması, eserin tamamının görüntüleri alınamadığından varak numarasının tespit edilemediğini göstermektedir, beyit nüshada mevcuttur.

	TSMK		BNU	
	İlk beyitler	varak	İlk beyitler	varak
4	Yok[7]		Be-nâm-ı hâlık-ı Hayy u Tuvânâ Ki şöyle kıldı mahbûbın tüvânâ	1a
5	Bihamdi'llah ki her dem tûtî-i dil Konar kande mükerrer ta't edip dil	164b	Bihamdi'llah ki her dem tûtî-i dil Konar kande mükerrer ta't edip dil	numarasız
6	Sipâs u hamd bî-hadd bî-niyâza Ki el vurdı yine ma'ni-i tâze	264b	Sipâs u hamd bî-hadd bî-niyâza Ki el vurdı yine ma'ni-i tâze	numarasız
7	Hezâr ihlâs ile subh u şebângâh Budur vardum yine elhamdü-li'llah	343a	Hezâr ihlâs ile subh u şebângâh Budur vardum yine elhamdü-li'llah	numarasız

SONUÇ

Strazburg Millî ve Üniversite Kütüphanesi'nde BNU MS 4.329 demirbaş numarasıyla kayıtlı bulunan bu yazma eser, Münîrî'nin Türk edebiyatının en hacimli manzum siyeri olma vasfını taşıyan Siyer-i Nebî'sinin ikinci cildine ait 4-7. bölümlerini ihtiva eden ve H. 898 (M. 1493) yılına tarihlenen en eski nüshasıdır. Çalışma kapsamında elde edilen filolojik kazanımlar, söz konusu eserin telif tarihini Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki (TSMK) bilinen en eski nüshadan dokuz yıl daha geriye, yani 1493 yılına çekerek edebiyat tarihi kronolojisini kökten güncellemiştir. Bu erken tarih, eserin hem mevcut metin boşluklarını ve eksikliklerini tamamlamasını sağlamış hem de Münîrî'nin şairlik kudretini ve dil hususiyetlerini kronolojik açıdan en saf hâliyle inceleme imkânı doğurmuştur.

Yazmanın üzerinde yer alan mühürler, ketebe kayıtları ve tezhipli yapısı, eserin doğrudan II. Bayezid dönemi saray kütüphanesi hareketliliğinin kalbinde yer aldığını göstermektedir. Bu veriler, 15. yüzyıl Osmanlı kitap kültürü, entelektüel ortamı ve hami-sanatçı ilişkileri (saray himayesi) bağlamında mikro-tarihsel birer vesika niteliğindedir. Eserin İstanbul'un saray kütüphanesinden başlayıp Strazburg'a kadar uzanan asırlık serüveni ise sadece bir metnin yer değiştirmesini değil, Doğu-Batı arasındaki kültür ve kütüphanecilik tarihinin çok katmanlı yönlerini aydınlatan makro düzeyde tarihsel çıkarımlara kapı aralamaktadır. Nitekim eserin zahriyesindeki "R." kısaltmasından hareketle, yazmanın İstanbul'dan Strazburg Kütüphanesine intikalinin, dönemin diplomatı ve doğu dilleri uzmanı Carl Reinhardt'ın kurumsal satın alma faaliyetleri eliyle gerçekleştiğinin belgelenmesi (Andriyanova 2016), bu tarihsel ve asırlık kültür aktarımının somut aktörlerini ve arka planını ortaya koyması bakımından ayrıca değerlidir. Dolayısıyla bu çalışma, sadece bir nüshayı tanıtmanın ötesinde, Türk edebiyatı, saray kütüphanesi tarihi ve kodikoloji (kitap arkeolojisi) disiplinlerinin kesişim noktasında devasa bir öneme sahip temel bir yargıyı literatüre armağan etmiştir.

[7] TSMK nüshasında 4. cildin başı eksiktir. Bu eksik metni BNU nüshası tamamlamaktadır.

Bu temel yargıların ve keşiflerin getirdiği akademik birikimin, gelecek araştırmalarla daha da derinleştirilmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda, BNU MS 4.329 nüshasının, Münîrî'nin Mihr ü Müşteri adlı eserinin British Library'de bulunan müellif hattı (kendi el yazısı) nüshasıyla paleografik açıdan karşılaştırılması, eldeki bu siyer metninin de doğrudan müellifin kendi kaleminden çıkıp çıkmadığını kesinleştirecek en kritik adımdır. Bununla birlikte, yazmanın disiplinler arası bir yaklaşımla ele alınarak detaylı bir fiziksel ve kodikolojik incelemeye tabi tutulması, tezhip ve cilt özelliklerinin analizi, 15. yüzyıl Osmanlı kitap sanatlarının estetik ve teknik sırlarına dair karanlıkta kalmış pek çok noktayı aydınlatacaktır.

EK:

BNU MÜNÎRÎ NÜSHASININ TAVSİFİ :

YER NO: MS. 4.329
ESERİN ADI: Siyer-i Nebi
MÜELLİF: Müniri (ö. 927/928 / 1521'den sonra)
MÜSTENSİH: Müellif hattı (?)
İSTİNSAH TARİHİ: 16 Ramazan 898 / 1 Temmuz 1493

MENŞEİ: Sondan bir önceki sayfada bulunan mühürlü damgada, bu nüshanın Saray kütüphanesinden (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul-TÜRKİYE) geldiği kayıtlıdır. Kitap, II. Bayezid'in kitaplarından biri olarak kaydedilmiştir.

SATIN ALAN: Carl Reinhardt (1856-1903)

CİLT: Şemseli, kabartma desenli deri Osmanlı cildi. Cilt, her biri 10 varaklık formalardan müteşekkildir.

KÂĞIT: 260 / 176 mm. Beyaz ve bej-pembe renkli, dönüşümlü çift yapraklardan kâğıtlardan oluşan filigransız yerli kâğıt. Siyah mürekkep, başlıklar siyah kırmızı veya bazen altın renginde, tezhip, zahriyede şemse.

SATIR SAYISI: Her sayfada 19 satır
YAZI CİNSİ: Nesih
TEMME KAYDI: Vr. 455a, 16 Ramazan 898 / 1 Temmuz 1493.

Temmeti'l-kitabu bi avnillahi'l-meliki'l-vahhabi, fî yevmi'l- Cumati âhiriz'zuhri min sâdisi aşar Ramazâni'l- Mübârek sene semâniyetün ve tisîne ve semânemiye...

Bu kitap, her şeyin sahibi ve kullarına bolca (*Vehhâb*) *veren Allah'ın yardımıyla, Ramazan'ın sekiz yüz doksan sekizinci yılının on altıncı Cuma günü, öğle vaktinin sonlarına doğru tamamlandı.*

BAŞ: Metin 1a'dan başlıyor (1a):

Be-nâm-ı hâlık-ı Hayy u Tuvânâ
Ki şöyle kıldı mahbûbın tüvânâ

SON: (455a):

Senindür yâ İlâhî lutf-ı bâkî
Tamâm oldı sözüm Allâh u Bâkî

KAYNAKÇA

AKMANDOR, Ayten (1983). *Münîrî ve Mihr ü Müşterî Mesnevisi*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.

ANDRIYANOVA, Olga (2016). *Les Manuscrits Omanais De La Collection De La Bibliotheque Nationale Et Universitaire De Strasbourg I.* Manuscrits Des Œuvres Ecrites Par Des Auteurs Omanai. Chroniques du manuscrit au Yémen.21 Nouvelle série. 2. S. 34-110.

AY, Ümran (2007). *Münîrî (öl.1521?)'nin Manzum Siyer-i Nebî'si (1.Cilt) (İnceleme-Metin)*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

AY, Ümran (2019). Münîrî Amâsî. *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Gözden geçirilmiş 3. basım EK-2*: 337-338. https://islamansiklopedisi.org.tr/muniri-amasi (Son Erişim: 25.06.2026)

AY, Ümran (2014). Münîrî, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü* (Başlangıcından 20. Yüzyıla). (Proje: Mustafa İsen dğr.) Yayın Tarihi: 06.01.2014 http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/muniri-mdbir (Son Erişim: 25.06.2026)

CANIM, Rıdvan (hzl.) (2000). *Latîfî, Tezkiretü'ş-Şuarâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ (İnceleme-Metin)*. Ankara: AKM Yay.

ÇORAK, Reyhan (2010). *Münîrî(öl.1521?)'nin Manzum Siyer-i Nebî'si-Cilt: 2-3 (İnceleme-Metin)*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

EL-SHAMAN, Massad Süveylim Ali (1982). *Türk edebiyatında siyerler ve İbn Hişam'ın Siyer'inin Türkçe tercümesi* (yayımlanmamış doktora tezi). Cilt 1. Ankara: Ankara Üniversitesi.

ERSOY, Ersen (2010). *II. Bayezid Devri Şairlerinden Münîrî-Hayatı, Eserleri ve Divanı (İnceleme-Tenkitli Metin)*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

ERÜNSAL, İsmail E. (2008). "Türk Edebiyatı Tarihinin Arşiv Kaynakları 6: 909/1503 Tarihli Defter-i Kütüp", *The Archival Sources Of Turkish Literary History.* The Department of Near Eastern Languages and Literatures Harvard University. S. 251-270.

HAMMER, Joseph Purgstall (1836-1838). *Geschichte der Osmanischen Dichtkunst bis auf unsere zeit*. Hartleben.

İSEN, Mustafa (1994). *Gelibolulu Âli, Künhü'l-Ahbar'ın Tezkire Kısmı*. Ankara: AKM Yay.

KARATAY, Fehmi Edhem (1967). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu.* İstanbul. C. 1: 337-338.

KAYABAŞI, Bekir (1997). *Kaf-zâde Fâ'izî'nin Zübdetü'l-Eşar'ı*. Doktora Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi.

KUSSAIBI, Nezih (1985). *Fihris el- Mahtutati'l-Arabiyye, Fi-Mektebetü Strasbourg el-vataniyye ve'l-câmiyye*. Kuveyt. s. 93, nr. 101.

KUT, Günay (1971). "British Museum'daki Bazı Önemli Türkçe Yazmalar ve Tevaif-i Aşere'den Taife-i Bektaşiyan". *TDAY Belleten*: 209-230. https://dergipark.org.tr/tr/pub/belleten/article/444735 (Son Erişim: 25.06.2026)

KUTLUK, İbrahim (hzl.) (1981). *Kınalızâde Hasan Çelebi, Tezkiretü'ş-Şuarâ*. Ankara: TTK.

ÖZKAT, Mustafa (2011). *Münîrî (öl.1521?)'nin Manzum Siyer-i Nebî'si-Cilt: IV-V* (*İnceleme-Metin*). Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

ÖZTOPRAK, Nihat (2010). Türk Edebiyatında Manzum Siyerler. *Mevlid ve Süleyman Çelebi – Kutlu Doğum Şaheseri-.* (Haz. Bilal Kemikli – Osman Çetin). Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları. 51-70.

TOP, Yılmaz (2011). *Münîrî (öl.1521?)'nin Manzum Siyer-i Nebî'si-Cilt: VI-VII* (*İnceleme-Metin*). Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

WICKERSHEIMER, Ernest (1923). *Catalogue General Manuscrits Des Bibliotheques Publiques De France.* Departements - Tome XLVII Strasbourg. Ministere De L'instruction Publique Et Des Beaux-Arts. Paris. s. 766.

YALÇINKAYA, Şerife (2022). "Müniri, Siyer-i Nebi (Vie du Prophète)", *L'Orient inattendu - Du Rhin à l'Indus,* Ed. Nourane Ben Azzouna, Claude Lorentz, BNU Editions Strasbourg, s. 31.

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE MANA MERKEZLİ ESTETİĞİN EDEBÎ TENKİT ANLAYIŞINA ETKİSİ

Ramazan ARI

Doç. Dr., Iğdır Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
ramazan.ari@igdir.edu.tr. ORCID: 0000-0002-8660-4774

Divan edebiyatının teessüsünden itibaren mısra mısra tetkik ve mukayesesi on beşinci asra gelip dayanmadıkça, aynı şekilde bizim edebiyatımıza müessir İran edebiyatının muayyen şahsiyetleri elenip aynı usul ile bu merhaleye getirilmedikçe, (Necati Bey'in edebî şahsiyetiyle ilgili) verilecek hükümlerin bence hiçbir değeri olmaz. Ve muhakkak yanlış ve eksiktir.

Ali Nihat Tarlan

(*Necati Beg Divanı Önsöz'ü*)

GİRİŞ

Klasik Türk edebiyatında edebî tenkidin varlığı, yapılan birçok çalışma neticesinde, artık tartışılan bir mevzu olmaktan çıkmıştır. Genel kabule göre başta tezkireler olmak üzere, divan dibaceleri, belagat kitapları, mesnevilerin mukaddime ve sebeb-i telif bölümleri, nazire mecmuaları, şairlerin kendi eserlerindeki müstakil manzumeler (Bilkan, 1986, s. 11; Kutlu ve Ersoylu, 1998, s. 310; Tökel, 2003, s. 14-47) edebî tenkit örneklerinin yer aldığı alanlardır. Klasik Türk edebiyatında tenkitle ilgili üzerinde ittifak edilen konulardan bir diğeri de, bu edebiyat eserlerinin değerlendirilirken kendi dönemi ve sanat anlayışı içinde değerlendirilmesi gerektiğidir (Tarlan, 1981, s. 83-84; Tolasa, 2002, s. X; Örücü, 2022, s. 21). Bu bakış açısıyla birlikte klasik Türk edebiyatında tenkit konusu farklı bir boyut da kazanmıştır. Bu kez edebî tenkidin mahiyeti tartışılmaya başlanmıştır. Yaygın kanaat ise klasik Türk edebiyatındaki şairi merkeze alan tenkit anlayışının eseri merkeze alan modern tenkit anlayışıyla birbirinden ayrıldığı yönündedir (İpekten vd. 2002, s. 14).

Klasik Türk edebiyatında tenkitle ilgili aydınlatılması gereken hâlâ birçok nokta bulunmaktadır. Klasik Türk edebiyatında tenkit niçin şair merkezlidir? Eseri tenkit etmeden şairi tenkit mümkün değilken tezkirelerde esere yönelik tenkit örnekleri niçin sınırlıdır ya da müstakil olarak yazılmış tenkit örneği eserler neden yoktur? Eseri

tenkit, tezkirecilerin yürüttüğü tenkit sürecinin hangi aşamasında ve ne şekilde yer alır? Klasik Türk edebiyatının tenkit anlayışını şekillendiren unsurlar nelerdir? Klasik Türk şiirinin manayı merkeze alan estetik anlayışın, edebî tenkit anlayışının şekillenmesindeki rolü nedir? Özellikle son soru bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Meselenin izahı için öncelikle konuyla ilgili iki noktaya işaret etmek faydadan hâlî değildir: İlki Latîfî ve Riyâzî'nin şair tasniflerinde mananın rolü; ikincisi ise tezkirelerdeki mana ile ilgili tenkit terimleridir. Her iki konu başlıklar hâlinde ele alındıktan sonra klasik Türk şiirinin mana temelli estetik anlayışıyla edebî tenkidin mahiyeti arasındaki ilişki üzerinde durulacaktır.

1. Latîfî ve Riyâzî'nin "Mana" Merkezli Şair Tasnifleri

Tezkire geleneğinin en önemli tezkiresi kabul edilen *Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ* (y. 1546) adlı eserinde Latîfî, "Der-Beyân-ı Merâtib-i Aksâm-ı Şu'arâ" başlıklı bölümde şairleri tasnif eder. Şairler esasen iki kısımdır:

> **1.** Yaratıcı hüner sahibi şairlerdir ki bunlar yaratıcı üstatlar gibi kendi yetenek ve yaratıcılıklarıyla daha önce yazılmamış, söylenmemiş ve okunmamış parlak ve güzel manalarla dolu şiirler söylerler (Canım, 2000, s. 101).
>
> **2.** Mukallit, taklitçi şairlerdir. Bu kimseler, sadece vezinli söz söylemeye malik olmakla gerekli gereksiz ne bulurlarsa vezne döküp bu özellikleriyle övünme yoluna giderek kendilerini şairlerin olgunlarından sayarlar. Şiir erbabı nezdinde bu tarz şairler makbul ve muteber değildir (Canım, 2000, s. 101).

Latîfî, ikinci kısım olarak bahsettiği taklitçi şairleri kendi içinde beş kısma ayırır:

> **a)** Şairlik kabiliyeti bulunmadığından bir şiirin mahlasını değiştirerek kendine mal eden veya güzel, beğendiği bazı beyitleri (lafzen ve manen) ç/alanlar **b)** Mana bulmada kabiliyetleri olmayıp ancak vezinli söz söylemeye muktedir olduklarından daha öncekilerin manalarını ç/alanlar **c)** Başka şairlerden şiirlerinin manalarını alıp lafızlarını değiştirerek değişik bir tarzda söyleyenler. Bunlara sârik-i kelâm (söz hırsızı) denir. **d)** Başkasında gördüğü manayı alıp ondan daha güzel ve süslü şekilde ifade edenler. Bu düzd-i hasen (güzel hırsızlık) türünden olduğu için öncekilere nispeten hoş karşılanır. **e)** Bir üstadın kullandığı manayı başka bir mana içinde kullananlar, o manadan bir başka yeni manaya geçiş yaparak mana güzeline yeni bir suret verenler. Bunlar ibdâ sahibi şair gibidirler (Canım, 2000, s. 102-103).

Latîfî'nin eserinden yarım asır sonra 1609'da kaleme alınan *Riyâzü'ş-Şu'arâ* (y. 1609) adlı tezkiresinde Riyâzî, eserinin dibace kısmında şairlik hakkındaki görüşlerini, mana etrafında sıraladıktan sonra makbul şairliği 4 kategoride mütalaa eder:

> Ma'lûm ola ki şâ'ir-i makbûl dört nev'dür: Bir nev'i budur ki, îcâd-ı ma'nâda sâhib-i ihtirâ' ola. Nev'-i sânî oldur ki, ma'nâ-yı mukaddeme bir ma'nâ dahı

> zamm itmekle hüsn ü behâ vire. Nev'-i sâlis oldur ki, mukaddemâ bulınan ma'nâyı hüsn-i ta'bîr ile edâ ide...Nev'-i râbi' oldur ki, mukaddemâ bulınan ma'nâdan, ma'nâ-yı âhara intikâl ide. Eger evvelkiden a'lâ ise hod makbûldür ve eger müsâvî ise gayr-ı merdûddur ve eger mâdûn ise gayr-ı makbûldür (Açıkgöz, 2017, s. 23).

> **1)** Manada yaratıcı olanlar **2)** Önceki manaya yeni bir mana ekleyerek güzelleştirenler **3)** Önce söylenmiş bir manayı, güzel bir ifade ile yeniden söyleyenler **4)** Önceki manadan başka yeni manalar bulanlar ve bunu öncekilerden iyi yapanlar makbul görülürler; eşit seviyede yapanlar reddedilmezler ama fazla itibar da görmezler, aşağı seviyede yapanlar ise makbul görülmezler (Açıkgöz, 2017, s. 9).

Latîfî ve Riyâzî'nin tasniflerinde ilk dikkati çeken nokta Latîfî'nin makbul sayılmayan şairleri de (mukallit şairlerin ilk üç maddesi) tasnifine dâhil etmesidir. Bununla birlikte her iki tezkirecinin de tasnifte esas aldığı temel nokta aynıdır: Mana. Klasik Türk şiiri estetiğinin merkezinde yer alan mana (Açıkgöz, 2024, s. 47), aynı zamanda edebî tenkidin de merkezinde konumlanır (Çapan, 2009, s. 435).

Tezkirecilerin hem şairleri tasnifte ve hem de şairleri tenkitte esas aldıkları temel nokta, manada orijinalliktir. Yekta Saraç, *Klasik Türk Edebiyatında Manada Orijinallik Meselesi* adlı çalışmasında, Latîfî'nin şair tasnifinin "klasik anlayışa paralel" olduğunu belirttikten sonra tezkirecinin tasnifinin belagat kaynaklarındaki "sirkat-i şi'r" anlayışıyla örtüştüğüne dikkati çeker. Sirkatin açık olduğu durumları Saraç, *Telhis*'i esas alarak şu şekilde özetler:

> **1.** Lafız ve mananın hiçbir değişiklik yapılmadan alınması. Buna *nesh* ve *intihal* denir.
>
> **2.** Lafızlarda ufak tefek değişikliklere, kelimelerin yerlerinin değiştirilmesine gidilmesi ama mananın yine aynen alınması: buna da *mesh* veya *igâre* denilir. İkinci söz ilkinden daha değerli ise bu makbul; değil ise kötü bir durumdur.
>
> **3.** Serikatın lafızlarda değil manada söz konusu olmasıdır. Buna *selh* ve *ilmâm* denir. Bu üç şekilde olabilir. **a)** Sadece mana alınır. **b)** Alınan bu mana ile ilkinden çok az bir lafız da alınır. **c)** Mananın bütünü değil bir kısmı alınır. Mesh ve igârede olduğu gibi ikincisi ilkinden değerli ise makbul, değil ise kötü bir durumdur (Saraç, 2000, s. 244).

Latîfî ve Riyâzî, görüldüğü üzere tasniflerini belagat içindeki sirkat-i şi'r anlayışına göre şekillendirmişlerdir. Buna bağlı şiirleri ve şairleri bu ölçütlere göre tenkit etmişlerdir. Edebî tenkitin temel amacı eseri değerlendirmek, ona bir değer biçmektir. Eserler üzerine yapılan bu tenkitler, nihayetinde eserin yaratıcısı sanatçıyı, klasik Türk edebiyatı için şairin edebî şahsiyetini ortaya koymak içindir. Bu anlamda edebî tenkit, şairi tenkidin zeminini oluşturur. Tezkireciler, her ne kadar tenkitlerini şair merkezli

yapsalar da öncesinde eser merkezli bir tenkit süreci yürütmüşlerdir. Önce şairlerin eserlerini okumak suretiyle onları mana yönünden tenkit ederler. Bu zihnî tenkitten sonra şairi eser/leri üzerinden genel manada değerlendirirler. Neticede klasik Türk edebiyatında eseri tenkit, zihnî şekilde gerçekleştirilen ve zımnî şekilde şairi tenkidin arka planında yer alır[1]. Bu noktada şu soru akla gelmektedir: Tezkireciler, şairlerin eserlerini okumak suretiyle tenkit etmelerine rağmen bu görüşlerine niye tezkirelerde detaylı biçimde yer vermemişler ya da bu görüşlerini müstakil bir eser hâline getirip kayda geçirmemişlerdir?

Tezkirelerde niye yer vermediklerine dair ilk akla gelen cevap, tezkirelerin yazılış amacıdır. Malum olduğu üzere tezkirelerin birincil amacı, şairleri unutulmaktan kurtarmak, onların hayatlarıyla ilgili bilgileri kayda geçirmek, biyografik bilgi vermektir. Tezkireci, bu bilgiler arasında şairin edebî şahsiyetine de yer verir. Şairin önem derecesine göre değişmekle birlikte, çoğunlukla bu bilgiler hem sınırlı hem de genel değerlendirmelerden ibarettir.

Eserlere yönelik detaylı tenkit örneklerine hem tezkirelerde hem de müstakil eserlerde yer verilmemesine asıl sebep Latîfî ve Riyâzî'nin tasniflerinde temel noktayı oluşturan ve klasik Türk şiiri estetik anlayışının merkezinde bulunan manada orijinallik meselesidir. Yekta Saraç, *Klasik Türk Edebiyatında Manada Orijinallik Meselesi* adlı makalesinde bu edebiyatın manada orijinallik anlayışını şu cümlelerle özetler:

> Bir şiirin kaynakları umumi nitelikte olduğu zaman bunun farklı şairler tarafından müştereken kullanılması yadırganmaz...Müşterek kültür zemininde bulunulduğu için ortak temler farklı şairlerce değişik veya aynı zemin ve zamanlarda dile getirilebilir... Böyle bir zeminde iki veya daha fazla şairin aynı şeyleri dile getirmesi pek tabiidir... Zira asıl olması gereken farklılık -özellikle klâsik edebiyatımız için- üslûptadır. Kelime seçimi, cümle kullanımı, lafız ve mana arasındaki çarpıcı, etkileyici ve orijinal bağlar kurma vb. özellikler bir şairi diğer bir şairden ayırır. (Saraç, 2000, s. 229)

Klasik Türk edebiyatının sınırlı semantik alanına da vurgu yapan Saraç, manada orijinalliğin üslupta olduğuna işaret eder. Bir şairi diğer bir şairden ayıran üsluptaki bu orijinalliğin tespiti için şairleri ve şiirleri mana yönünden mukayese etmek gerekir. Klasik Türk şiiri külliyatına hâkim tezkireciler, bu mukayeseyi zihinlerinde yapıp neticelerini tenkit terimleriyle tezkirelerine yansıtmışlardır.

[1] Tezkirelerde beyitlere yönelik kelimeyi veya hayali tenkit gibi örnekler de vardır. Latîfî'nin Ahmed-i Dâî maddesinde "fitne" kelimesinin kullanımına yönelik tenkidi (Canım, 2000, s. 166; Karakuş, 2021, s. 389-400), Neşrî'nin bir beytini mana ve hayal bakımından tenkidi (Canım, 2000, s. 528); Riyâzî'nin yine Neşrî'nin aynı beytiyle ilgili Latîfî'nin görüşünü eleştirerek tenkidin tenkidini yapması (Açıkgöz, 2017, s. 316) bunlardan bazılarıdır. Fakat bu örnekler beyit merkezli olup kelime seçimine, hayalin mantıksal tutarlılığına yönelik tenkitlerdir. Manada orijinallikle ilgili bir tenkit değildir.

2. Tenkit Terimlerinin Edebî Tenkidin Mahiyetiyle İlişkisi

Klasik Türk şiirinde tenkit konusunda, tenkidin varlığını ve mahiyetini gösteren en önemli delil, tenkit terimleridir. Sadece tezkirelerde değil, şairlerin müstakil manzumelerinde de yer alan bu terimler, genel manada şairlerin kendilerini tartmada ve övmede kullandıkları ölçütlerdir. Tenkit terimleri aynı zamanda, tezkirecilerin şairlerin tüm eserleri okuyup değerlendirmek suretiyle yaptıkları ayrıntılı ön araştırmanın ve zihnî değerlendirme sürecinin ardından neticelerini öz bir biçimde, bazen birkaç kelimeyle değerlendirmelerini sağlayan araçlardır. Tezkirelerdeki terim zenginliği, bu değerlendirme sürecinin detaylarını arka planda gizleyen göstergelerdir.

Tezkirelerdeki terimler ve edebî tenkit anlayışına dair birçok çalışma yapılmıştır: Harun Tolasa *Sehî, Latifî Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre XVI. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi* (2002), Pervin Çapan *XVIII. Yüzyıl Tezkirelerinde Edebiyat Araştırma ve Tenkidi* (1993), Filiz Kılıç *XVII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler* (1998); Süleyman Solmaz, *On Altıncı Yüzyıl Tezkirelerinde Şairin Dünyası Ahdî, Gelibolulu Âlî, Kınalızâde, Beyânî* (2012) bunlardan bazılarıdır[2]. Mezkûr yazarlar başta olmak üzere klasik Türk edebiyatında tenkitle ilgili birçok araştırmacı tezkirelerdeki tenkit terimlerinin zenginliğine dikkat çekmiştir. Bununla birlikte terimlerin özellikle anlamları hususunda bir "sis perdesi" olduğu ve araştırılması gerektiği araştırmacıların terimlerle ilgili dikkat çektikleri bir husustur. Bu sis perdesi, son yıllarda yapılan çalışmalarla kaldırılmaya başlanmıştır. Hepsinin ismini zikretmek mümkün olmasa da Fahri Kaplan'ın hazırladığı *Latîfî Tezkiresi'nde Edebî Eleştiri Terimleri ve Edebiyat Eleştirisi* (2018) adlı doktora tezini anmak gerekir[3]. Kaplan, çalışmasında Latîfî'nin tezkiresinde kullandığı yaklaşık 700 terimi şiir ve şairle ilgili olarak tasnif etmiş ve anlamlarını izah etmiştir. Tezkire terimleriyle ilgili, 2026 yılında Mustafa İsen ve İsmail Hakkı Aksoyak'ın yürütücülüğünde başlatılan *Tezkire Terimleri Sözlüğü* (*TETES*) projesi de bu alana katkı sunması beklenen önemli bir projedir[4]. Terimlerle ilgili genel çalışmalar yanında tek bir terimi ele alan müstakil çalışmalar da mevcuttur: *Bikr-i mânâ* (Mengi, 1991), *âb-dâr* (Açıkgöz, 2000), *muhayyel, pür-hayâl, hayâl-engîz* (Açıkgöz, 2008), *rengîn* (Türkyılmaz, 2008), *garîb* (Özyıldırım, 2011), *sâf-dil/ sâde-dil* (Güzel, 2018), *sûz-nâk* (Topak, 2023), *şütür-gürbe* (Kılıç, 2023), *terzik-tezrîk* (Topal, 2024), *nev-*

[2] Tezkirelerle ilgili daha fazla kaynak için bkz: M. Fatih Köksal (1999), "Türkçe Şu'arâ Tezkireleri Üzerine Yapılan Çalışmalar Bibliyografyası", *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Dr. Himmet Biray Özel Sayısı*, 6, 544-567; M. Fatih Köksal (2005), *Klâsik Türk Şiiri Araştırmaları*, Ankara: Akçağ Yayınları; Filiz Kılıç (2007) "Edebiyat Tarihimizin Vazgeçilmez Kaynakları: Şair Tezkireleri", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 5/10, 543-564; Jülide Erken (2018). "Tezkireler Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi". *Mecmua*, *6*, 35-75.

[3] Fahri Kaplan 2021 yılında tezinden hareketle ansiklopedik sözlük mahiyetinde *Klasik Türk Edebiyatında Eleştiri Terimleri Sözlüğü -Latîfî Tezkiresi Örneği* adlı kitabını yayımlamıştır.

[4] Proje hakkında detaylı bilgi içi bkz.: https://tetes.klasikedebiyat.com/proje-hakkinda/hakkinda.

heves (Gök, 2024) şimdiye kadar çalışılan terimlerdir. Bu terimlerin anlamı hem tezkirelerde hem edebî eserlerde araştırılıp tespit edilmeye çalışılmıştır.

Tezkire terimleri içinde, tezkirecilerin de odak noktaya aldığı mana ile ilgili birçok terim yer alır. Bunlar arasında özgün, orijinal anlamında *âb-dâr, bikr-i mâ'nâ, hayâl-engîz, ibdâ', îcâd, ihtirâ', muhayyel, pür-hayâl, ter, tâze* gibi terimler kullanılır. Yine şiirin mana yönüyle ilgili *ifrâz, intikâl, ittihâz, sirkat, tetebbu', terceme, tıraş* gibi terimler de mevcuttur. Bir şiiri, klasik Türk şiiri estetiğini oluşturan ahenk, ses, ritim, kelime seçimi, hayalin mantıksal tutarlılığı gibi yönlerden değerlendirebilmek için yalnızca ilgili şiiri okumak yeterli olabilir. Veyahut bir şair, bu estetik unsurlardaki başarısı yönünden değerlendirilecekse onun tüm eserlerini okumak bu konuda bir kanaat oluşmasını sağlayabilir. Bununla birlikte bir şiirin, hatta beytin mana yönünden özgün olup olmadığı hususunda yukarıdaki terimlerden biriyle nitelenmeyi hak edip etmediğini tespit etmek ne kadar mümkündür? Bu soruyu bir önceki başlıkta mezkûr Latîfî ve Riyâzî'nin tasnifleri ile belagatteki sirkat-i şi'r anlayışıyla ilişkilendirmek gerekirse şu şekilde genişletmek mümkündür: Bir şiirin; lafız ve mananın hiçbir değişiklik yapılmadan alındığı *nesh* veya *intihal* mi; lafızlarda ufak tefek değişikliklerle mananın aynen alındığı *mesh* ya da *igare* mi olduğu nasıl tespit edilir? Ayrıca önceden kullanılan bir mananın daha güzel şekilde yeniden ifade edildiğini belirlemek ya da önceki bir mananın bir kısmının alınıp ondan yeni bir mana çıkarıldığını fark edebilmek imkân dâhilinde midir?

Namık Açıkgöz, âb-dârla ilgili makalesinin sonuç bölümünde, mezkûr sorulara da cevap niteliğinde, günümüzdeki durumu şöyle özetler:

> Tezkirelerde ve beyitlerde zikredilen anlamlarıyla, bir edebiyat terimi olarak âb-dârın işlenmesi kadar, bu kavramla nitelenen gazellerin veya beyitlerin, âb-dâr sıfatını hak edip etmediklerinin gün ışığına çıkarılması da önemlidir. Ancak, klasik Türk şiirini oluşturan kelime hazinesi ve imaj dünyası henüz bütünüyle tespit edilemediği için âb-dâr olarak nitelenen gazel ve beyitlerin diğer şiirlerle mukayeselerinin yapılması, henüz imkân dâhilinde değildir (Açıkgöz, 2024, s. 106).

Günümüz koşullarında bir şiirin, hatta beytin mana yönünden özgün olup olmadığı tespit edilemezken bundan kaç asır önce tezkireciler -bu terimleri kullandıklarına göre- özgün şiirleri nasıl tenkit ve tespit etmişlerdir? Şairleri ve şiirleri neye göre bu terimlerle vasıflandırmışlardır?

Kendileri de şair olan birçok tezkireci, klasik Türk şiiri külliyatına hâkimdi ve tezkiresine aldığı şairlerin eserlerini okuduğunda, yaptığı zihnî tenkit neticesinde şairle ya da şiirleriyle ilgili genel bir kanaate ulaşırdı. Verdiği hükümleri de buna göre verirdi. Latîfî'nin; Harîrî (15. yy.) ile ilgili yaptığı "...eş'âr-ı şu'arâ-yı kudemâdan tazmîn ve tırâşı çoktur (Canım, 2000, s. 189)" tespiti; yine Sehâyî (16. yy.) için "Ekser-i ebyâtı ter-

ceme ve tazmîn ve tedvînât-ı selefden sühân-çîn idi (Canım, 2000, s. 267)" olumsuz kanaati, tezkirecinin hem diğer şairlerin şiirlerine vukufiyetini hem de tenkidin detay derecesini gösteren birçok örnekten biridir. Yine Ahdî, sirkat-i mana ile itham edilen[5] Sâdık adlı şairle ilgili, şiirlerine vâkıf olduğunu, sözlerini incelediğini ve ithamın asılsız olduğunu şu sözlerle bildirir: "Lâkin şu'ârâ içre sirkat-i ma'nâ ile şöhret-i tâm bulup ol bâbda benâm olmış. Râkım-ı hurûf-ı tezkire eş'ârına vâkıf olup güftârın tetebbu' itmişdür didükleri gibi degüldür (Solmaz, 2012, s. 519)". Yine Latîfî, Tali'î ile ilgili benzer bir ithama şiirlerinde terceme, tazmîn ve iktibasın bulunmadığını, divanında kaydedilmiş tüm beyit, sanat ve hayallerin hepsinin kendi yaratıcı düşüncesinin ürünü olduğunu belirterek şu sözlerle cevap verir: "...aslâ eş'ârında terceme ve tırâş ve tazmîn ü iktibâs yokdur ve dîvânında münderic olan ebyât u sanâyi' u hayâlât külliyen zâde-i karîhası ve ihitirâ'-ı sarf u îcâd-ı tasarrufıdur (Latîfî 2000, s. 372)."

Aynı konu ya da hikâyeyi işleyen mesnevilerin özgün ya da terceme olduğunun tespiti için yine benzer tarzda bir mukayese gerekir. Latîfî, Süleymân Çelebî'nin *Vesîletü'n-Necât* eserini değerlendirirken hem mevlid külliyatına hâkimiyetine vurgu yapar hem de onu benzerleriyle kıyaslar. Çocukluğundan beri yüzden fazla mevlid kitabını ve *Şevâhidü'n-Nübüvve*'den bölümleri gördüğü hâlde Süleymân Çelebî'nin mesnevisindeki hâlleri, sıcaklığı (samimiyeti), sözlerin tatlılığını hiçbirinde bulamadığını ve ayrıca bunların hiçbirinin Süleyman Çelebî'nin eseri kadar havas ve halk arasında meşhur olmadığını şu cümlelerle ifadeye döker:

> Bu fakīr ü hakīr sinn-i sabâvetden âlem-i kühûlete kadem basınca sad 'adedden ziyâde mevlid kitâbların ve Şevâhidü'n-nübüvve fasl u bâbların gördüm ve nazar-ı iz'ân u iltifâtla ve im'ân-ı nazar ile her birün gözden geçürdüm. Bu hâlet ü harâreti ve 'uzûbet-i elfâzı birinde bulmadum ve hem cümleden biri bu mertebede makbûl-i halk olup beyne'l-havâs ve'l-enâm meşhur-ı 'âlem olmamışdur (Canım, 2000, s. 135).

Yûsuf u Zelîhâ mesnevileri içerisinde en güzeli kabul edilen Hamdullah Hamdî'nin mesnevisidir. Günümüz edebiyat tarihlerinde kayıtlı bu bilginin menşei, 16. yüzyıldır. Latîfî'nin kendi dönemine kadar aynı konuda yazılmış mesnevileri mukayese edip tenkit etmek suretiyle ortaya koyduğu bu bilginin hâlâ değişmemiş olması şayan-ı hayrettir. Çünkü Latîfî'nin döneminden sonra da Yusuf ile Züleyha mesnevileri yazılmaya devam etmiştir. XV. yüzyılda yazılmış bir mesnevinin klasik Türk edebiyatının zirve dönemleri ve en çok şairin yetiştiği 16. ve 17. yüzyıllarda dahi aşılamamış olması akıllarda soru işareti uyandırmakta ve bu bilginin teyit edilmesini gerekli kıl-

[5] Tezkirelerde sirkat-i mana ile itham edilenler: Revânî (Sehî, Latîfî); Kıyâsî, Hüseynî, Zâtî, Âhî (Âşık Çelebi) (Bkz. Tolasa, 2002, s. 271-272); Şemsî-i Dîvâne, Fünûnî (Ahdî); Firdevsî (Hasan Çelebi); Fünûnî (Gelibolulu M. Âlî) (Solmaz, 2012, s. 519). Ayrıca müstakil eserlerde de şairlerin birbirlerine yönelik bu tarz ithamlara rastlanır (Bkz. Sungur, 2001, s. 71-79; Kaplan, 2017, s. 39-98)

maktadır[6]. Latîfî'nin, Hamdullah Hamdî'nin eseriyle ilgili değerlendirmesine dönülecek olursa tezkireci; "zebân-ı Türkîde ve tarz-ı mesnevîde vâki' olan mesneviyyâtda ana hiçbir nazm 'adîl ü nazîr olmaz... İttifâk-ı sikât budur ki Kıssa-i Yûsufı andan eltaf u ahsen ve mergūb u müstahsen kimesne nazm itmemişdür (Canım, 2000, s. 235)." diyerek eserin mesneviler içindeki yerini tespit eder.

Normal şartlarda gazel ya da kaside içindeki bir beytin özgün olduğunun tespiti yahut bir mesnevinin ne derece telif ve terceme olduğunun tayini geniş tetkikleri icap ettirir. Bunun yanında özgünlük derecesinin ifadesi olarak bir şiirin terceme, tıraş, intikal, tazmîn, en önemlisi de sirkat-i ma'nâ olduğunun tespiti için de yine ayrıntılı araştırmalara ihtiyaç vardır. Şairin hem kendi dönemi hem de kendisinden önceki tüm şairlerin şiirlerinin tek tek mukayesesi gerekir. Bunu her bir şiir ve şair için yapmak, üstelik tezkirede bunun ayrıntılarına yer vermek imkânsızdır. İşte tezkireci bunca ameliyeyi, zihninden hızlıca yaparak bir sonuca ulaşır ve birkaç kelime ile ifadeye döker. Neticede, tezkirelerde esere yönelik edebî tenkit vardır. Mahiyeti ise işleyiş süreci itibarıyla zımnî ve zihnî bir tenkit şeklindedir. Tezkireciler, tenkit terimleriyle yalnızca sonucu paylaşarak yaptıkları edebî tenkidi görünür kılarlar.

3. Klasik Türk Şiirinin Mana Merkezli Estetik Anlayışının Edebî Tenkit Anlayışına Etkisi

Tezkire geleneği içerisinde şairlerin edebî şahsiyetiyle ilgili değerlendirmeler, zımnî ve zihnî de olsa bir tenkit sürecinin ürünüdür. Tabii, burada şunu belirtmek gerekir. Tezkirecilerin hepsinin bu süreci objektif ve layığıyla yaptığını söylemek mümkün değildir. Tezkireciler içerisinde şairlerin edebî şahsiyetiyle ilgili isabetli ve objektif değerlendirmeler yönüyle Latîfî, Riyâzî, Safâyî ve Râmiz öne çıkmaktadır (İpekten vd. 2002, s. 37, 85, 105, 117). Yukarıda değinildiği üzere, zihnî de olsa bu tenkidi yapabilmek oldukça emek ve kabiliyet isteyen bir işlemdir. Bir eserin objektif değerlendirilmesinin mümkün olup olmadığı hususu dahi tartışılırken tezkirecinin böyle bir tenkit için sahip olması ve yapması gerekenler, ayrı bir zorluğu muhtevidir. Klasik Türk şiiri külliyatına hâkim olmak, sadece ilgili şairi değil tüm eserleri okuyup değerlendirmek ve bunun sonucu şaire ve esere bir değer biçmek hem büyük bir birikim hem de edebî alanda liyakat ister. Ayrıca tezkire örneklerinin verilmeye başlandığı 15. yüzyıldan sonra hem şair hem de eser sayısı artmaktadır. Geçen zamanla birlikte edebî tenkidin zorluğunun da arttığı bir gerçektir[7].

[6] Melike Gökcan Türkdoğan *Klasik Türk Edebiyatında Yusuf u Züleyha Mesnevileri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma* (2011) adıyla bir kitap neşretmiştir. Kitapta Yusuf ile Züleyha mesnevileri hem roman inceleme yöntemleriyle incelenmiş hem de tema ve motifler açısından tahlil edilmiştir. Mukayese yapılmakla birlikte edebî tenkidin amacına matuf bir değerlendirme ve sonuca gidilmemiş, Latîfî'nin o dönemde yaptığı tespitin tenkit ya da teyidi yapılmamıştır.

[7] 16. yüzyılın biyografi ağırlıklı tezkirelerinin 17. yüzyılda antoloji tipi tezkirelere dönüşmesi, şairlerin biyografik bilgileriyle ilgili tekrara düşme endişesine bağlanır (İpekten vd. 2002, s. 14). Artan şair ve eser

Tezkirelerin yazılmasından bu yana, edebiyat tarihlerinde klasik Türk edebiyatı şairleriyle ilgili biyografik bilgilere önemli katkılar olmuştur. Ancak edebî şahsiyetler için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Bu minvalde serdedilen bilgilerin, en azından bir kısmının şahsî seziş ve hissiyat eseri oldukları söylenebilir. Çünkü yapılan değerlendirmeler, klasik Türk şiirinin estetik anlayışı göz önünde bulundurulmadan yapılan, bu manada bilimsel temeli olmayan, yalnızca şairin eser ya da eserleri okunduktan sonra oluşan şahsî dikkatler ve kanaatlerden mürekkeptir. Hâlbuki klasik Türk şiirinin mana temelli estetik anlayışı düşünüldüğünde bir şiirin, hatta bir beytin özgünlüğünün değerlendirilmesi için o beyitteki kavramı işleyen tüm beyitlerin tespit edilip mukayese edilmesi lazımdır. Bu şekilde şairin tüm beyitleri ve eserleri tenkide tabi tutulduktan sonra şairin edebî şahsiyetiyle ilgili bir fikir beyan edilebilir. Ali Nihat Tarlan, *Necati Beg Divanı*'nın "Önsöz"ünde şairin edebî şahsiyetiyle bir hüküm vermekten kaçınırken böyle bir hassasiyetle hareket eder:

> Divan edebiyatının teessüsünden itibaren mısra mısra tetkik ve mukayesesi on beşinci asra gelip dayanmadıkça, aynı şekilde bizim edebiyatımıza müessir İran edebiyatının muayyen şahsiyetleri elenip aynı usul ile bu merhaleye getirilmedikçe, verilecek hükümlerin bence hiçbir değeri olmaz. Ve muhakkak yanlış ve eksiktir (Tarlan, 1992, s. 14).

Tarlan, *Şeyhî Divanı'nı Tetkik'*te (2004, s. 63), *Fuzûlî Divanı Şerhi*'nde (2001, s. 14) de aynı hassasiyetle şairlerin edebî şahsiyetine dair bir değerlendirmede bulunamayacağını belirtir. Daha sonra yapılan divan tahlillerinde de araştırmacılar aynı tavrı sürdürürler. Mehmed Çavuşoğlu *Necâti Bey Dîvânı'nın Tahlili*'nde (1971, s. 1), Harun Tolasa *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*'nda (2001, s. 18), Cemal Kurnaz *Hayâlî Bey Divanı'nın Tahlili*'nde (2012, s. 25) ve Nejat Sefercioğlu *Nev'î Divanı'nın Tahlili*'nde (2001, s. XI-XIV) yaptıkları tahlillerin edebî şahsiyeti değerlendirmek için yeterli olmadığının ve ileride yapılacak edebî tenkit çalışmalarına veri sağladıklarının farkında olan görüşler beyan etmişlerdir.

Araştırmacıları böyle bir tavra mecbur eden sebep, klasik Türk edebiyatı döneminde münekkitleri müstakil eser olarak edebî tenkit örnekleri vermekten alıkoyan sebeple aynıdır: Klasik Türk şiirinin mana merkezli estetik anlayışı ya da Ali Nihat Tarlan'ın ifadesiyle ortak kavramlar etrafında gelişen şiir anlayışı[8]. Tarlan, *Metinler Şerhine Dair* makalesinde, klasik Türk şiirinin bu yönüne değinir. Şeyhî ve Bâkî'nin divanlarında (gazeller ve kasideler bağlamında) yaptığı tetkikler neticesinde müşterek maddeler bulunduğunu ve bunların klasik edebiyatın bütünü için geçerli olabilecek tarzda olduğunu belirtir (Tarlan, 1981, s. 196). Bu ortak maddelerin ne olduğuna

sayısı ve buna bağlı edebî tenkidin zorlaşması da bu sebeplere eklenmelidir. 18. yüzyılda tekrar biyografilerin uzaması, 16. yüzyıldaki örneklere özenti olabileceği gibi, bunlar Safâyî, Sâlim ve Râmiz örnekleriyle sınırlıdır (İpekten vd. 2002, s. 14).

[8] Divan tahlillerinde yer alan başlıklar, bu nazım şekillerinin ortak kavramlarıdır.

çalışmasında değinmeyen Tarlan, *Divan Edebiyatında Tevhîdler* (1936) adlı eserinde tevhit türünün ortak maddelerini, *Şeyhî Divanı'nı Tetkîk* (2004)'te gazellerin ortak maddelerini tespite çalışır. Walter Andrews'un gazellerle ilgili *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* adlı eserinde, kelimelerin tekrar sayılarıyla ilgili ulaştığı istatistiksel veriler de Tarlan'ın görüşünü destekler tarzdadır (Andrews, 2004, s. 61-68). Ayrıca Tarlan ile başlayan divan tahlili çalışmalarında ortaya çıkan şablon da bu maddelerin, divanların "ortak malzeme"si olduğunu gösterir.

Klasik Türk şiirinin sınırlı bir semantik alana sahip olduğu ve geleneğin belirlediği sınırlar çerçevesinde dikey yönde gelişen bir edebiyat hüviyeti sergilediği herkesin malumudur. Böyle bir şiir geleneğinde ortak maddelerin olması, buna bağlı sürekli tekrar eden imgelerin bulunması son derece olağandır. Walter Andrews, klasik Türk şiiri geleneğinde, "belirli mazmunlar, kelimeler, karakterler, sahneler ve nesneler, her şiirde tekrarlanır (2014, s. 53)" derken bu ortak maddeler mevzusuna göndermede bulunur. Günay Kut, *Bir Şairi Değerlendirmedeki Yöntem: Ortak Malzemenin Kullanılışı ve İfade Şekli* adlı çalışmasında, klasik Türk şiirinde beyitlerin özgün noktalarının keşfedilmesini, bu ortak malzeme üzerine yapılacak çalışmalara bağlar (2014, s. 169). Namık Açıkgöz de *Klâsik Şairlerin Yenilik Arayışları* makalesinde; "klasik Türk şiiri çalışmalarında yapılacak en önemli işlerden biri de belirlenecek bazı kelime, kavram, ifade ve tabirlerin, bütün devirlerdeki seyrinin takibi; şahsa ve devirlere göre uğradığı değişikliklerin başta mana, eda, lafız, tarz, üslup olmak üzere birçok açıdan ele alınmasıdır (1991, s. 29)." diyerek ortak kavramlar üzerinden yapılacak çalışmaların lüzumuna işaret eder. Muhammet Nur Doğan da şiirlerdeki orijinalitenin ortaya konması adına ortak kelime ve kavramlar üzerinden yapılacak çalışmaların gerekli olduğu kanaatindedir (2009, s. 16).

İsmi geçen araştırmacılar, konunun önemine işaret etmekle birlikte, bu konuda neler yapılması gerektiğiyle ilgili detay veren yalnızca Ali Nihat Tarlan'dır. *Metinler Şerhine Dair* makalesi, bu anlamda klasik Türk edebiyatı araştırmacılarına yol gösterici niteliktedir. Tarlan, klasik Türk şiirinin bu yapısı içerisinde yapılması gereken metin çalışmalarına ana hatlarıyla temas eder. Bunları kısaca şöyle özetlemek mümkündür: Tarlan'a göre öncelikle klasik Türk edebiyatı metinleri, metin tenkidi ve edisyon kritik süreçlerinden geçirilerek Latin harflerine doğru olarak aktarılmalıdır. Anlamın doğru anlaşılması için öncelikle metnin doğru okunması gerekir. Ardından iki aşamalı olarak metinler şerh edilmelidir: *Cüz'ü şerh* ve *küllün kavranması*. Cüz'ü şerh, şiirin en küçük parçası beytin kendi içinde açıklanmasıdır. Küllün kavranması ise aynı kavramı işleyen divanlardaki tüm beyitlerin tespit edilmesidir. Küllün kavraması için divanların ortak kavramlara göre tahlil edilip sistematik indeksinin hazırlanması gerekir. Buraya kadar olan süreci, hazırlık evresi olarak nitelemek mümkündür[9]. Küll kavrandık-

[9] Ali Nihat Tarlan, çalışmalarını da bu sürece yönelik hazırlamıştır. Öncelikle divanların neşri, ardından yaptığı ve yaptırdığı tahlil çalışmaları bu anlayışın ürünleridir.

tan, yani aynı kavramı işleyen tüm beyitler bir araya getirildikten sonra küllün tasnif ve tetkiki icap eder. Bu esnada kavramla ilgili şairlerin asırlar içerisinde oluşturdukları anlam alanları, anlam katmanları, anlam ilişkileri tespit edilecektir (Arı, 2025, s. 68-71). Bu yapıldığı takdirde, Tarlan'ın ifadesiyle "kıstâs-ı tenkîd" elde edilmiş olacaktır. Kavramla ilgili her anlam alanı içindeki beyitler, kendi arasında mukayese edilebilecektir. Bu şekilde bütün kavramların tetkik ve tenkidiyle, eserler değerlendirilmiş olacaktır. Eser merkezli bu süreç tamamlandıktan sonra buradan elde edilen verilerle, edebî şahsiyetleri tetkik mümkün hâle gelecektir (Tarlan, 1981, s. 189-202; Arı, 2025, s. 59-79)[10]. Burada kısaca bahsedilen bu süreçler, çok geniş zaman diliminde ve kapsamlı çalışmalar neticesinde gerçekleştirilebilir. Tarlan'ın, Necati Bey'in edebî şahsiyetinin değerlendirilmesi için ortaya koyduğu şart olan, şiirlerin mısra mısra tetkiki ancak bu şekilde yapılabilir[11].

Sınırlı sayıda divanın taranmasıyla olsa ortak kavramın işlendiği birkaç örnek beyti burada paylaşmak hem klasik Türk şiirinin mana ve tenkit anlayışına hem de yukarıda mezkûr çalışmaların gerçekleştirilmesi hâlinde ortaya çıkacak sonuçlara dair fikir vermesi açısından faydalı olacaktır. "Sultan" ortak kavramını işleyen aşağıdaki beyitler, 16. yüzyıl şairleri Emrî ve Bâkî'ye aittir:

*Hayme*dür *göz*lerüm *tınâb* müjem
N'ola ger konsa ana *şâh-ı hayâl* (Bâkî, g. 314/4)

[Gözlerim çadır, kirpiklerim de çadır ipi olduğu için (sevgilinin) hayal şahının konaklamasına/yurt edinip yerleşmesine şaşırmamak gerekir.]

Sultân-ı hayâl-i ruhuna *dîde*-i pür-hûn
Kurdı *tunûb*-ı âl ile bir *hayme*-i gül-gûn (Emrî, g. 404/5)

[(Ey sevgili), kanla dolu gözlerim, senin yanağının hayal sultanına al çadır ipleriyle gül renkli bir çadır kurdu.]

Görüldüğü gibi beyitlerde, italik yazılı kelimeler ortaktır. Mananın bu kelimeler üzerine kurgulandığı söylenebilir. Buna göre, sevgilinin hayali sultana; kirpikler çadır ipine; göz de çadıra teşbih edilmiştir. "Hayme" ve "tınâb (çoğulu tunûb)", "sultan" merkez kavramıyla ilgili olarak şiire giren kelimelerdir. Bâkî'nin beytinde, bunlar dışında cümledeki yargıyı tamamlayan diğer ögeler yer alır. Emrî'nin beytinde ise farklı olarak "ruh" kelimesi ve tenasüp oluşturan "âl", "pür-hûn" ve "gül-gûn" ifadeleri mevcuttur. Aynı hayalin işlendiği iki beyit mukayese edildiğinde, Emrî'nin beytindeki "ruh" kelimesi ile hayale dâhil ettiği kırmızı renk dışında, herhangi bir farklılık görülmez. Her

[10] Burada özet olarak verilen bu süreçler, bu fakir ü hakirin "küll" kavramıyla ilgili çalışmasında daha detaylı olarak izah edilmektedir: Ramazan Arı, "Ali Nihat Tarlan'ın Metin Şerhi Anlayışında İzaha Muhtaç Bir Kavram: "Küll". *International Journal of Filologia,* 8(14), 2025, 59-79.

[11] Klasik Türk edebiyatıyla ilgili günümüzdeki çalışmalar, Tarlan'ın ortaya koyduğu bu süreçler itibarıyla değerlendirildiğinde hâlen hazırlık aşamasında olunduğu söylenebilir (Arı, 2025, s. 77).

ne kadar hayali farklı kılmasa da Emrî'nin belli bir tenasüp içinde şiire dâhil ettiği kelimelerin hayali güzelleştirdiği bir gerçektir (Arı, 2021, s. 291-292). Emrî, tezkirecilerden Riyâzî'nin tasnifinde, önce söylenmiş bir manayı, güzel bir ifade ile yeniden söyleyenler grubuna girer. Latîfî'nin tasnifine göre ise Emrî'yi mukallit şairlerden, başkasında gördüğü manayı evvelkinden güzel bir şekilde kullananlar, yani dördüncü grupta değerlendirmek mümkündür. Belagattaki sirkat-i şi'r kuralları açısından da beytin, *selh* ya da *ilmam* olduğu söylenebilir. Bâkî'nin beyti de yine estetik bir görünüm arz etmekle birlikte, biraz daha sade bir görünümdedir. Hayalin bu gelişim durumundan yola çıkılarak Emrî'nin beyti, Bâkî'nin beytinden sonraya tarihlenebilir. Bu durumda, Bâkî'nin beytini tümüyle özgün olarak kabul etmek ve Emrî'nin beytine göre daha makbul görmek gerekir. Tabii, bu hususta yine bütün divanların tahlilinin yapılmasından sonra kesin hüküm verilebileceğini hatırlatmak yerinde olur.

Bir başka örnek olarak semender ortak kavramını işleyen iki beyti de incelemek, aynı yöntemle sirkat-i şi'r beyitlerin nasıl tespit edildiğini görmek açısından faydalı olacaktır. 19. yüzyıl şairi Antepli Aynî'nin gönlünü semendere benzettiği beyti şöyledir:

*Gönlümi şevk-i ruhı aşk*a *düşür*di Aynî
Biz de *ateşde semender* gibi *lâne* yaparız (Aynî (19. yy.), g. 71/5)

[Ey Aynî, (sevgilinin) yanağının arzusu gönlümü aşka düşürdü, biz de semender gibi ateşte yuva yaparız.]

Şairin semender kavramı etrafında kurguladığı kompozisyonda gönül, aşk ateşinde yuva yapmış semendere teşbih edilir. Âşığın gönlünü bu hâle getiren ise sevgilinin ateş renkli yanağıdır. Sevgilinin ateş renkli yanağı, aynı zamanda gönül semenderinin yuvası olarak tahayyül edilir. Bu hâliyle beyit, oldukça estetik bir görünüm arz eder. Hatta bu beyti, aşağıdaki 16. yüzyıl şairi Şâhî'nin beytini görmeyen biri, onu özgün olarak bile kabul edebilir. Şâhî'nin aynı hayali işleyen beyti şu şekildedir:

*Düşür*üp *gönlümi mihr-i ruhı sevdâ*sına Şâhî
Dirîgâ göz göre *yir*üm *semender* gibi *nâr itdüm* (Şâhî (16. yy.), g. 104/5)

[Ey Şâhî, (sevgilinin) yanağının aşkı sevdasına gönlümü düşürüp ne yazık ki, göz göre göre yerimi, semender gibi ateş yaptım.]

Beyitlerde italik kelimeler, görüldüğü üzere birbiriyle aynıdır. Beyitteki hayalde, aynı anlama gelen kelimeler dışında, anlamda fark yaratacak hiçbir unsur yoktur. Antepli Aynî'nin beytini bu manada, özgün olarak nitelemek mümkün değildir (Arı, 2021, s. 555). Aradaki zaman farkı düşünülünce tevarüd ihtimali bulunmakla birlikte, 19. yüzyıl şairi Antepli Aynî, Riyâzî'nin tasnifinde hiçbir gruba giremez, dolayısıyla anlam yönünden makbul görülebilecek bir beyit değildir. Latîfî'de ise Antepli Aynî, başka şairlerden şiirlerinin manalarını alıp lafızlarını değiştirerek değişik bir tarzda söy-

leyenler, yani sârik-i kelâm grubuna girer. Belagatteki sirkat-i kelam anlayışı açısından değerlendirildiğinde ise beyti intihal olarak değerlendirmek gerekir.

Sultan ve semender kavramlarının taranması neticesinde tespit edilen yukarıdaki beyitler, mana merkezli edebî tenkidin sınırlı sonuçlarını ortaya koyan birkaç örnektir. Tüm divanlar tahlil edilip ortak kavramları işleyen beyitlerin tamamının tespiti (küllün kavranması) neticesinde çok daha fazla veriye ve çok daha sağlıklı sonuçlara ulaşmak mümkün hâle gelecektir.

SONUÇ

Klasik Türk edebiyatında tezkirecilerin, zımnî ve zihnî olarak yürüttükleri edebî tenkit süreci, tezkirelerdeki tenkit terimleriyle öz bir biçimde görünür hâle gelir. Bununla birlikte klasik Türk edebiyatında manada orijinallik yönüyle detaylı edebî tenkitlere ne tezkirelerde ne de müstakil eserlerde rastlanır. Bunun temel sebebi, klasik Türk şiirinin mana merkezli estetik anlayışı, ortak kavramlar etrafında dikey yönde gelişen şiir anlayışıdır. Böyle bir yapı içinde edebî tenkit, kapsamlı çalışmaları gerektirdiği için -günümüzde dahî- bu tarz çalışmaların yapılması henüz imkân dâhilinde değildir. Klasik Türk edebiyatı geleneğinde ise tezkireciler -hatta şairler- zihnî de olsa, klasik Türk şiiri külliyatına hâkim oldukları için bu tarz tenkidi yapmışlardır. Yine de zihnî yapılan bu tenkidin, ne derece güvenilir olduğu tartışmaya açıktır. Tezkirecilerin o dönemlerde verdiği bu hükümlerin bilimsel temelli çalışmalarla teyidi elzemdir.

Araştırmacıların da dikkat çektiği üzere, klasik Türk şiirinin ortak kavramları üzerinden yapılacak çalışmalar, bu şiir geleneğiyle ilgili birçok sorunun cevap bulmasına, ona yönelik eleştirilere bilimsel kanıtlarla yanıt verilmesine katkı sunacaktır. Bu tarz çalışmalar neticesinde, klasik Türk şiirinin ortak kavramları tespit edilecek, bu ortak kavramların anlam alanları belirlenebilecektir. Aynı kavramı işleyen beyitlerin oluşturduğu küllün kavranmasından sonra metin arkeolojisi yoluyla anlamın tarihî gelişim süreci tespit edilebilecektir. Bu bilgiler toparlanıp olgunlaştıktan sonra eserleri tenkîd, ardından edebî şahsiyetleri tetkik etmek imkânı elde edilecektir. Bu şekilde güvenilir ve bilimsel verilere isnat edilerek elde edilecek verilerle, edebiyat tarihlerindeki birçok bilgi ya teyit edilmiş olacak ya da tümden değişecektir. Ayrıca klasik Türk edebiyatının sanat anlayışı tüm yönleriyle izah edilebilecektir. Estetik algısı, tenkit anlayışı, özgünlük arayışı, bunların dönemsel gelişim seyri gibi temel soruların cevapları bulunabilecektir. Bu anlamda ortak kavramlar üzerinden yapılacak çalışmaların klasik Türk edebiyatı ve onun tenkit anlayışında yeni ufuklar açacağı muhakkaktır.

KAYNAKÇA

Açıkgöz, N. (1991). "Klâsik şairlerin yenilik arayışları". *Dergâh*. 21, 11-29.

Açıkgöz, N. (2000). "Klâsik Türk Şiiri Tenkid Terminolojisi ve "Âb-dâr" Örneği". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 2, 149-160.

Açıkgöz, N. (2008). "Klâsik Türk Şiiri Tenkid Terimi Olarak "Muhayyel, Pür-hayâl ve Hayâl-engîz". *38. ICANAS, Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri, Bildiriler*, C. I, 13-20.

Açıkgöz, N. (2017). *Riyâzü'ş-Şuara* (*Tezkiretü'ş-Şuara*) - *Riyâzî Muhammed Efendi.* Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. E-Kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/54137,540229-riyazu39s-suarapdfpdf.pdf?0. Erişim Tarihi: 05.04.2026.

Açıkgöz, N. (2024). *Klasik Türk Şiirinde Eleştiri Terimler, Teori ve Eleştiri Örnekleri.* İstanbul: Post Yayınevi.

Andrews, W. G. (2014). *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. (T. Güney, Çev.). (8. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Arı, R. (2021). "Âşığın Mitolojik Sembolü Semender". *II. Uluslararası Mitoloji Sempozyumu Bildiriler 8-10 Haziran 2021 Ardahan Üniversitesi*, (ss.551-567), Ardahan: Ardahan Üniversitesi.

Arı, R. (2021). "Klâsik Türk Şiirinin Sultanları". *Es-Seyf ve'l-Kalem: Şiir ve Kültürel İktidar* (ss. 287-316). Ankara: İKSAD Global Yayıncılık.

Arı, R. (2025). "Ali Nihat Tarlan'ın Metin Şerhi Anlayışında İzaha Muhtaç Bir Kavram: "Küll". *International Journal of Filologia,* 8 (14), 59-79.

Arslan, M. (Haz.) (2007). *Antepli Aynî Divanı.* İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Bilkan, A. F. (1986). *"Divan Edebiyatında Tenkit". Millî Kültür*, 54, 10-13.

Canım, R. (2000). *Latîfî-Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ,* Ankara: AKM Yayınları.

Çapan, P. (1993). *XVIII. Yüzyıl Tezkirelerinde Edebiyat Araştırma ve Tenkidi*. Basılmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

Çapan, P. (2009). "Tezkirelerin Işığında Şiire Has Bir Yapı Unsuru Olarak Mânâ Üzerine Değerlendirmeler". *Journal of Turkish Research Institute*, *15* (39), 435-448. https://izlik.org/JA63JJ64MG

Çavuşoğlu, Mehmed (1971). *Necâti Bey Dîvânı'nın Tahlili.* Ankara: Milli Eğitim Basım Evi.

Doğan, M. N. (2009). *Fuzûlî'nin Poetikası.* İstanbul: Yelkenli Yayınları.

Erken, J. (2018). "Tezkireler Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi". *Mecmua*, *6*, 35-75.

Gök, S. (2024). "15-20. Yüzyıl Divan Şiirleri Kıyasıyla Anadolu Sahası Şair Tezkirelerinde "Nevheves" Terimi". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *8* (3), 1645-1666. https://doi.org/10.34083/akaded.1502125

Güzel, B. (2018). "Bir Tezkirecilik Tabiri Olarak "Sâf-dil/Sâde-dil". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi Tebdiz Özel Sayısı*, 2/ 4, 122-126.

Kaplan, F. (2018). *Latîfî Tezkiresi'nde Edebî Eleştiri Terimleri ve Edebiyat Eleştirisi*. Basılmamış Doktora Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı ABD.

Kaplan, F. (2021). *Klasik Türk Edebiyatı Eleştiri Terimleri Sözlüğü -Latîfî Tezkiresi Örneği*-İstanbul: DBY Yayınları.

Kaplan, H. (2017). "Divan Edebiyatında İntihal: Alıntı mı Çalıntı mı?". *The Journal of Academic Social Science* 5/40, s. 39-98.

Karakuş, Y. (2021). "Klasik Türk Şiirinde "Fitne" Kelimesinin "Köpek" Anlamıyla Kullanımına Dair". *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, *7* (2), 389-401. https://doi.org/10.20322/littera.890492

Kılıç, F. (1998). *XVII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerinde Değerlendirmeler*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kılıç, F. (2007). "Edebiyat Tarihimizin Vazgeçilmez Kaynakları: Şair Tezkireleri". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 5/ 10, 543-564.

Kılıç, F. (Haz.) (2018). *Şâhî Dîvânı*. Ankara: KTB E-kitap. https://ekitap.ktb. gov.tr/TR-212025/sahi-divani.html. Erişim Tarihi: 06.04.2026.

Kılıç, M. (2023). "Türkçe ve Farsça Şair Tezkirelerinde Bir Eleştiri Terimi Olarak Şütür-Gürbe". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7/3, 2392-2415.

Köksal, M. F. (1999). "Türkçe Şu'arâ Tezkireleri Üzerine Yapılan Çalışmalar Bibliyografyası". *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Dr. Himmet Biray Özel Sayısı*, s. 544-567.

Köksal, M. F. (2005). *Klâsik Türk Şiiri Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kurnaz, C. (2012). *Hayâlî Bey Divanının Tahlili*. Ankara: Kurgan Edebiyat.

Kut, G. (2014). "Bir Şairi Değerlendirmedeki Yöntem: Ortak Malzemenin Kullanılışı ve İfade Şekli". *İlmi Araştırmalar*, (10), 169-174.

Kutlu, M. ve Ersoylu, H. (1998). "Tenkit". *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. VIII, (ss. 208-312), İstanbul: Dergâh Yayınları.

Küçük, S. (Haz.) (2011), *Bâkî Dîvânı Tenkitli Basım*. (2. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Mengi, M. (1991). "Divan Şiiri ve 'bikr-i mâna'", *Dergâh*, S. 19, s. 10-11.

Örücü, M. M. (2022). *Divan Edebiyatı Eleştirilerinin Eleştirisi* (*1860-1970*). Basılmamış Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sakarya.

Özyıldırım, A. E. (2011). "Garîb Ma'nâlar, Acîb Hayâller Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerinden Hareketle Belagat Terimi Olarak "Garîb" Sıfatı". *Âşık Çelebi ve Şairler Tezkiresi Üzerine Yazılar.* (ss. 147-165). Der.: Hatice Aynur, Aslı Niyazioğlu, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Saraç, M. A. Y. (2000). "Klâsik Türk Edebiyatında Manada Orijinallik Meselesi". *The Journal of Turkish Studies: Türklük Bilgisi Araştırmaları - Agâh Sırrı Levend Hatıra Sayısı I,* 24 (I), 229-235.

Saraç, M. A. (Haz.) (t.y.). *Emrî Dîvânı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. E-kitap. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78368/emri-divani.html. Erişim Tarihi: 06.04.2026.

Sefercioğlu, M. N. (2001). *Nev'î Divanı'nın Tahlili.* (2. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

Solmaz, S. (2012). *On Altıncı Yüzyıl Tezkirelerinde Şairin Dünyası Ahdî, Gelibolulu Âlî, Kınalızâde, Beyânî.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Sungur, N.(2001). "Divan Şairlerinin Birbirlerine Yönelik Tenkitlerinin İlk Örneklerinden Biri: Cafer Çelebi'nin Şeyhî ve Ahmet Paşa'yı Tenkidi". *Bilig*, 17, 71-81.

Tarlan, A. N. (1936). *Divan Edebiyatında Tevhidler* (4 fasikül). İstanbul: Burhaneddin Matbaası.

Tarlan, A. N. (1981). "Metinler Şerhine Dair". *Edebiyat Meseleleri* (ss.189-202). İstanbul: Ötüken Yayınları.

Tarlan, A. N. (Haz.) (1992). *Necatî Beg Dîvanı.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Tarlan, A. N. (2001). *Fuzûlî Dîvânı Şerhi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Tarlan, A. N. (2004), *Şeyhî Dîvânı'nı Tetkik*. (4. Bsk.) Ankara: Akçağ Yayınları.

Tolasa, H. (1986). "18. Yüzyılda Yazılmış Bir Divan Edebiyatı Terimleri Sözlüğü - Müztakimzade'nin Istılahatü'ş-Şi'riyye'si – II". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 24, 363-380.

Tolasa, H. (2001). *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*. (2. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

Tolasa, H. (2002). *Sehî, Latifi Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre XVI. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Topak, Z. (2023). "Klasik Türk Şiiri Eleştiri Terimlerine Bir Örnek: "Sûz-nâk". *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 13, 412-427.

Topal, A. (2024). "Klasik Türk Edebiyatında Bir Eleştiri Terimi ve Tür İsmi Olarak Tezrîk". *Turcology Research*, 79, 13-21.

Tökel, D. A. (2003)."Divan Edebiyatında Eleştiri". *Hece*, *Eleştiri Özel Sayısı*, S. 77/78/79, Mayıs-Haziran Temmuz, 14-47.

Türkdoğan, M. G. (2011). *Klasik Türk Edebiyatında Yusuf u Züleyha Mesnevileri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma,* Ankara: KTB. E-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10695,klasik-turk-edebiyatinda-yusuf-u-zuleyha-mesnevileripdf.pdf?0. Erişim Tarihi: 06.06.2026.

Türkyılmaz, N. (2008). "Klasik Şiir Üzerine Yapılan Tenkit Terminolojisine Bir Örnek: "Rengîn". *Turkish Studies Language/Literature*, 13/28, 1001-1021.

HAYRETÎ'NİN "GEÇDİLER" REDİFLİ GAZELİNDE "TERK" HÂLLERİ

Fahri KAPLAN

Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
kaplanfahri@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6462-6104

GİRİŞ

Vardar Yenicesi'nde doğmuş olan Hayretî (ö. 941/1534-35) şiirlerinde abdal, kalender, rind ve melâmî sufilere yaraşır bir tavır ve duyuşu yansıtmış bir şair olup kendisi de tam bir abdal derviş yaşantısına sahiptir (Şahin Öztaş, 2024, s. 189). Meşhur Mevlevi şeyhlerinden Yûsuf-ı Sîneçâk'in kardeşi olan Hayretî, önce İbrahim Gülşenî'ye, daha sonra ise Rumeli abdallarına karışarak Bektaşiliğe intisap etmiştir (Durmuş, 2014).

Hayretî, Rumelili bir abdal derviş olarak; her şeyden geçmiş, dünya umurunda olmayan kalender ve çılgın âşıklık anlayışını tasavvufi şiir diliyle sanatkârlığını birleştiren pervasız, coşku dolu bir üslupla kaleme almıştır. Bu yazıda şairin bu mizacının izlerini rahatlıkla görebileceğimiz "geçdiler" redifli gazeli "terk" hâlini yansıtan bir metin olarak yorumlanacaktır.

Tasavvufta "terk", Allah'tan gayrı her şeyi (mâsivâ) bırakmak, O'na ulaştırmayan ve kendisini ilgilendirmeyen şeylerden (mâlâya'nî[1]) vazgeçmektir. Tasavvufta terk-i dünyâ (dünyayı terk), terk-i ukbâ (ahireti terk[2]), terk-i hestî (varlığı terk), terk-i terk (terk düşüncesini terk) olmak üzere terkin dört şekli vardır (Uludağ, 2005, s. 353). Dünyayı terk etmek zaten tasavvufun temel şartıdır. Sâlik, ibadetini ahiretteki mükâfat için yapmayı terk edip sadece Allah için yaptığında ikinci makama geçmiş olur. Nefsi öldürmek, benliği terk etmek ilahi aşka ulaşmak için yapılması gereken çetin bir iştir. En nihayetinde bütün bu terklerden sonra terk düşüncesini de terk ederek sadece Allah'a yönelmek, O'nun aşkında fani olup sonsuz sevgiyi bulmak gerekir. Temel varlık anlayışını tasavvuftan alan klasik Türk edebiyatında "terk" üzerine pek çok beyit ve şiir görebilmek mümkündür. Hayretî'nin "geçdiler" redifli gazeli (Hayretî, 1981, s. 206,

[1] İslam tasavvufunda ilahi aşk yolunda terk edilmesi gerekenlerin başında gelen *mâlâya'nî*, "mânâsız, faydasız söz veya iş" (Ayverdi, 2011, s. 1949) demektir.

[2] "Ârif cenneti ve oradaki nimetleri, ilahi cemali temaşa için terk eder" (Uludağ, 2005, s. 353).

G.114; Musluoğlu, 2022, s. 364-365, şiir 180)[3], redifinin içerdiği "geçmek" filinin şiirde daha ziyade "vazgeçmek" anlamıyla yer almasıyla "terk" hâlini işleyen özgün bir metin olarak karşımıza çıktığından bu yazıda tasavvuftaki "terk" mefhumu penceresinden ele alınacaktır.

Hayretî'nin Geçdiler Gazeline "Terk" Ufkunda Bir Bakış

Hayretî, beş beyitlik "geçdiler" gazelinde aşk ehli rindlerin nelerden geçtiklerini, başka bir ifadeyle, neleri terk ettiklerini anlatır. Bu, bir bakıma hakiki aşk yolunda terk edilmesi gerekenler nelerdir sorusuna da şairin coşkun, lirik ve tasavvufi bir cevabıdır. Gazel, rindlerin özelliklerinin vurgulanması ile başlarken zâhidle çatışma da daha ilk beyitte kendini gösterir:

Rind-i fânîler bu dünyâ-yı fenâdan geçdiler
Zâhidâ sanma şarâb-ı dil-güşâdan geçdiler

"Fani rindler, bu yokluk dünyasından geçtiler. Ey zahid, sanma ki gönül açıcı şaraptan geçtiler!"

Beyitte "rind-i fâniler" (fani rindler) kavramını anlamak için klasik Türk şiirinde "rind" tipine gitmek gerekir. *Rind*, sözlük anlamıyla sarhoş ve derbeder kimseler için kullanılan bir kavram (Demirayak, 2016, s. 89) olmakla birlikte şiir dilinde *rind*, gönlü aşk şarabıyla dolmuş, perişan ve avare görüntüsünün altında aşk hazinesi yatan, engin gönüllü, hayatı gönlüyle/gönlünce yaşamayı bilen arif bir kimsedir. Tasavvufi şiirlerde ise bu arif ve âşıklık çok daha belirgindir. Şarap, bu şiirlerde nasıl aşkı temsil ediyorsa rind de aşk şarabından içip kendinden geçen âşığın sıfatıdır. Kubbealtı Lugatı'nda da rind: "Görünüşe ve dünya işlerine kıymet vermeyen, kurallardan uzak, bütün varlığı kendi iç dünyasına göre değerlendiren, gönül gözüyle gören, hoş görülü, kalender, içkiye düşkün ve derbeder görünüşünün aksine ârif, hakîm, gönül ehli kimse" (Ayverdi, 2011, s. 2623) olarak tanımlanır ki bu, rindin divan şiirindeki portresine uygun düşer. Klasik şiir geleneğinde rind tipinin karşısında ise "zâhid" tipi vardır. Zâhid, "zühd sahibi" demek olup, dünyayı terk ederek bir köşeye çekilip ibadet eden kimseyi belirtir. Bu, onun lügat anlamını vermekle birlikte divan şiirinde zâhid tipi zahiren dünyayı terk etmiş, kendini ibadete vermiş görünse de şekli aşamamış, bu ibadetini çoğu kez riya ile yapan, menfaat, gösteriş, ödül-ceza vb. perspektiflerde bir anlayışla hareket eden, dinin özünden ve ilahi aşktan uzak kaba softayı, ham sofuyu ifade eder. Nitekim Kubbealtı Lugatı'nda zâhid için verilen: "Dünyayı terk edip dinin emirlerine çok titizlikle riayet eden, züht ve takva sahibi, dindar, muttaki (kimse)" (Ayverdi, 2011, s. 3513) anlamı onun sözlük anlamını belirten olumlu bir kullanım iken ikinci bir an-

[3] *Hayretî Dîvânı*'nın tenkitli metni bugüne dek biri Mehmed Çavuşoğlu ve M. Ali Tanyeri'ye (Hayretî, 1981), diğeri Ferhat Musluoğlu'na (2022) ait çalışmalarda iki kez yayımlanmıştır. Bu yazıda ele alınan "geçdiler" redifli gazel, her iki çalışmada da tamamıyla aynı şekilde yer aldığı için bu gazel metni için her iki kaynağı da esas alarak zikretmeyi uygun bulduk.

lam olarak verilen "çok dindar olup irfânı olmayan kimse, kaba sofu" (Ayverdi, 2011, s. 3513) ifadeleri onun şiir dilindeki ve tasavvufi irfan lügatindeki anlamını verir. Aslında divan şiirindeki "zâhid" tipinin gerçek manada dindar olduğu da söylenemez. O daha ziyade dindar geçinen ve bunu bir gösteriş, üstünlük, böbürlenme vasıtası gören biridir. Divan şairi kendini daima âşık, gönül ehli, rind görürken zâhidle, riyakâr ve ham kimselerle, şekle ve gösterişe batmışlarla çatışma hâlindedir:

> "Rindlik ve âriflik vasıflarını taşıyan âşık tipini kendine mâl eden şair [...] zahirde dindar geçinip kendisini her fırsatta tenkit eden, ardı arkası kesilmez vaaz ve nasihatlerle bunaltan, halkı aleyhine kışkırtarak rahatını kaçıran, ancak fırsatını bulunca kendi de nefsine uymayı ihmal etmeyen sözde dindarları da daha çok zâhid ve sûfî adı altında hedef alır" (Şentürk, 1996, s. 1).

Bu; samimiyetle gösteriş ve menfaatperestliğin, gönülden âşıklıkla çıkar odaklı kuru akılcılığın, halis niyetle içten pazarlıklı hareket edişin çatışmasıdır.

Şair, birinci mısrada, fani rindlerin bu "dünyâ-yı fenâ"yı terk ettiklerini söyler. Rindlerin fani oluşu, ilk bakışta dünya hayatının geçiciliği ile ilgilidir. Aslında rind de zahid de dünyaya ait her şey de dünya gibi fanidir. Ancak rindlere fani sıfatının verilmiş olması onların bu faniliğin farkında oluşundandır. En derin ve asıl anlamına baktığımızda ise onların "fenâfillâh" (Allah'ta yok olma) makamına ermiş olan "fânîfillâh" (Allah'ta fani olmuş) kimseler olmalarıdır. İşte onlar, ilahi aşkta yok oldukları için O'nunla sonsuza ulaşmışlar ve "bekâbillâh" (Allah'ta sonsuz olma) makamına ermişlerdir. Dolayısıyla onların bu fani dünya ve içindekilerle işleri yoktur. Onlar ezelî ve ebedî sevgilinin aşkında yok olmuşlardır. Bu yokluklar, yok oluşlar, gelip geçicilikler dünyasını, "dünyâ-yı fenâ"yı terk etmişlerdir. Fenâ, "yokluk" anlamına geldiği için "dünyâ-yı fen'a"ya "yokluk dünyası" diyebiliriz. Ancak Hayretî, dilin imkânlarını ve kelimenin yan anlamlarını da çok iyi gözeten bir şair olarak burada "fenâ"nın "kötü, kaba, çirkin" anlamını da çağrıştırır. Onlar, bu "kötü" dünyayı, terk etmişler, dünyeviliği aşarak iyi olana, ezelî ve ebedî aşka, hakiki sevgiye yani aslında yalnızca Allah'a yönelmişlerdir. Tasavvufta Allah'tan gayrı olan ve O'ndan uzaklaştıran her şey "mâsivâ" (diğer şeyler) olarak ifade edilir. Onlar, mâsivâyı terk etmişlerdir. İkinci mısrada ise şair zahide seslenerek onların gönül açan şaraptan geçtiklerini sanma demektedir. Şarap, İslam dininde haram bir içkidir. Şairin; dinin zahirine bağlı görünen zahide rindlerin şaraptan vazgeçmediklerini söyleyerek seslenmesi klasik şiirin kendi estetiğine has bir gerilimi ortaya koyar. Zâhid, her şeyi dış görünüşüyle değerlendirir; şekilde kalır, öze inemez. Oysa âşığın/şairin şaraptan kastı aşktır, aşk şarabıdır[4]. Dolayısıyla ilahi aşkta fani olmuş rindlerin aşk şarabından, bu âşıkane ve mestane hâllerinden vazgeçmeleri söz konusu değildir. Zahidse duygusuz ve kaba bir kimse olarak onların

[4] On altıncı yüzyıl Osmanlı sahasının büyük şairi Bâkî, şairin dilindeki şarabın ne olduğunu dıştan bakanların anlayamayacağını çok veciz ifade eder: "Meyden safâ-yı bâtın-ı humdur garaz hemân / Erbâb-ı zâhir anlayamazlar murâdumuz" (1994, s. 218, G. 192/5).

bu hâllerini anlamaktan uzak, kendini beğenmiş ve âşıkları kınar bir vaziyettedir. Onlara kuru öğütler vermekte, bu kendinden geçmiş âşıklık hâllerini anlamadığı gibi ayıplamaktadır. Âşıklar yani "rind-i fânîler" ise aşksız nefes alamazlar; daima bu aşk şarabıyla kendinden geçmiş, gönülleri huzurla dolmuş kimseler olarak imanlarını büyük bir şevkle yaşarlar. O yüzden gönüllerini açan, ferahlatan aşk şarabından vazgeçmeleri asla söz konusu değildir. Bu mısra için düşünülebilecek bir diğer anlam da şöyledir: "Ey zahid! O âşıklar, sanma ki sadece şaraptan vazgeçmişlerdir (onlar bütün dünyayı terk etmişlerdir)". Şarabı terk etmek, dinin haram kıldığı bir yasağı bırakmaktır. İlahi aşk yolunda ilk terk edilmesi gereken şey, haramlardır. Ancak bu, yolun başıdır. Aşk yolunda derinleşmiş olan rindler ise bunu da aşarak gönlünü Hak'tan alıkoyan her şeyi terk etmişler, dünyadan geçmişlerdir. Üçüncü bir anlam olarak da "şaraptan geçmek", şarapla kendinden geçmek manasında düşünülebilir. Bu durumda şair: "Ey zahid, bu âşıkları üzüm şarabıyla sarhoş olup kendinden geçtiler sanma! Bunların mestane hâlleri dünyayı terk edip ilahi aşkla kendilerinden geçişlerindendir" demektedir.

İkinci beyitte Hayretî, bu arif rindlerin neyi terk ettiğini etkili bir söyleyiş ve istiareyle ortaya koyar:

Şâh için çâk eylediler ten libâsın terk terk
Terk ü tecrîd oldılar tâc u kabâdan geçdiler

"(Onlar) şah için ten elbisesini terk edip yırttılar. Terk ve tecrit (soyutlanma, arınma) ehli oldular, taçtan ve kaftandan vazgeçtiler."

Şâh, "sultan, padişah" anlamındadır. Tasavvufi edebiyatta Hz. Peygamber için kâinatın yüzü suyuna yaratıldığı inancına işaretle "şâh-ı Levlâk", peygamberlerin derece bakımından en önde geleni olmasını belirtmek üzere "şâh-ı Risâlet" sıfatları kullanılırken (Devellioğlu, 2007, s. 974); evliyaların piri olarak görülen Hz. Ali de "şâh-ı merdân" "şâh-ı velâyet" gibi sıfatlarla anılmıştır. Bunun yanında Orta Asya ve Hindistan mutasavvıfları için de "şâh" ünvanı kullanılmıştır (Uludağ, 2005, s. 326). Özellikle Bektaşilikte Hz. Ali ile ilişkilendirilen "şâh" ifadesinin Safevi hükümdarlarınca da kullanıldığı bilinmektedir (Uludağ, 2005, s. 326). Bununla birlikte tasavvuf edebiyatında "şâh" kavramının yaygın anlamıyla mürşid-i kâmile işaret ettiğini düşünebiliriz. Meselenin özünde elbette bir mutasavvıf için şahlar şahı olan, yegâne şah, "şâh-ı mutlak" Allah'tır. Dolayısıyla beyitte "şâh için" ifadesini sözü edilen rindler/âşıklar, bir mürşid-i kâmilin terbiyesiyle bunu yaptılar anlamıyla anlamak mümkün olduğu gibi esas olarak da Allah için bu terk edişi yaptıklarını söylemek gerekir. Bu durumda şair, rind ariflerin ilahi aşk yolunda, Allah için ten elbisesini yırtıp terk ettiklerini söylemiş olur. Terk, aynı zamanda, "Bektaşîlerin ve özellikle de *fakr u fenâ ehli* dervişlerinin giydikleri başlıkların dilimli biçimleri"nin (Parlatır, 2011, s. 1696) adıdır. "Bu dilim dilim görüntü veren alametlere *terk* veya *terek* adı verilir. Bu dilimlerin sayısı tarikatlara göre değ-

şir. Bektaşilerde dilim sayısı 12'dir" (Cebecioğlu, 2014, s. 490). Dolayısıyla "terk" kelimesini tevriyeli düşünmek mümkündür ve bu başlıkların dilim dilim olması ile çâk etmek (yırtmak) ilişkilidir. İlk mısradaki ten elbisesi ikinci mısrada kabâ (kaftan) ile baştaki terk ise tâc ile leff ü neşr yolu ile karşılanmıştır. Yani bu aşk ehli rindler, ilahi aşk yolunda her şeyi terk etmişler hem başındaki terk ile taçtan hem de üzerlerindeki elbiseden geçmişlerdir. Beyitte gösterişli elbiseler yerine üzerlerini örtecek kadar bir elbiseyle yetinen; baş açık, yalın ayak dolaşan dervişler nazara verilir. Özellikle Kalenderilikte bu baş açık, yalın ayak gezme, dünya adına bir şey biriktirmeme çok yaygındır[5]. Hayretî, melamet dolu divane âşıklığını; serbest tavırlı, gönül coşkunluğuna dayalı rindlik mizacını ve anlayışını şiirine yansıtırken bu anlayışa uygun tasavvufi meşreplerin terminolojisini de ustalıkla kullanmaktadır. Zira "terk ü tecrîd" makamı, dünya adına hiçbir şey umurunda olmayan böyle çılgın bir âşıklığı gerektirir. *Tecrîd*, lügatte: "Soyma, soyulma; ayırma, bir tarafta tutma" (Devellioğlu, 2007, s. 1051) anlamlarında olup tasavvufi manada ise "her şeyden el ayak çekip Allah'a yönelme" (Devellioğlu, 2007, s. 1051), "cümle masivadan ârî olmak" (Seyyid Mustafa Rasim Efendi, 2013, s. 308), "salikin zahirini mal ve mülkten, bâtınını karşılık bekleme anlayışından arındırması, yaptığı her şeyi sırf Hak rızası için yapması, makam ve hâl sahibi olma düşüncesini hatır ve hayalinden dahi geçirmemesi"dir (Uludağ, 2005, s. 347). Böyle tecrit ehli olabilmiş âşıklar, kalbine Hak aşkından gayrı bir şeyi koymamışlar, dünyaya ve içindekilere meyli terk etmişlerdir. Bunun için de ten libasını yırtmışlardır. Burada ten elbisesinin yırtılması, bedene ait, maddi şeyleri terk etmenin, onlara kıymet vermemenin, nefse ait istekleri, gösterişi terk etmenin bir sembolü olarak görülebilir. Bunun yanında elbise yırtmak, üstünü başını paralamak çılgın âşıklığın ve yoğun duyguların bir göstergesi olarak da divan şiirinde kendine yer bulur. Böylece elbiselerin yırtılması hem maddi olanı terk etmeyi hem de aşkta yaşanan yoğun duyguları çağrıştıran çok yönlü bir temsile dönüşür. Taç ve kabâ (kaftan) sultanlığın ve itibarın sembolüdür. Tecrit ehli ise her şeyin maliki, sultanı, sahibi olanın Allah olduğunu idrak ettiklerinden o hakiki sultanın kulu olarak taçtan, kaftandan, maddi debdebeye yönelişten, sahip ve malik olma iddialarından geçmişlerdir. Çünkü onlar mülkün Allah'a ait olduğunu ve her şeyin sahibinin O olduğunu bilmektedirler. Bu "terk ü tecrîd" *fakr* makamı ile de yakından ilişkilidir. Tasavvufta *fakr*; salikin hiçbir şeye sahip olmadığını, her şeyin malikinin Allah olduğunu, kendisinin ve her şeyin Allah'a muhtaç olduğunu bilmesidir (Uludağ, 2005, s.131).

[5] Hayretî'nin çağdaşı olan, gençliğinde Kalenderiler arasında bulunmuş Hayâlî de bu fakr ehli dervişleri şu beyitle över:

Hayâlî fakr şâlına çekenler cism-i 'uryânı

Anunla fahr ederler atlas u dîbâyı bilmezler (1992, s. 107, G. 53/5)

(Ey Hayâlî çıplak bedenlerini fakr [fakirlik, her şeyin Allah'a ait olduğunu bilme] şalıyla örtenler, onunla övünürler; atlas ve diba gibi değerli kumaşlardan yapılmış elbiseleri bilmezler).

Beyitte "terk terk" ikilemesi tasavvuftaki dört terkin en üst mertebesi olan "terk-i terk"i de çağrıştırır. Bu dört terkten ilki terk-i dünyâ (dünyayı terk), ikincisi terk-i ukbâ (ahireti terk) üçüncüsü terk-i hestî (varlığı terk) ve nihayet dördüncüsü de terk-i terk'tir (terk düşüncesini terk etme). Dünyayı, dünya sevgisini terk etme tasavvufta, ilahi aşk yolunda atılması gereken ilk adımdır. Ahireti terk[6] ise Allah'a ödül ceza ilişkisi içinde menfaat beklentisiyle ibadeti terk edip O'na sadece O'nun için ibadet etmektir. O'nun vereceği ödülün değil, bizzat O'nun kulu olmaktır. Varlığı terk etmek ise benlik iddiasından geçmek; esas, ezelî ve ebedî varlığın Allah olduğunu, diğer her şeyin fani olduğunu ve hayatlarının da Allah'tan olduğunu, hakiki manada başka şeylere varlık vermenin bir vehimden ibaret olduğunu bilmektir. Nitekim Şeyh Gâlib: "Sen yoksun o benlikler hep vehm ü gümânındır" (1994, s. 192, Müseddes 5) derken buna dikkat çeker. Bunun için insanın iç dünyasında en başta terk edilmesi gereken benlik (enaniyet) vehmidir: "Tasavvuf inancına göre insanoğlu ancak ilahi benliğe beşerî benliğini terk ettiğinde ulaşabilir. İlahi benliğe geçişin temel şartı beşerî benliği terk etmektir. Beşerî benliği terk eden insanın idrak gücü artar ve böylelikle sırra ulaşır." (Gedik, 2023, s. 49) Nihayetinde ise terki de terk etmek lazımdır. Çünkü aşk, sadece terk üzerinde kalamaz. Terk edilmesi lazım gelenler terk edildikten sonra kalbinde asıl vuslatı yaşamak lazımdır. Burada artık terk düşüncesi de unutulmalıdır. Zira terk edilmesi gerekenler terk edilmiş ve geriye yegâne varlık kalmıştır. Ortada mâsivâ (diğer şeyler) kalmadığına göre terk edilecek bir şey de yoktur. Artık sadece sevgili vardır. Artık terk bile perde olacağı için terk edilmiş, O kalmıştır. Şiirin başından itibaren bahsedilen "rind-i 'ârifler" artık terki de terk etmiş, Allah aşkında fani olmuş âşıklardır.

Hayretî üçüncü beyitte bu terk ehli rindlerin başka bir özelliğine dikkat çeker:

Öldiler ölmezden öndin ya'nî ihyâ oldılar
Bu ten-i hâkîyi koydılar semâdan geçdiler

"Ölmeden önce öldüler yani hayat buldular. Bu topraktan teni bıraktılar, gökyüzünden geçtiler."

Şiirin tamamında özellikleri anlatılan terk ehli "rind-i fânîler"in bu beyitte anlatılan nitelikleri arasında ilk olarak ölmeden önce ölmeleri gelmektedir. Burada Hz. Peygamber'e nispet edilen "ölmeden önce ölünüz" anlamındaki: "Mûtû kable en temûtû" hadisine de bir telmih söz konusudur:

"Tasavvufî muhitlerce önemi büyük olan bu söz Peygamber Efendimiz'e nisbet edilen ancak sahih hadis kitaplarında da yer almayan kutsî bir hadistir. Tasavvufun mevt-i ihtiyârî adını verdiği iradî ölüm, insana mahsus olan nefsanî, cismanî yani tabiî

[6] Yûnus Emre'nin meşhur: "Cennet cennet didükleri / Bir ev ile birkaç Hûrî / İsteyene virgil anı / Bana seni gerek seni" (1998, s. 333, 381/8) deyişindeki gibi Hak âşığının tek beklentisi Hakk'a kavuşmaktır. Yine Niyâzî-i Mısrî'nin: "Dünye vü 'ukbâyı ta'mîr eylemekden geçmişüz / Her tarafdan yıkılup vîrân olan anlar bizi" (2008, s. 380, 178/3) beyti de bu ufukta düşünülebilir.

istek ve arzulardan fani olmak şeklinde tanımlanmıştır ki bu da ölmeden evvel ölmekle anlam bulmuştur" (Keleş, 2016, s. 392).

Beyitte anlatılan âşıkların ölmeden önce ölmeleri, aslında ölmeden önce nefsani arzularını öldürerek Hakk'a tam teslim olmaları, Hak'ta fani olarak *fenâfillâh* makamına ermeleridir. Bunun ardından da *bekâbillâh* (Allah ile sonsuz olma) makamı gelir ki beytin devamında gelen "yani ihyâ oldılar" ifadesi bu âşıkların fani varlıklarını Hak'ta yok ederek sonsuz bir varlıkla dirildiklerini, ezelî ve ebedî aşk sırrına ulaştıklarını, tenden geçip cana kavuştuklarını dile getirir. İlk sufilerin önde gelenlerinden Cüneyd-i Bağdâdî: "Tasavvuf, Hakk'ın seni senden gidermesi ve kendisiyle ihya etmesidir" (İz, 2014, s. 58) der. Benliğin giderilmesi, ölmeden önce ölünmesi, nefsin benlikten sıyırılarak Allah'a teslim olması neticesinde Allah, kulu kendisi ile ihya eder. On yedinci yüzyılda yaşamış mutasavvıf şair Niyâzî-i Mısrî de: "Ey Niyâzî katremüz deryâya saldık biz bugün / Katre nice anlasun 'ummân olan anlar bizi"[7] (2008, s. 380, 178/8) derken damlanın denize karışmakla damla olarak yok olacağını, varlığından sıyrılacağını ama asıl yeri olan denize ulaşarak da o deryada hakiki manada hayat bulacağını tasavvuftaki *fenâfillâh* ve *bekâbillâh*'ın bir temsili olarak gayet veciz bir tarzda dile getirir. Hayretî'nin beytinde de ölmeden önce ölüş (*fenâ*), hakiki manada ihya olma (*bekâ*) ile neticelenmiştir.

Beytin ikinci mısraında Hayretî, bu âşıkların topraktan yapılmış bedeni terk ederek semadan (gökyüzünden) geçtiklerini söyler. "Semâdan geçtiler" ifadesini göğe yükseldiler, "göğe doğru yüceldiler" (Musluoğlu, 2022, s. 364)[8] şeklinde anlamak mümkündür. Toprak olan ten; maddi olana, dünyaya ait iken göğe yükselen can/ruh, manevi olana aittir. Böylece şair, "onlar maddi varlıktan arındılar, manevi olarak en yüksek mertebelere çıktılar" manasını ima eder. Neşâtî de meşhur beytinde: "İtdük o kadar ref'-i ta'ayyün ki Neşâtî / Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânuz[9]" (1996, s. 117, G. 50/7) derken görünürlüğü yani bedeni ortadan kaldırarak, yükseklere taşıyarak artık aynalarda bile görünmez olduğunu, ruhunun ulvi makama yüceldiğini, Hak katında ihya olduğunu dile getirir.

"Geçtiler" ifadesini ilk iki beyitte olduğu gibi "vazgeçtiler, terk ettiler" anlamında alacak olursak da tenin dünyayı, semanın ukbayı (ahireti) temsil ettiği düşünülebilir. Böyle bir yorumu kabul edecek olursak "terk"in ilk iki makamı olan "terk-i dünyâ"ya "ten-i hâkîyi ko"mak ile dikkat çekilirken, "semâdan geçmek" ile de "terk-i ukbâ" makamı nazara verilmiş olur. Bununla birlikte "semâdan geçme"nin makamlarını yü-

[7] Ey Niyazi, biz bugün damlamızı denize saldık. Damla nasıl anlasın, bizi deniz/okyanus olan anlar.

[8] Bu makalede, şiir alıntılarının yapıldığı divan vb. eseler, şairlerinin ismi ile künyelendirilmişken Ferhat Musluoğlu'nun çalışmasının dil içi çevirisine yapılan bu atıftan dolayı *Hayretî Dîvânı*'nın bu yayının bu şekilde zikredilmesi uygun görülmüştür.

[9] Ey Neşâtî! Görünürlüğü o kadar ortadan kaldırdık ki cilalanmış parlak aynalarda [bile] gizliyiz.

celtmek, göğe yükselmek, manevi derecelere ulaşmak anlamının beytin mana bütünlüğünde daha öne çıktığını kaydetmek gerekir.

İkinci beyitte teni terk etmiş âşıkların üçüncü beyitte ölmeden önce ölerek tenin yanında canı da ilahi aşkta terk ettikleri düşünülebilir. Bu, aslında onlar için ölüm değil, ilahi nefesle sonsuz bir diriliştir.

Dördüncü beyit, nefsinden geçmiş ve ilahi aşkta ihya olmuş âşıkların bu makamı samimiyetle elde ettiklerini, riyadan uzak olduklarını dikkate sunar:

Bir nefes ey hâce tâ'at kılmadılar zerk için
Ehl-i tevhîd oldılar zerk ü riyâdan geçdiler

"Ey hoca! Onlar, bir nefes olsun ibadetlerini gösteriş için etmediler. Tevhid ehli oldular, iki yüzlülük ve riyadan geçtiler."

Hayretî'nin gazel boyunca anlattığı "rind-i âriflerin" en önemli özelliği kendilerinden geçmiş, onları aşktan alıkoyacak her şeyi terk etmiş samimi âşıklar olmalarıdır. Bu beyitte de şair, onların riyakârlıktan uzak oluşlarını söyleyerek samimiyetlerine dikkat çeker. *Zerk*, "ikiyüzlülük, riya, hile" (Ayverdi, 2011, s. 3537) anlamındadır. Bu âşıklar bir nefes bile olsun riyaya sapmamışlar, daima samimi olmuşlardır. Beyitte riyaya karşı samimiyetin, ihlasın önemi vurgulanmıştır. Kuşeyrî, "ihlâs"ı: "Taat (ve ibadette) sırf Hak Subhânehu ve Taâlâyı kastetmektir" (Abdulkerim Kuşeyrî, 2009, s. 289) şeklinde tarif eder. Bu da beyitte anlatılan âşıkların bir nefes bile ayrı kalmadıkları, en önemli özelliğidir. Bunun zıddına riya ile ibadet etmek ise ibadeti Allah için olmaktan çıkardığından riya, gizli şirk olarak görülmüş ve ondan uzak durmak "tevhid ehli"nin şiarı olmuştur. Zaten âşıkların samimiyeti, riyaya karşı açılmış en büyük savaştır. Divan şiirindeki rind-zâhid çatışmasında da gönle karşı kaba ve şekilci aklın, samimiyete karşı riyanın geriliminden doğan savaş vardır. Kendilerini âşık olarak ifade eden şairler; daima samimiyetin, ihlasın, gönül saflığının, ikiyüzlülükten ve menfaat kaygısından uzak halis sevginin, hasılı saf aşkın peşinde olmuşlardır. Bu da riyadan, ikiyüzlülükten uzak durmayı gerektirir. Âşıkların, âriflerin, rindlerin karşısında mürailer, menfaatperestler vardır. Divan şiirinde zâhid tipi, şekilciliğin yanında riyakârlığıyla da âşıklara, rindlere çatan ham bir tiptir. Bu zâhid tipi; gönle karşı kuru aklı, samimiyete karşı menfaat duygusunu temsil eder. Gösterişi seven ve sahip olduğu ham ilimle böbürlenen zâhid tipi divan şiirinde zaman zaman "sûfî, hâce, vâiz, molla, şeyh, fakîh" gibi isimlerle de karşımıza çıkar (Sucu, 2007, s. 231). Bu noktada Hayretî'nin "hâce"ye seslenmesi boşa değildir. Zâhid tipinin yerini beyitte "hâce" almıştır. Hâce, taşıdığı bu ünvanın gölgesinde riyakârlığa batmış bir ham sofu tipini işaret eder. Klasik şair (divan şairi); vâiz, hâce, molla vb. ünvanların ardına sığınıp hâl ve hareketlerinde çalım satıp gösterişe düşen, tavırlarında ikiyüzlülük gösteren, formel olanın gölgesinde hakikatten uzaklaşmış bu tiplere karşı derbeder ve perişan ancak son derece samimi ve içten bir âşık olmayı büyük bir şeref olarak yüceltir. Beyitte de şair, saygı ve itibarın

kölesi olarak ikiyüzlülüğe düşen "hâce"ye âşıkları örnek göstererek "bunlar bir nefes bile riya göstermediler" demekte ve bu riyadan uzaklığı tevhid ehli olmaya bağlamaktadır. İbadette riya, ibadeti Allah için değil de başkası gördüğü için, onlara göstermek için yapmaktır. Bu ise sadece Allah için yapılması gereken ibadete başkalarının beğenisini ortak etmektir. Oysa hakiki tevhid, Allah'tan başka hiçbir şeye kulluk etmeme, yalnızca Allah'a ibadet etmedir. Dolayısıyla riyayı terk eden, bir nefes bile ibadetine riya karıştırmayan bu "rind-i ârifler" hakiki manada tevhid ehli olmuşlardır. Bunlar ibadetleriyle asla maddi karşılık yahut insanların itibar göstermesi gibi şeylere talip olmazlar, gönülden ve samimi hareket ederler. Beyitte gerçek âşıkların terk ettikleri, daha doğrusu hiç yer vermedikleri şey riyadır. "Hâce" (zâhid) de ancak riyadan geçerse gerçek tevhid ehli olabilir. Riyakâr zâhid tipini eleştiren "mürailer" redifli yirmi beyitlik bir gazel (Çıpan, 1985, s. 44-46, G. 27; Erken, 2025) kaleme almış olan Muğlalı Şâhidî İbrahim Dede, başka bir şiirinde de: "İtmeden zâhid-i huşk âyine-i kalbini sâf / Ne revâdur ki tecelli-i Hüdâ'dan ura lâf" (Çıpan, 1985, s. 56, G. 42/1) diyerek zahidin kalp aynasını temizlemeden (riya vb. kötü hasletlerden uzaklaşmadan) ilahi tecelliden bahsetmesinin abes olduğunu söyler (Erken, 2025, s. 73). Kalp aynasını temizlemek için de her şeyden önce halis niyetli olmak, riya kirini kalpten söküp atmak gerekir. Hayretî, "geçdiler" redifli gazelinin bu dördüncü beytinde, kendisi ve Şâhidî gibi pek çok mutasavvıfın ve gönül ehli şairin samimi aşk anlayışıyla mücadele ettiği riya ve riyakârlığa karşı çıkmış, terk ve tecrit ehli ariflerin riyadan uzak hâllerini samimi ve coşkulu bir üslupla ortaya koymuştur.

Hayretî, gazelinin beşinci ve son beytinde ise terk ve tecrit ehli arif rindleri bu kez "abdallar" olarak nitelemekte ve hakikat yolunda diğer her şeyi terk ettiklerine etkili bir söyleyişle dikkat çekmektedir:

> Tâlib-i râh-ı hakîkat oldılar abdâllar
> Hayretî el yudılar her mâcerâdan geçdiler

"Ey Hayreti! Abdallar, hakikat yolunun talibi oldular. Her maceradan el yudular (ellerini yıkadılar), geçtiler."

Tasavvufi bir kimlik olarak *abdâllar*, "dünya ilgilerinden kurtularak kendisini Allah yoluna adayan ve *ricâlü'l-gayb* diye adlandırılan evliya zümresi içinde yer alan sûfî veya erenler"dir (Uludağ, 1988, s. 59). *Abdal*, edebî metinlerde, "derviş", "meczup", "divane", "Kalenderi tavırlı serseri ve dilenci derviş" vb. anlamlarda kullanılmıştır (Köprülü, 1988, s. 61). Latîfî, meşhur tezkiresinde Hayretî'nin "tekye-i tecrîdde abdal-meşreb"[10] (2018, s. 205) olduğunu söyler. Ahdî de *Gülşen-i Şu'arâ*'sında Hayretî'nin rind meşrepli derviş mizacına renkli bir anlatım ve geniş bir tavsifle dikkat çeker[11] (Ahdî, 2018, s. 205; Solmaz, 2012, s. 281). Hayretî Dîvânı'nda abdallık ile ilgili bir makale kale-

[10] Mealen: "Tecrit tekkesinde abdal meşrepli". Latîfî, devamında Hayretî'nin vücudunu baştan ayağa dağladığını ve her bir dağı (yarayı) da tecrit tekkesinde aydınlık bir meşale kıldığını söyler: "[...] ser-tâ-pâ endâmına bin bir dâğ ve her bir dâğın tekye-gâh-ı tecrîdde bir rûşen-çerâğ itmişdür" (2018, s. 205).

me alan Esma Şahin Öztaş (2024), Hayretî'nin kendisinin de tam bir abdal derviş gibi yaşadığına dikkat çekerek pek çok şairin şiirlerinde aşkın ve tasavvufi neşvenin çılgınlığını ve coşkusunu anlatan bir mazmun veya benzetme aracı olarak kullanılan "abdâl"ın Hayretî'de bizzat şairin kendi yaşayışının bir yansıması olarak yer aldığına dikkat çeker (Şahin Öztaş, 2024, s. 189). Bu yönüyle de Hayretî'nin terk ve tecrit ehli rind arifler olan abdalları anlattığı bu gazelini bizzat şairin kendi hissiyat, yaşayış ve mizacının yansıması olarak görebiliriz. Bu da onun üslubunu samimi ve etkileyici kılan; şiirindeki hâlin, duygunun ve vecdin sıcaklığının ehil okura/dinleyiciye anında yansımasını sağlayan esas unsurdur. Hayretî, beyitte abdalların hakikat yolunun talibi olduklarını ve ondan gayrı her maceradan, her hadiseden, her arzudan vazgeçtiklerini söyler. Tasavvufta Hak âşığı salikin kendisini Hak'tan alıkoyan, O'na götürmeyen her şeyden el çekmesi, mâsivâyı (diğer şeyleri) terk etmesi esastır. İlk sufilerden Ma'rûf-ı Kerhî tasavvufun ne olduğu hususunda: "Tasavvuf, gerçekleri almak, mahlukatın elinde olan şeylere gönül bağlamamaktır. […] Tasavvuf, eşyanın hakikatine bakıp, halkın bildiğini terk etmektir" (İz, 2014, s. 47) derken Cüneyd-i Bağdâdî de: "Tasavvuf, masiva ile alakayı keserek Cenâb-ı Hak ile beraber olmaktır" (İz, 2014, s. 58) demiştir. Dolayısıyla abdallar, Hakk'a yöneldiklerinden sadece ilahi aşkın kalplerinde hasıl ettiği hakikat sırrına bakmış, halkın zan ile verdiği hükümlerin peşinde koşmamış, günlük hadiselerin, dünya ve içindekilerin dedikodusunu terk etmiş, ondan uzak durmuşlardır. Esasen onların aşkla kendinden geçmiş divane âşıklar oluşları da onları ezelî ve ebedî sevgiliden başkasını düşünmenin gereksiz olduğu sırrına erdirmiş, kendilerini ilgilendirmeyen faydasız şeyleri (mâlâya'nî), dünyanın aşağılık yönünü terk etme ufkuna ulaştırmıştır. Fuzûlî, *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisinde Mecnûn dilinden söylediği: "Eyle ser-mestem ki idrâk etmezem dünya nedür / Men kimem sâkî olan kimdür mey ü sahbâ nedür[12]" (2007, s. 474, B. 2658) matlaı ile başlayan meşhur gazelinin dördüncü beytinde: "Hikmet-i dünyâ vü mâ-fihâ bilen ârif degül / Ârif oldur bilmeye dünyâ vü mâfihâ nedür[13]" (2007, s. 476, B. 2661) demektedir. Arif olan, gerçek irfan sahibi âşık olan, dünyevî hikmetleri elde eden değildir; gerçek arif, aşkla kendinden geçtiği için dünya ve içindekileri bilmeyen, dünyevi arzuları aşmış, sadece sevgiliye yönelmiş, ona engel olan her şeyi kalbinden silmiş, âşık ve gönül ehli kimsedir. Hayretî'nin gazelinin bu son beytinde Hak yoluna talip olup diğer her maceradan el yuduklarını söylediği arifler de böyle aşkla kendinden geçmiş, dünya ve içindekilerin dedikodusundan ellerini ve gönüllerini yıkamış kimselerdir. İnsanı hakikate götürmeyen dünyeviliklerin hepsi "kîl ü kâl" (dedikodu) hükmündedir. Yine Fuzûlî, bunu ifade sadedinde: "Aşk imiş her

[11] "Rind-i lâubâli ve pâk-meşreb ve peyrev-i ehl-i mezheb ve dervîş-sıfât ve nîkû-hilkat tab'-ı nâzüki fünûn-ı ma'rifetle müretteb her vechile esnâf-ı şi're kâdir ve 'ilm-i tasavvufun ıstılâhâtında mâhir […]" (Ahdî, 2018, s. 136).

[12] Öyle sarhoşum (aşk ile kendimden geçmişim) ki dünya nedir, ben kimim, saki olan kimdir, şarap nedir idrak edemiyorum.

[13] Dünya ve içindekilerin hikmetini bilen arif değildir. Arif odur ki dünya ve içindekiler nedir bilmesin!

ne var âlemde / İlm bir kîl ü kâl imiş ancak" (2014, s. 385, Kıt'a 26/2) demiştir. İşte abdallar sadece aşkı almış, onun dışındaki her şeyden el yumuştur. Beyitteki "el yudılar" ifadesinde geçen "yumak" fiili, "yıkamak" anlamındadır. Bu da Hak yoluna götürmeyen her maceranın, her dünyeviliğin bir kir, çamur taşıdığını ve ondan yıkanmak, arınmak gerektiğini gösterir. Beyit boyunca "geçdiler" redifinin vazettiği terk ve tecrit hâli de bu kire bulaşmamak için gereken tavrın bir ifadesidir. "El yumak" da zaten elini çekmek, terk etmek, bulaşmamak anlamında bir deyimdir. Elbette "el yumak" tabirinde de daha ziyade gönlü yıkamak, temiz tutmak, Hak'tan alıkoyan her şeyi terk etmek anlamı öne çıkmaktadır. Şairin mahlası Hayretî de aynı zamanda hayret makamına işaret eder. "Tasavvufta, seyr ü sülûk sırasında ilahi tecelli karşısında şaşakalma"yı (Şimşek, 2017, s. 148) ifade eden "hayret", önemli bir makamdır. Hayrete ermiş âşık, artık bu hayranlık mertebesinde bütün mâsivâdan elini çekmiştir.

SONUÇ

Abdal meşrepli, rindane edalı bir derviş ve güçlü bir şair olan Vardar Yeniceli Hayretî'nin "geçdiler" redifli gazeli; arif rindler olan abdalların, Hak âşıklarının ilahi aşk yolunda nelerden vazgeçtiklerini, neleri terk ettiklerini her beyitte ayrı ayrı ele alan, söyleyiş ve mana olarak fevkalade güçlü ve etkili bir şiirdir. Redifteki "geçdiler" kelimesinin şiirin tamamına yakınında "vazgeçtiler, terk ettiler" anlamı öne çıkar. Hayretî, gazelinde "rind-i ârifler ve "abdâllar" olarak nitelediği ve her beytin öznesi olan, ilahi aşk yolunun coşkulu ve çılgın âşığı dervişlerin bu yolda neleri terk ettikleri, nelerden vazgeçtikleri üzerinde beyit beyit durur. Bu sebeple şiiri tasavvuftaki "terk" kavramı merkezinde yorumlamak, şairin bu şiirin derinine işlediği sırları da açacak bir anahtardır. Hayretî, şiirin başında "rind-i fâniler" olan bu Hak âşıklarının öncelikle dünyayı terk ettiklerine dikkati çeker. Ham sofu olan ve âşıkların hâllerini kınayan zâhide ise bu âşıkların ilahi aşk şarabından yani aşkın vereceği coşkulu hâllerden asla vazgeçmeyeceklerini bildirir. Böylece dünya, ilahi aşk yolunda terk edilmesi gereken bir şeyken aşkın ise asla terk edilmeyecek bir esas değer ve hakikat sırrı olduğuna işaret edilir. Dünyayı terk etmek, maddi olanın aldatıcılığından yüz çevirip manaya yönelmektir. İkinci beyitte bu, ten elbisesini terk etmek olarak karşılığını bulur. Ten elbisesini, dünyevi gösterişleri "taç" ve "kabâ"dan (kaftandan) geçerek terk eden arif rindler, böylece "mâsivâ"yı (Allah'tan gayrı her şeyi) gönülden çıkarmayı belirten "terk" makamının yanında manevi arınmayı ifade eden "tecrîd" makamına da ermiş olurlar. Bu, bir nevi ölmeden önce ölmek, nefisini ilahi aşk uğruna feda etmektir. Aslında bu feda ediş, fani olanı terk edip ebedî olana kavuşmak ve sonsuz sevgi sırrında ebedî bir hayat bulmaktır. Şair de bu sebeple bu "ölmeden önce ölme"yi aslında bir diriliş, "ihya oluş" olarak ifade etmektedir. İlahi aşk yolunda tenden geçmiş âşıklar, aynı zamanda canını da seve seve terk etmişler, bu terk edişlerde hakiki bir hayatı bulmuşlardır. Onları aşk sırrına erdiren en önemli husus, samimiyetleridir. Çünkü onlar bir nefes bile riya ile

ibadet etmemişler, samimi davranmışlar, ibadeti yalnız Allah için yaparak "tevhid ehli" olmuşlar ve manevi derecelerini gökyüzüne ulaştırmışlardır. Bir başka yorumla da onlar dünyadan geçtikleri gibi manevi makamlardan ve ahiret için ibadetten de geçmişler, ibadetlerini yalnız Allah için yapmışlardır. Son beyitte bu âşıkları "abdâllar" olarak niteleyen Hayretî, onların hakikat yoluna talip olup diğer her türlü maceradan ellerini yıkadıklarını/çektiklerini belirtir. Hayretî bu gazelinde tasavvuftaki dört terk makamına da işaret eder. Dünyayı terk etmek (terk-i dünya), şiirin ilk beytinden itibaren karşımıza çıkarken ahireti terk (terk-i ukbâ) makamına da üçüncü beyitte bir işaret görülür. Hayretî "ten libası"nı, "teni-i hâkî"yi terk etmek, "ölmeden önce ölmek" tabirleriyle "terk"te üçüncü kademe olan varlığı terk (terk-i hestî) makamına işaret eder. "Terk"in nihai makamı olan "terk"i de terk etme (terk-i terk), Hayretî'nin son beyitte hakikat yoluna talip olarak her maceradan geçtiklerini, her şeyden ellerini yıkadıklarını söylediği abdalların ulaştığı hayret makamının -şair mahlası ile bu makamı çağrıştırır- bir neticesidir. Artık her şey terk edilmiş, terk düşüncesi bile ilahi aşk yolunda perde olmaktan çıkarılmıştır. Bu, yalnız maddi makamların değil, manevi makamların peşinden koşmayı da kalpten çıkarma, sadece Allah'a yönelme hâlidir. Hasılı bu coşku dolu terk ve tecrit ehli âşıklar, her maceradan el çekmiş, nihayetinde terk düşüncesini bile terk ederek sadece Allah'a yönelmişlerdir. Hayretî, tasavvufi hâl ve makamlardan biri olan "terk"in merhalelerini şiirinde teorik bir tarzda değil de hâl diliyle işleyerek ilahi aşk yolunun hâllerini yaşayışıyla özümsediğini göstermiştir. Hayretî, "terk"i ve o makamdaki dervişlerin hâllerini bir iç yolculuk tecrübesi olarak, gönlünün bütün enginliğiyle, irfan ufkunda kanatlanan aşkın bütün coşkunluğuyla şiirine aktarmıştır. Hayretî ve onun şiirinin anlattığı arif rindler; "terk"in nihai ufkunda, hayret makamında terki de terk etmiş, bütün bu terklerin getirdiği vazgeçişlerde, yok oluşlarda ihya olmuş, ezelî ve ebedî deryaya karışmıştır.

KAYNAKÇA

Abdulkerim Kuşeyrî (2009). *Kuşeyrî Risalesi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ahdî (2018). *Gülşen-i şu'arâ*. (S. Solmaz, Haz.) Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı E-Kitap

Ayverdi, İ. (2011). *Misalli büyük Türkçe sözlük - kubbealtı lugatı* (*3 cilt*), İstanbul: Kubbealtı İktisadi İşletmesi.

Bâkî (1994). *Bâkî dîvânı -tenkitli basım-*. (S. Küçük, Haz.). Ankara: TDK Yayınları.

Cebecioğlu, E. (2014). *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü*. Ankara: Otto Yayınları.

Hayretî (1981). *Hayretî Dîvânı.* (M. Çavuşoğlu – M. A. Tanyeri, Haz.). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Çıpan, M. (1985). *Muğlalı İbrahim Şâhidî -hayatı, edebî Şahsiyeti, eserleri, dîvan ve gülşen-i vahdet* (*tenkidli metin*)- (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü, Ankara.

Demirayak, K. (2016). Rindane tarz olarak adlandırılan türün Arap edebiyatında ortaya çıkışı. *Doğu Esintileri*, *5*, 87-132. https://izlik.org/JA65NU63ZY

Devellioğlu, F. (2007). *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.

Durmuş, T. (2014). *Hayretî*. TEİS (Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü). Erişim tarihi: 30.06.2026, https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/hayreti

Erken, J. (2025). Şâhidî'nin mürâîler redifli gazelinde bir sosyal tenkit örneği olarak zahit tipinin eleştirisi. *Bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi, Mevlevilik Geleneği ve Vefatının 475. Yılında Muğlalı İbrahim Şâhidî (1470-1550) Özel Sayısı*, 68-84. https://doi.org/10.69787/bitigefd.1632612

Fuzûlî (2007). *Leylâ ve Mecnûn* (*metin, düzyazıya çeviri, notlar ve açıklamalar*). (M. N. Doğan, Haz.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Fuzûlî (2014). *Türkçe dîvân*. (İ. Parlatır, Haz.) Ankara: Akçağ Yayınları.

Gedik, S. (2023). Yunus Emre'de ayrılık-terk temi. *SÜREK Alevilik – Bektaşilik ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, *1*, 46-56.

Hayâlî (1992). *Hayâlî dîvânı*. (A. N. Tarlan, Haz.) Ankara: Akçağ Yayınları.

İz, M. (2014). *Tasavvuf*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Keleş, R. (2016). *Divan şiirinde âyet ve hadis iktibasları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Köprülü, O. F. (1988). Abdal -Edebiyat-. TDV İslam ansiklopedisi 1. Cilt (ss. 61-62). İstanbul: İSAM.

Latîfî (2018). *Tezkiretü'ş-şu'arâ vü tabsıratu'n-nuzamâ*. (R. Canım, Haz.) Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı E-Kitap.

Neşâtî (1996). *Neşâtî dîvânı*. (M. Kaplan, Haz.) İzmir: Akademi Kitabevi.

Niyâzî-i Mısrî (2008). *Niyâzî-i Mısrî dîvânı*. (K. Erdoğan, Haz.) Ankara: Akçağ Yayınları.

Musluoğlu, F. (2022) *Hayretî dîvanı* (*tenkitli metin - dil içi çeviri*). Çanakkale: Paradigma Akademi.

Parlatır, İ. (2011). *Osmanlı Türkçesi sözlüğü*. Ankara: Yargı Yayınevi.

Seyyid Mustafa Rasim Efendi (2013). *Tasavvuf sözlüğü* (*ıstılâhât-ı insan-ı kâmil*). (İhsan Kara, Haz.) İstanbul: İnsan Yayınları.

Solmaz, S. (2012). *Onaltıncı yüzyıl tezkirelerinde* (*Ahdî, Gelibolulu Âlî, Kınalızâde, Beyânî*) *şairin dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Sucu, N. (2007). Zâhid-sûfî tipinin kimliği, divan edebiyatındaki yeri ve sosyal hayattaki örnekleri. *İSTEM, 10,* 227-253. https://izlik.org/JA68JB85NT

Şahin Öztaş, E. (2024). Hayretî'nin şiirlerinde abdallık ve abdallara dair. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi/ Journal of Turkish Language and Literature*, *64*(*1*), 185-239. https://doi.org/10.26650/TUDED2024-1325920

Şentürk, A. A. (1996). *Klasik Osmanlı edebiyatı tiplerinden sûfî yahut zâhid hakkında*. İstanbul: Enderun Kitabevi.

Şeyh Gâlib (1994). *Şeyh Gâlib dîvânı*. (M. Kalkışım, Haz.) Ankara: Akçağ Yayınları.

Şimşek, S. (2017). *Tasavvuf edebiyatı terimleri sözlüğü*. İstanbul: Litera Yayıncılık.

Uludağ, S. (1988). Abdal -Tasavvuf-. TDV İslam ansiklopedisi 1. cilt (ss. 59-61). İstanbul: İSAM.

Uludağ, S. (2005). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Yûnus Emre (1998). *Yûnus Emre dîvânı*. (M. Tatcı, Haz.) Ankara: Akçağ Yayınları.

SÜLEYMAN SOLMAZ'IN METİN NEŞRİ YAKLAŞIMI: TOKATLI KÂNÎ'NİN MÜNACATI ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME

Bilal ERKOÇ
Dr. Öğr. Üyesi, Bitlis Eren Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
berkoc@beu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2406-9419.

GİRİŞ

Klasik Türk edebiyatı araştırmalarının temel çalışma alanlarından birini teşkil eden metin neşri, yazma eserler hâlinde günümüze ulaşan metinlerin ilmî esaslar çerçevesinde yayımlanmasını amaçlamaktadır. Ahmed Ateş'in ifadesiyle tenkitli metnin temel gayesi, "okuyucuya mümkün olduğu kadar müellifin kaleminden çıkmış metnin aynı olan bir metin vermek"tir (Ateş, 1942, s. 255). Bu yönüyle metin neşri, yalnızca bir metni yayıma hazırlama faaliyeti değil, aynı zamanda müellifin metnine mümkün olduğu ölçüde yaklaşma çabasıdır. Bununla birlikte metin neşri, nüsha farklılıklarının tespitiyle sınırlı teknik bir işlem olarak değerlendirilmemelidir. Mertol Tulum'un dikkat çektiği üzere metin tenkidi, bir taraftan metni eksiksiz biçimde anlamaya ve müellif nüshasına en yakın şekliyle ortaya koymaya yönelen, diğer taraftan ise metnin ihtiva ettiği tarihî, kültürel ve estetik unsurları açıklayıp yorumlamayı amaçlayan iki yönlü bir faaliyet niteliği taşımaktadır (Tulum, 2000, s. 19-20). Dolayısıyla metin neşri, geçmişten devralınan metinlerin bugüne aktarılmasıyla sınırlı kalmayan; onların anlam dünyasının yeniden inşasına da katkı sağlayan yorumlayıcı bir süreçtir.

Bu çerçevede Süleyman Solmaz'ın "Tokatlı Kânî'nin Divanı'nda Yer Almayan Bazı Şiirleri" başlıklı makalesi, metin neşrinin yorum imkânlarını göstermesi bakımından dikkat çeken çalışmalar arasında yer almaktadır. İlk bakışta Tokatlı Kânî'nin divanında yer almayan şiirlerin tespiti ve neşrine yönelik bir çalışma görünümünde olan bu makale, metne yaklaşım tarzı bakımından daha geniş bir anlam taşımaktadır. Solmaz, Tokatlı Kânî'nin münşeat nüshalarını karşılaştırmak suretiyle divanda bulunmayan şiirleri ortaya çıkarırken, nüshaların tek tek değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamakta ve yazma eserlerin sunduğu verilerin ancak bütüncül bir okumayla anlam kazanabileceğini göstermektedir (Solmaz, 2023, s. 681-684). Bu şiirlerden biri de çalışmada neşredilen münâcattır.

Münacat, sözlükte "yalvarmak, yakarmak" anlamlarına gelmekte olup edebiyat terimi olarak Allah'a yakarış amacıyla kaleme alınan manzum veya mensur eserleri ifade etmektedir. Klasik Türk edebiyatında divan ve mesnevilerin giriş bölümlerinde tevhid ve na't ile birlikte yer alan münacatlar, kulun aczini dile getirerek ilahi rahmet ve mağfirete sığındığı metinlerdir. Türün belirgin özelliklerinden biri, kulun korku (havf) ile ümit (recâ) arasında yaşadığı ruh hâlinin lirik bir söyleyişle ifade edilmesidir. Bunun yanında Allah'ın isim ve sıfatlarına, peygamber kıssalarına ve tasavvufi kavramlara yapılan göndermeler de münacatların temel muhteva unsurları arasında yer almaktadır (Macit, 2020, s. 562-564).

XVIII. yüzyılda kaleme alınan münacatlar, klasik geleneğin temel özelliklerini büyük ölçüde muhafaza etmekle birlikte, şairlerin şahsî üslupları doğrultusunda farklı yönelimler de göstermektedir. Seyyid Vehbî'nin ferdî niyazı öne çıkaran söyleyişi, İsmâil Hakkı Bursevî'nin kulun acziyeti ve ilahi rahmete sığınmayı merkeze alan yaklaşımı ile Sezâyî-i Gülşenî'nin günahkârlık bilincini vurgulayan münacatları, dönemin ortak dinî ve tasavvufi zeminini yansıtmaktadır (Koçin, 1998, s. 241-242, 517-520). Tokatlı Kânî'nin bu çalışmada incelenen münacatı da söz konusu geleneğin devamı niteliğinde olmakla birlikte, bireysel yakarışın yanı sıra rüşvet, adalet anlayışı ve idari yozlaşmaya ilişkin eleştirileri de bünyesinde barındırmaktadır. Bu yönüyle eser, XVIII. yüzyıl münacat geleneğinin ortak dinî ve tasavvufi söyleyiş özelliklerini korurken sosyal tenkit boyutunu da görünür kılan örneklerden biridir.

Bu çalışma, Süleyman Solmaz'ın "Tokatlı Kânî'nin Divanı'nda Yer Almayan Bazı Şiirleri" başlıklı makalesinden hareketle, neşredilen münacatı hem metin neşri yaklaşımı hem de edebî muhtevası bakımından değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden metin incelemesi ve doküman analizi esas alınmıştır. Bu kapsamda önce Solmaz'ın metin neşrine yaklaşımı ele alınmış, ardından münacat kulluk bilinci, tasavvufi unsurlar, gönül anlayışı ve sosyal tenkit bakımından incelenmiştir. Böylece metin neşrinin filolojik yönünün yanı sıra metnin anlam katmanlarını görünür kılan yorumlayıcı okumalara da imkân sağlayabileceği gösterilmeye çalışılmıştır.

1. Nüsha Merkezli Okuma ve Metinle Temas

Süleyman Solmaz'ın çalışmasının dikkat çekici yönlerinden biri, metin neşrinde her nüshanın kendi özellikleri içerisinde değerlendirilmesi gerektiğine yaptığı vurgudur. Yazar, nüshalar arasındaki ilişkinin yalnızca şecere yöntemiyle açıklanamayacağını belirtmekte ve bu yaklaşımını "hastalık yok, hasta vardır" sözüyle ifade etmektedir (Solmaz, 2023, s. 682). Bu yaklaşım, metin neşrinde genelleyici şemaların tek başına yeterli olmadığını, her nüshanın müstakil olarak incelenmesini gerekli kılmaktadır. Nitekim Tokatlı Kânî'nin münşeat nüshaları üzerinde yapılan incelemeler, bu yaklaşımın uygulamadaki karşılığını göstermektedir. Bazı nüshalarda bulunan dibacelerin

diğerlerinde yer almaması, kimi mektupların sadece başlıklarının verilmesi veya yazılış sebeplerine ilişkin bilgilerin nüshadan nüshaya farklılık göstermesi, yazma eserlerin sabit ve değişmez metinler olarak değerlendirilemeyeceğine işaret etmektedir (Solmaz, 2023, s. 682-684). Solmaz'ın çalışması, söz konusu farklılıkların yalnızca nüshalar arasındaki varyantlar olarak değil, metnin teşekkül ve intikal sürecini anlamaya katkı sağlayabilecek veriler olarak da değerlendirilebileceğini göstermektedir.

2. Eksik Divan Meselesine İhtiyatlı Bir Yaklaşım

Klasik Türk edebiyatı araştırmalarında divanlar çoğu zaman şairin şiir mirasını bütünüyle yansıtan eserler olarak kabul edilmiştir. Ancak yazma eser geleneğinin çok nüshalı yapısı, bu kabulün yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Divanların tertip süreci, nüsha farklılıkları, müstensih müdahaleleri ve bazı metinlerin zamanla kaybolması gibi sebepler, şairlere ait bütün şiirlerin tek bir divanda toplanmasını güçleştirmiştir. Bu nedenle divan dışında kalan şiirlerin tespiti, mevcut divanın kapsamının yeniden değerlendirilmesine katkı sağlayabilecek araştırma alanlarından biri olarak değerlendirilebilir. Süleyman Solmaz'ın Tokatlı Kânî üzerine yaptığı çalışma, bu meseleye ihtiyatlı ve yöntem bakımından sistematik bir yaklaşım sunmaktadır. Solmaz, Kânî Divanı'nın şairin sağlığında tertip edilmediğini, vefatından sonra başkaları tarafından bir araya getirildiğini hatırlatarak divanın eksiksiz olduğu yönündeki yerleşik kabulün sorgulanması gerektiğine işaret etmektedir (Solmaz, 2023, s. 684-685). Bu tespit, araştırmacıyı divanı nihai ve değişmez bir metin olarak görmekten uzaklaştırmakta; divan dışında kalan şiirlerin de dikkate alınmasını gerekli kılmaktadır. Nitekim Münşeat nüshalarında yer alan bazı şiirlerin divana alınmamış olması, Kânî'nin şiir mirasının sadece divanla sınırlı olmadığını düşündürmektedir. Solmaz'ın neşrettiği metinler arasında yer alan münacat da bu durumun somut örneklerinden biridir. Şairin dinî ve tasavvufi duyarlılığını yansıtan bu şiirin divan nüshalarında bulunmaması, divanların her zaman şairin bütün şiirlerini ihtiva etmeyebileceğini ortaya koymaktadır (Solmaz, 2023, s. 688-689).

Bu noktada Solmaz'ın benimsediği yöntem özellikle dikkat çekicidir. Araştırmacı, divan dışında tespit edilen şiirleri doğrudan Kânî'ye ait kabul etmek yerine, aidiyet meselesini çeşitli ölçütler çerçevesinde değerlendirmektedir. Mahlas kullanımı, dil ve üslup özellikleri, şiirlerin muhtevası ve divandaki diğer metinlerle kurdukları ilişkiler bu değerlendirmede başlıca ölçütler olarak öne çıkmaktadır (Solmaz, 2023, s. 685-687). Böylece kesin hükümler vermekten kaçınan, delile dayalı ve temkinli bir yaklaşım benimsenmektedir. Bu tavır, Solmaz'ın metin neşrine ilişkin genel yaklaşımının da bir yansımasıdır. Çünkü metin neşrinde en önemli sorunlardan biri, eksik verilerden hareketle kesin sonuçlara ulaşma eğilimidir. Solmaz ise eldeki malzemeyi dikkatle değerlendirerek ihtimal ile kesinlik arasındaki sınırı korumaya çalışmaktadır. Bu nedenle onun çalışmasında divan dışında kalan şiirler, mevcut divana karşı bir alter-

natif oluşturmak için değil; Kânî'nin şiir dünyasını daha geniş bir perspektiften değerlendirebilmek amacıyla ele alınmaktadır.

Bu bakımdan Tokatlı Kânî'nin divanında yer almayan şiirlerin ortaya çıkarılması, sadece yeni metinlerin neşri anlamına gelmemektedir. Bu çalışmalar aynı zamanda divanların oluşum sürecine, sınırlarına ve güvenilirliğine ilişkin yerleşik kabullerin yeniden düşünülmesine de katkı sağlamaktadır. Bu yönüyle Solmaz'ın yaklaşımı, divan dışındaki şiirlerin aidiyetinin değerlendirilmesinde ihtiyatlı hareket edilmesi gerektiğini göstermesi bakımından dikkat çekmektedir. Bu yönüyle çalışma, metin neşrinde delile dayalı değerlendirme anlayışının uygulanışına dair örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

3. Metin Neşrinde İhtiyatlı Yaklaşım ve Yöntem

Metin neşri, klasik Türk edebiyatı araştırmalarının en zahmetli çalışma alanlarından biridir. Yazma eserlerin farklı nüshalarını tespit etmek, bunları karşılaştırmak, metindeki eksiklik ve farklılıkları değerlendirmek ve ilmî ölçütler çerçevesinde güvenilir bir metin kurmak, araştırmacıdan filolojik birikim, dikkatli karşılaştırma ve yöntemli değerlendirme becerisi gerektirmektedir. Bu sebeple metin neşri, yalnızca filolojik bir uygulama değil, aynı zamanda araştırmacının yöntem tercihlerini görünür kılan bir çalışma alanıdır.

Süleyman Solmaz'ın Tokatlı Kânî üzerine yaptığı çalışma, yeni metinleri ilim dünyasına kazandırırken araştırmacının metne yaklaşımında benimsediği yöntemi de açık biçimde ortaya koymaktadır. Solmaz, makalesinin giriş kısmında metin neşrinde nüshalar arasındaki ilişkinin sadece şecere yöntemiyle açıklanamayacağını belirtmekte ve her nüshanın kendi şartları içerisinde ayrıca değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Solmaz, 2023, s. 681-682). Bu yaklaşım, metni önceden belirlenmiş şemalara göre şekillendirmek yerine, nüshaların sunduğu verileri dikkatle değerlendirmeyi ve anlamlandırmayı esas almaktadır. Metin neşrinde araştırmacının karşılaştığı en önemli problemlerden biri, eksik veya çelişkili veriler karşısında aceleci hükümler verme eğilimidir. Solmaz'ın çalışmasında dikkat çeken husus, eldeki malzemeyi zorlayarak kesin sonuçlara ulaşmaya çalışmak yerine, verilerin izin verdiği ölçüde değerlendirmelerde bulunmasıdır. Bu tutum, metin neşrinde yorum ile mevcut veriler arasındaki dengenin korunmasına yönelik ihtiyatlı bir değerlendirme biçimi olarak görülebilir. Solmaz'ın nüshalar ve şiirlerin aidiyeti konusunda ortaya koyduğu titiz değerlendirmeler, metin neşrinin sadece metni yayımlamakla sınırlı olmadığını; aynı zamanda metnin oluşum ve intikal süreci ile müellifle ilişkisini anlamaya yönelik bir inceleme alanı olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda üzerinde durulması gereken bir diğer husus, araştırmacının ulaştığı sonuçları ifade ederken benimsediği ihtiyatlı üsluptur. Solmaz, divan dışında tespit ettiği şiirlerin aidiyeti konusunda kesin hükümler vermek yerine, eldeki delilleri değerlendirmekte ve kanaatlerini bu veriler üzerine

inşa etmektedir. Metin neşrinde sıkça karşılaşılan aceleci yargılardan uzak duran bu tavır, ihtiyatlı değerlendirme anlayışının bir örneği olarak görülebilir. Çünkü yazma eser çalışmalarında her yeni veri, mevcut kabulleri değiştirebilecek nitelikte olabilir; bu nedenle kesinlik iddiasından çok delile dayalı değerlendirme önem taşımaktadır. Özellikle Tokatlı Kânî'nin divanında yer almayan şiirlerin tespit edilmesi sürecinde gösterilen titizlik, eksik görünen ayrıntıların dahi dikkatle değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Bu yönüyle Solmaz'ın çalışması, metin neşrinde yöntemli değerlendirme ile ihtiyatlı yorumun birlikte yürütülebileceğini göstermektedir. Tokatlı Kânî'nin divanında yer almayan şiirlerin tespit sürecinde izlenen yöntem, nüsha karşılaştırmaları ve aidiyet meselesinin deliller çerçevesinde ele alınması bakımından metin neşrinin temel ilkelerinin uygulamadaki karşılığını ortaya koymaktadır. Böylece çalışma, metin neşrinin yalnızca güvenilir bir metin kurma faaliyetiyle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda metnin oluşum ve intikal sürecinin anlaşılmasına yönelik yorum imkânları sunduğunu da göstermektedir.

4. Metin Neşrinden Yoruma: Tokatlı Kânî'nin Münacatı

Metin neşri çalışmalarının en önemli işlevlerinden biri, kayıp veya unutulmuş metinleri araştırmacıların dikkatine sunmanın yanı sıra bu metinlerin yeniden yorumlanmasına ve edebî bağlamları içinde değerlendirilmesine imkân sağlamaktır. Bu bakımdan Süleyman Solmaz'ın Tokatlı Kânî'nin divanında yer almayan şiirlerini yayımladığı çalışma, Kânî'nin şiir dünyasına ilişkin yeni değerlendirme imkânları sunmaktadır.

Solmaz'ın çalışmasında neşredilen münacat, metin neşrinin yeni yorum imkânları doğurabileceğini gösteren dikkat çekici örneklerden biridir. Divan nüshalarında yer almayan bu şiir, Tokatlı Kânî'nin daha çok hiciv ve nükteleriyle tanınan edebî şahsiyetine, dinî ve tasavvufi duyarlılığını da ekleyerek şairin sanat anlayışının daha bütüncül biçimde değerlendirilmesine imkân vermektedir.

Şiirin ilk beyitlerinden itibaren hâkim olan söyleyiş, kulun Allah karşısındaki acziyetini ve ilahi rahmete duyduğu ümidi dile getirmektedir:

> *Güle düşmez mi râh-ı şebnem-i eşküm bu şeb yâ Rab*
> *Yaşarmaz mı fîrâz-ı gülbin-i kâmum ʿaceb yâ Rab* (Solmaz, 2023, s. 687)

"Ey Rabbim! Bu gece gözyaşlarımın çiy taneleri o gülün üzerine düşmez mi? Acaba muratlarımın gül fidanı yeşermez mi?"

Bu beyitte gözyaşı, klasik şiirin yerleşik sembolizmi içerisinde ele alınmakla birlikte münacat bağlamında doğrudan bir yakarış unsuruna dönüşmektedir. Şair, ilahi rahmetin tecellisini bekleyen bir kul tavrıyla konuşmakta; umutsuzluğu değil, bekleyiş ve ümidi öne çıkarmaktadır. Tasavvuf terminolojisinde rahmet, Allah'ın kul üzerindeki

lütuf ve inayetini; recâ ise kulun ilahi lütuf ve mağfirete erişeceğine dair ümidini ifade etmektedir (Uludağ, 2012, s. 290, 292). Ancak Kânî, bu kavramları doğrudan adlandırmak yerine "şebnem", "gül" ve "gülbin" gibi klasik şiirin tabiat mazmunları aracılığıyla estetik bir anlatıma dönüştürmektedir. Böylece münacat söyleyişi ile divan şiirinin geleneksel hayal dünyası birleşmekte; dua dili sembolik bir ifade biçimi kazanmaktadır. Gözyaşının şebneme, muradın ise yeşermeyi bekleyen bir gül fidanına benzetilmesi, kulun ilahi rahmeti sabır ve ümitle bekleyişini somutlaştırmaktadır. Aynı sembolik anlatım, üçüncü beyitte de sürdürülmektedir:

Bu günde bir nefescik bâri semt-i kıble-i ümmîd
Nesîm-i nev-bahâr-ı feyze olmaz mı meheb yâ Rab (Solmaz, 2023, s. 687)

"Ey Rabbim! Hiç olmazsa bugün, ümit kıblesi yönünden feyzin bahar nesimi bir nefes olsun esmez mi?"

Bu beyitte "kıble-i ümit", kulun bütün varlığıyla ilahi rahmete yönelişini ifade eden sembolik bir merkez hâline gelirken, "nesîm-i nev-bahâr-ı feyz" ise Allah'ın lütfunu insan ruhunu yeniden dirilten bahar rüzgârı metaforuyla somutlaştırmaktadır. Böylece Kânî, ilahi yardım beklentisini doğrudan dile getirmek yerine, klasik şiirin tabiat estetiğinden yararlanarak sembolik bir anlatım kurmaktadır. Baharın tabiata yeniden hayat vermesi ile ilahi feyzin insanın manevi dünyasını ihya etmesi arasında kurulan ilişki, münacatın tasavvufi muhtevasını klasik şiirin estetik sembolizmiyle bütünleştirmektedir.

Münacatın ilerleyen bölümlerinde ise şiir, bireysel yakarışın sınırlarını aşarak önce şairin kendi ruh hâlini ve yaşadığı sıkıntıları, ardından toplumsal hayata ilişkin gözlemlerini dile getiren daha geniş bir muhtevaya yönelmektedir. Bu geçişin ilk örneklerinden biri şu beyitte görülmektedir:

Velî dil muztarib ten nâtüvân düşmense fırsat-bîn
O küstâhlıklara hep bunlar olmuşdur sebeb yâ Rab (Solmaz, 2023, s. 687)

"Fakat gönül huzursuz, beden güçsüz; düşman ise fırsat gözetmektedir. Ey Rabbim, işlenen o küstahlıklara hep bunlar sebep olmuştur."

Bu beyitte şair, huzursuz gönlü, güçsüz bedeni ve fırsat kollayan düşmanları aynı söylem içerisinde zikrederek insanın hem içsel hem de dışsal kuşatılmışlığını dile getirmektedir. Böylece münacat, yalnızca ilahi mağfiretin talep edildiği bir dua metni olmaktan çıkar; şairin bireysel tecrübesini, ruh hâlini ve yaşadığı dönemin sosyal gerçekliğini aynı söylem içerisinde buluşturan çok katmanlı bir metne dönüşür. Bu yönüyle metin, Tokatlı Kânî'nin sadece dinî ve tasavvufi duyarlılığını değil, hayat karşısındaki kırılganlığını ve bireysel tecrübelerini de görünür kılmaktadır. Dolayısıyla Süleyman Solmaz'ın neşrettiği bu şiir, Kânî'nin edebî şahsiyetine ilişkin yerleşik kanaatlerin yeniden değerlendirilmesine imkân sağlayan önemli bir metin niteliğindedir. Bu durum, metin neşrinin yalnızca kayıp metinleri ilmî neşir yoluyla araştırmacılara ka-

zandıran bir faaliyet olmadığını; aynı zamanda şairlerin edebî kimliklerini, sanat anlayışlarını ve eserlerinin anlam katmanlarını yeniden değerlendirmeye imkân sağlayan yorumlayıcı bir zemin sunduğunu göstermektedir.

4.1. Münacatın Anlam Dünyası ve Kulluk Bilinci

Klasik Türk edebiyatında münacatlar, kulun Allah karşısındaki konumunu idrak ederek O'na yöneldiği, acziyetini dile getirip ilahi rahmete sığındığı metinlerdir. Bu türde kaleme alınan şiirlerde şair, çoğu zaman kendi eksikliklerini ve kusurlarını ön plana çıkarırken Allah'ın merhamet ve ihsanını ümit kapısı olarak görür. Tokatlı Kânî'nin Süleyman Solmaz tarafından neşredilen münacatı da bu geleneğin temel özelliklerini taşımakta; kulluk bilincini klasik münacat söyleyişinin imkânları içerisinde estetik ve tasavvufi bir anlatımla inşa etmektedir. Ancak şiirin ilerleyen bölümlerinde bu söyleyiş daha geniş anlam katmanları kazanacaktır. Şiirin ilk beyitlerinden itibaren hâkim olan duygu, ilahi rahmete ulaşma arzusudur. Şair, gözyaşını ve beklentisini merkeze alan şu beyitlerde doğrudan Allah'a yönelmektedir:

Güle düşmez mi râh-ı şebnem-i eşküm bu şeb yâ Rab
Yaşarmaz mı fîrâz-ı gülbin-i kâmum ʿaceb yâ Rab (Solmaz, 2023, s. 687)

Burada "şebnem-i eşk" terkibiyle ifade edilen gözyaşı, klasik şiirde sıkça rastlanan bir unsur olmakla birlikte (Pala,1995, s. 504), münacat bağlamında dua ve niyazın sembolüne dönüşmektedir. Şair, gözyaşlarının ilahi rahmete vesile olmasını temenni etmekte; henüz gerçekleşmemiş olan arzularının Allah'ın lütfuyla gerçekleşeceğine dair ümidini korumaktadır. Bu yönüyle şiirin başlangıcında baskın olan duygu, ümitsizlikten ziyade bekleyiş ve recâdır. Benzer bir anlayış aşağıdaki beyitte daha açık biçimde görülmektedir:

Bu günde bir nefescik bâri semt-i kıble-i ümmîd
Nesîm-i nev-bahâr-ı feyze olmaz mı meheb yâ Rab (Solmaz, 2023, s. 687)

Beyitte "kıble-i ümit" kulun bütün varlığıyla ilahi rahmete yönelişini ifade eden sembolik bir merkez hâline gelirken, "nesîm-i nevbahâr-ı feyz" Allah'ın lütfunu insan ruhunu yeniden dirilten bahar rüzgârı metaforuyla somutlaştırmaktadır. Kânî, ilahi yardım beklentisini doğrudan dile getirmek yerine, klasik şiirin tabiat estetiğini tasavvufi anlam katmanlarıyla birleştirmektedir. Baharın tabiatı yeniden canlandırması ile ilahi feyzin insanın manevi dünyasını ihya etmesi arasında kurulan ilişki, münacatın estetik ve tasavvufi boyutunu güçlendirmektedir. Tasavvuf terminolojisinde feyiz, kulun ilahi lütuf ve inayete mazhar olmasını ifade eden temel kavramlardan biridir (Cebecioğlu, 2004, s. 214). Şair, ilahi lütuf düşüncesini yalnızca feyiz kavramıyla ifade etmekle yetinmez; aynı anlam alanını farklı mazmunlar aracılığıyla derinleştirir. Bu anlayış, aşağıdaki beyitte simya mazmunu aracılığıyla daha somut bir biçimde ifade edilmektedir:

Mis-i nâ-râyic-i âmâlümi iksîr-i tevfîk
Nigâh-ı nîmile âyâ niçün itmez zeheb yâ Rab (Solmaz, 2023, s. 687)

"Ey Rabbim! İlahî tevfik iksirin, değersiz emellerimin bakırını küçücük bir lütuf nazarıyla neden altına çevirmesin?"

Bu beyitte simya mazmunu aracılığıyla değersiz bakırın altına dönüşmesi, insanın manevi tekâmülünün kendi çabasıyla değil, ilahi tevfik sayesinde gerçekleşeceği düşüncesini sembolleştirmektedir. Böylece simya, maddi bir dönüşümün değil, ruhun kemale erişmesinin mecazına dönüşmektedir. Tasavvuf düşüncesinde tevfik, Allah'ın kulunu kendi rızasına uygun işlerde muvaffak kılması ve ona yardım etmesi anlamına gelmektedir (Cebecioğlu, 2004, s. 659). Bu sebeple beyitte amelden ziyade ilahi yardımın belirleyiciliği vurgulanmaktadır. Münacatın ilerleyen bölümlerinde kulluk bilinci daha derin bir mahiyet kazanır. Şair, Allah'ın kudreti karşısında insanın sınırlı varlığını şu beyitte dile getirir:

Degül tâb-âver-i tâb-ı celâl ol Rabbe kim benden
Kıbâb-ı çarhdan efzûn gelür ednâ habîb yâ Rab (Solmaz, 2023, s. 687)

"Ey Rabbim! En küçük şey bile bana gök kubbelerinden daha ağır gelirken, Senin celâlinin tecellisine dayanacak gücü nasıl bulabilirim?"

Beyitte ilahi celâl karşısında insanın güçsüzlüğü yalnızca düşünsel olarak ifade edilmez; gök kubbenin ağırlığını aşan bir kudret tasavvuru kurularak estetik bir biçimde hissettirilir. Şair, kendi varlığını ilahi azamet karşısında son derece sınırlı ve güçsüz konumlandırmaktadır. Bu söyleyiş, tasavvuf düşüncesinde kulun Allah'ın celâli karşısında duyduğu korku ve saygıyı ifade eden havf anlayışıyla da örtüşmektedir (Uludağ, 2012, s. 161). Böylece şiirde ilahi rahmete duyulan ümidin yanında, ilahi kudret karşısındaki kulluk şuuru da belirginleşmektedir. Aynı acziyet duygusu şu beyitte de kendisini görünür kılmaktadır:

Fütûr ol denlüdür tab'umda kim tenşîte meyl itsem

Ne dâr ü kârger ne yah ne afyon ne hab yâ Rab (Solmaz, 2023, s. 687).

"Ey Rabbim! İçimdeki bezginlik öylesine artmıştır ki kendimi canlandırmak istesem ne ilaç, ne buz, ne afyon ne de başka bir çare bana tesir eder."

Şair bu beyitte içine düştüğü fütur hâlini dile getirmektedir. Bezginlik ve durgunluk öylesine derindir ki ne bedenî rahatlık sağlayan unsurlar ne de dünyevi çareler bu hâli ortadan kaldırabilmektedir. Böylece beyitte, insan ruhundaki çözülmenin maddi sebeplerle giderilemeyeceği, gerçek dirilişin ise ancak ilahi inayetle mümkün olacağı fikri öne çıkmaktadır. Şairin kendi hayatını da bu kulluk perspektifi içerisinde değerlendirdiği görülmektedir:

[*Benüm*] *pencâh-sâle müddet-i 'ömr-i girân-mâyem*
Senün hıfz-ı vikâyenle masûn olmuşdı hep yâ Rab (Solmaz, 2023, s. 687)

"Ey Rabbim! Benim elli yıllık kıymetli ömrüm, bugüne kadar hep Senin koruyup muhafaza etmen sayesinde korunmuş olarak geçmiştir."

Bu beyitte şair, elli yıllık ömrünü bütünüyle Allah'ın koruma ve himayesine bağlamaktadır. Böylece geçmiş hayatını kendi tedbir ve çabalarının değil, ilahi hıfz ve inayetin bir sonucu olarak değerlendirmektedir. Kişisel tecrübe ile dinî inancın bu şekilde birleşmesi, münacatın samimi ve içten atmosferini güçlendirmektedir. Şiirdeki kulluk anlayışı da bu noktada teorik bir söylem olmaktan çıkarak yaşanmış bir hayat tecrübesinin ifadesine dönüşmektedir. Beyitte aynı zamanda kulun geriye dönüp hayatını ilahi lütuf perspektifinden değerlendirmesi, Allah'ın koruyuculuğuna duyulan güveni ve buna bağlı olarak gelişen tevekkül anlayışını da ortaya koymaktadır.

Dolayısıyla münacat, gönül kavramını yalnızca tasavvufi bir terim olarak değil, şiirin anlam örgüsünü kuran temel eksenlerden biri hâline getirmektedir.

İncelenen beyitler birlikte değerlendirildiğinde Tokatlı Kânî'nin kulluk anlayışının korkudan çok ümit üzerine kurulduğu görülmektedir. Şair, kendi acziyetini sürekli dile getirmekle birlikte ilahi rahmetten ümidini hiçbir zaman kesmemekte; gözyaşı, bahar ve simya gibi mazmunlarla hıfz, tevfik ve feyiz gibi dinî-tasavvufi kavramlar aracılığıyla Allah'ın lütuf ve inayetine yönelmektedir. Bu yönüyle şiirde tasavvufi düşüncenin temel kavramlarından biri olan havf ve recâ dengesi görülmekle birlikte, recâ unsurunun daha belirgin olduğu dikkat çekmektedir. Nitekim beyitlerin sonunda tekrar edilen "yâ Rab" hitabı, sadece dua formunu muhafaza eden bir redif değil; şiirin bütününde kulluk bilincini sürekli canlı tutan yapısal bir unsur olarak da işlev görmektedir.

4.2. Gönül Kavramı ve Tasavvufi Derinlik

Tokatlı Kânî'nin münacatında dikkat çeken unsurlardan biri, tasavvuf düşüncesinin merkezî kavramlarından olan gönlün, ilahi hakikatin tecelli ettiği manevi bir mekân olarak tasavvur edilmesidir. Şiirin özellikle orta bölümlerinde yoğunlaşan bu yaklaşım, münacatın bireysel bir dua metni olmanın ötesine geçerek tasavvufi bir derinlik kazanmasını sağlamaktadır. Süleyman Solmaz'ın neşri sayesinde gün yüzüne çıkan bu beyitler, Tokatlı Kânî'nin dinî ve tasavvufi kavramlara vukufunu göstermesinin yanı sıra, bu kavramları klasik şiirin sembolik dili içinde estetik bir bütünlükle işleyişini de ortaya koymaktadır. Şairin gönül anlayışını en açık biçimde ortaya koyan beyitlerden biri şudur:

Gönüldür Sidre-i Mi'râc ü levh-i sırr-ı istimrâc
Gönüldür sedd-i râh-ı rehzen-i rengîn-i lu'ab yâ Rab (Solmaz, 2023, s. 688)

"Ey Rabbim! Gönül, Mirac'ın Sidretü'l-Müntehâ'sı ve ilahi sırların tecelli ettiği levhadır; aldatıcı dünya oyunlarıyla süslenmiş yol kesiciye (nefse) karşı çekilmiş en sağlam set de yine gönüldür."

Kânî, gönlü "Sidre-i Mi'râc" ile özdeşleştirerek onu yalnızca insanın duygu merkezi değil, ilahi hakikate yönelişin son merhalesini temsil eden manevi bir makam olarak tasavvur etmektedir. Bu çerçevede Mi'râc hadisesine ait sembolik bir unsur insanın iç dünyasına taşınmakta; gönül, ilahi tecellilerin gerçekleştiği metafizik bir mekâna dönüşmektedir. Bu kullanım, şairin tasavvufi sembolleri doğrudan açıklamak yerine şiir estetiği içerisinde yeniden yorumladığını göstermektedir. Nitekim Sidretü'l-Müntehâ, Hz. Peygamber'in Mi'râc yolculuğunda ulaştığı son makamı temsil eden temel tasavvufi sembollerden biridir (Uludağ, 2009, s. 151-152). Gönlün "levh-i sırr" olarak nitelenmesi ise ilahi hakikatlerin ve bâtını bilginin tecelli ettiği mahallin gönül olarak tasavvur edildiğini göstermektedir. Bu yaklaşım, klasik Türk şiirinde gönlün ilahi nurun tecellisine açık içsel merkez olarak değerlendirilmesiyle de örtüşmektedir (Ünsal Topçu, 2025, s. 980). Bu yönüyle Kânî, gönlü yalnızca bireysel duyguların değil, ilahi bilginin ve hakikatin de taşıyıcısı olarak konumlandırmaktadır. Aynı beyitte gönlün "rehzen-i rengîn-i lu'ab" karşısında bir set olarak nitelenmesi, onun insanı nefsin ve dünyanın aldatıcı cazibesinden koruyan manevi bir savunma alanı olarak tasavvur edildiğini göstermektedir. Gönlün tasavvufi mahiyeti bir sonraki beyitte daha açık bir biçimde ifade edilmektedir:

Gönül kim beyt-i ma'mûr-ı İlâhîdür degil ansız
Beden ma'mûresi bir cây-gâh-ı pür-tarâb yâ Rab (Solmaz, 2023, s. 688)

"Ey Rabbim! Gönül, Senin tecellilerinle mamur olan ve senden hiçbir zaman ayrı bulunmayan ilahi bir evdir; buna karşılık beden ise toz toprakla dolu geçici bir mekândan ibarettir."

Gönlün Beyt-i Ma'mûr ile özdeşleştirilmesi, insanın iç dünyasının ilahi tecellilerin gerçekleştiği kutsal bir mekân olarak görüldüğünü göstermektedir. Nitekim tasavvufi yorumlarda Beyt-i Ma'mûr, Hakk'ın tecellileriyle mamur kıldığı mümin kalbi şeklinde açıklanmaktadır (Küçük, 1992, s. 95). Buna karşılık bedenin "cây-gâh-ı pür-turâb" şeklinde nitelenmesi, geçici olan maddî varlık ile kalıcı olan manevî hakikat arasında bilinçli bir karşıtlık kurmaktadır. Bu karşıtlık sayesinde Kânî, tasavvuf düşüncesindeki zâhir-bâtın ayrımını güçlü bir şiir diliyle görünür kılarken gönlü de bedenin karşısında insanın hakiki varlığını temsil eden manevi merkez olarak konumlandırmaktadır. Şiirde gönül aynı zamanda hakikatin idrak edildiği merkez olarak da kurgulanmaktadır. Bu anlayış, Kânî'nin şu beytinde açık biçimde görülmektedir:

Degil mi safha-i dîvânçe-i ekvânda nefsü'l-emr
Gönül bir nükte-perver şâh-beyt-i müntehab yâ Rab (Solmaz, 2023, s. 688)

"Ey Rabbim! Gerçekte gönül, varlık divançesinin sayfasında yer alan, ince hikmetler taşıyan seçkin bir şah beyit değil midir?"

Kânî bu beyitte bütün varlık âlemini bir divançeye benzetmekte, gönlü ise bu divançenin "şah beyti" olarak nitelendirmektedir. Kânî'nin gönlü "şah beyit" olarak nite-

lemesi, onu varlık düzeninin anlam ve hikmetini taşıyan en seçkin unsur hâline getirmektedir. Nitekim klasik şiirde şah beyit, bir şiirin anlam bakımından en güçlü ve en seçkin beyti olarak kabul edilmektedir (Pala, 1995, s. 497). Bu yaklaşım, tasavvuf düşüncesinde insanı "âlem-i sagîr" (küçük âlem) olarak gören anlayışla da uyumludur. Şiirin devamında yer alan:

Tasarruf imiş itmek hak yolunda cümle vârın sarf
Tasavvuf imiş iskât-ı izâfât ü neseb yâ Rab (Solmaz, 2023, s. 688)

"Ey Rabbim! Gerçek tasarruf, insanın sahip olduğu bütün varlığını Hak yolunda harcamasıymış. Tasavvuf ise insanı Hakk'tan ayrı gösteren bütün nispetleri, aidiyetleri ve nesep iddialarını ortadan kaldırıp her şeyi yalnızca Allah'a bağlamakmış."

beyti ise gönül merkezli tasavvuf anlayışının teorik çerçevesini ortaya koymaktadır. Şair burada tasavvufu, insanı Hakk'tan uzaklaştıran bütün dünyevi aidiyetlerden arınma süreci olarak yorumlamaktadır. Nitekim tasavvuf literatüründe "iskât-ı izâfât", nispet ve izafetleri ortadan kaldırarak gerçek fail olarak yalnızca Hakk'ı görmek şeklinde açıklanmaktadır (Uludağ, 2012, s. 190). Bu bağlamda beyitte geçen "iskât-ı izâfât ü neseb" ifadesi, sosyal statü, soy ve benlik iddialarından sıyrılarak hakikate yönelmeyi ifade etmektedir. Münacatın bu bölümleri birlikte değerlendirildiğinde, Tokatlı Kânî'nin gönlü ilahi sırların tecelli ettiği, irfanın ve manevi yükselişin merkezi olan bir hakikat mekânı olarak tasavvur ettiği görülmektedir. Bu yönüyle şiir, gönlü yalnızca bireysel duyguların değil, hakikate ulaşmanın ve tasavvufi terbiyenin de merkezi olarak kurgulamaktadır. Bu çerçevede münacat ise gönül kavramını tasavvufi bir terim olmanın ötesinde, şiirin anlam örgüsünü kuran temel eksenlerden biri hâline getirmektedir. Böylece Kânî'nin hiciv ve nükteleriyle tanınan edebî şahsiyetinin yanında, tasavvufi düşünceyi klasik şiirin sembolik dili içerisinde estetik bir bütünlükle işleyen bir şair olduğu da anlaşılmaktadır.

4.3. Dünya Eleştirisi ve Tasavvufi Hayat Anlayışı

Tokatlı Kânî'nin münacatında dünya karşısında mesafeli duruş ile ahiret merkezli hayat anlayışı, tasavvuf düşüncesinin temel ilkelerini yansıtan ve şiirin anlam örgüsünü şekillendiren başlıca unsurlardan biridir. Münacatın ilk bölümlerinde daha çok bireysel kulluk bilinci ve ilahi rahmete duyulan ümit ön plandayken, ilerleyen beyitlerde dünya hayatının geçiciliği, insanın dünyevi hırsları ve hakikatten uzaklaştıran meşguliyetler eleştirel bir bakışla değerlendirilir. Böylece şiirde bireysel dua söylemi, tasavvufi bir hayat anlayışını ifade eden daha geniş bir anlam çerçevesine dönüşmektedir. Özellikle şu beyitlerde dünyevi meşguliyetlerin insanı hakikatten uzaklaştırdığı düşüncesi işlenmektedir:

O kim endîşesi maʿmûrî-i mülk-i cihândur hep
İmâr-ı ʿâlem-i ahrâbı itmez ol taleb yâ Rab (Solmaz, 2023, s. 688)

"Ey Rabbim! Bütün düşüncesi dünya mülkünü mamur etmek olan kimse, harap olmuş ahiret âlemini imar etmeyi istemez."

Şair burada bütün düşüncesini dünya mülkünün imarına adayan kişiyi eleştirmektedir. "Âlem-i ahrâb" ifadesiyle işaret edilen manevi dünya ihmal edildiğinde, maddi başarıların tek başına gerçek bir değer ifade etmediği ortaya konulmaktadır. Bu yaklaşım, tasavvuf düşüncesinde geçici olan dünya ile kalıcı olan ahiret arasında kurulan değerler hiyerarşisini yansıtmaktadır. Dünya sevgisine yönelik bu eleştiri, bir sonraki beyitte daha da belirginleşmektedir:

Sözi dünyâdan açun sözi dünyâyı ider sûzân
Gelürse nevbet-i 'ukbâ olur şekl-i haşeb yâ Rab (Solmaz, 2023, s. 688)

"Ey Rabbim! İnsanlarla konuşurken sözü dünyadan açın; dünya konusu onları hemen heyecanlandırıp hararetlendirir. Fakat sıra ahiretten söz etmeye gelince, odun gibi hareketsiz ve duyarsız kesilirler."

Kânî bu beyitte insanların dünya işlerine gösterdikleri ilgi ile ahiret hayatına karşı sergiledikleri kayıtsızlığı karşılaştırmaktadır. Dünya söz konusu olduğunda canlılık ve heyecan gösteren insanın, ahiret bahisleri açıldığında "şekl-i haşeb" ifadesiyle odun gibi duyarsız ve hareketsiz bir hâle büründüğü belirtilmektedir. Bu karşıtlık, tasavvuf düşüncesinde eleştirilen dünya sevgisi ile gaflet hâlini yansıtmaktadır.

Münacatın bu bölümlerinde dikkat çeken bir başka husus da şairin eleştirilerini doğrudan bir hiciv diliyle değil, dua ve niyaz atmosferi içerisinde dile getirmesidir. Kânî, toplumdaki yanlışlıkları ve dünyevi hırsları eleştirirken bile hitabını Allah'a yöneltmekte, böylece ahlaki ve tasavvufi bir perspektifi korumaktadır. Bu durum, münacatın yalnızca bireysel bir yakarış metni olmadığını; aynı zamanda okuyucuya tasavvufi ve ahlaki bir hayat anlayışı telkin eden didaktik bir nitelik taşıdığını göstermektedir. Böylece Kânî, dua söylemini dünya eleştirisi ve tasavvufi irşadla birleştirerek eserine çok katmanlı bir anlam yapısı kazandırmaktadır.

4.4. Münacatta Sosyal Tenkit Unsurları

XVIII. yüzyıl münacatları genel olarak kulun acziyeti, ilahi rahmet talebi, nefis muhasebesi ve tasavvufi tefekkür etrafında şekillenmektedir. Bununla birlikte her şair bu ortak geleneği kendi üslubu ve duyarlığı doğrultusunda yorumlamıştır. Tokatlı Kânî'nin münacatının ayırt edici yönünü daha belirgin ortaya koyabilmek için dönemin bazı münacatlarıyla karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi faydalı olacaktır.

Tablo 1. XVIII. Yüzyıl Münacatlarından Seçilmiş Örnekler:

Şair	**Münacatın temel yönü**	**Örnek**
Seyyid Vehbî	Ferdî dua ve niyaz	Dil-dârımı ağyâr ile yâr eyleme yâ Rab / Ol gonceyi hem-sohbet-i hâr eyleme yâ Rab (Koçin, 1998, s. 517)
İsmâil Hakkı Bursevî	Acziyet, nefis muhasebesi ve ilahi rahmet	İlâhî ʿabd-i ʿâsiyim / Kerem eyle kerem eyle / ʿAcep bir kalbi kâsiyim / Kerem eyle kerem eyle (Koçin, 1998, s. 502)
Sezâyî-i Gülşenî	Günahkârlık bilinci ve istiğfar	Sakalım ak yüzüm kara işim cürm ü günâh / Bana lâyık bana kim eyleyeyim bunca günâh (Koçin, 1998, s. 520)
Tokatlı Kânî	Kulluk bilinci, tasavvuf ve sosyal tenkit	Rüşvet, adalet anlayışı ve idari yozlaşmaya yönelik eleştiriler

Tablo 1'de yer alan örnekler, XVIII. yüzyıl münacatlarının büyük ölçüde kulun acziyeti, ilahi rahmet talebi, nefis muhasebesi ve istiğfar ekseninde şekillendiğini göstermektedir. Seyyid Vehbî'nin ferdî niyazı öne çıkaran söyleyişi, İsmâil Hakkı Bursevî'nin acziyet ve ilahi rahmet vurgusu ile Sezâyî-i Gülşenî'nin günahkârlık bilinci etrafında kurduğu münacat anlayışı, dönemin ortak dinî ve tasavvufi zeminini yansıtmaktadır. Tokatlı Kânî'nin münacatı da bu müşterek geleneği sürdürmekle birlikte, bireysel yakarışın yanı sıra toplumsal hayata ve idari işleyişe dair eleştirileri de dua söylemi içerisine dâhil etmesi bakımından farklılaşmaktadır. Bu sebeple metin, yalnızca kulluk bilincini dile getiren bir münacat olarak değil, aynı zamanda sosyal tenkit unsurlarını da bünyesinde barındıran çok katmanlı bir eser olarak değerlendirilebilir. Bu farklılık şiirin muhtevasında açık biçimde takip edilebilmektedir.

Metnin başlangıç kısmında Allah'ın rahmetine sığınma, ilahi lütuf ve inayet talebi ön plandadır. Ancak ilerleyen beyitlerde bireysel yakarışın yanında toplumsal meseleler de görünür hâle gelmektedir. Özellikle idari görevlere, adalet mekanizmasına ve hukuki uygulamalara yönelik eleştiriler, şiirin münacat türünün geleneksel muhtevasına yeni bir boyut kazandırdığını göstermektedir. Şiirde toplumsal tenkidin ilk işaretlerinden biri, dünya hayatını merkeze alan anlayışın eleştirildiği şu beyitte görülmektedir:

O kim endîşesi maʿmûrî-i mülk-i cihândur hep
İmâr-ı ʿâlem-i ahrâbı itmez ol taleb yâ Rab (Solmaz, 2023, s. 688)

Bu beyitte şair, insanların dünya hayatını imar etmeye gösterdikleri gayreti ahiret hayatının inşasına yöneltmemelerini eleştirmektedir. Böylece münacat, bireysel yakarışın ötesine geçerek toplumsal ve ahlaki eleştiriyi de bünyesine alan çok katmanlı bir söyleme dönüşmektedir. Bu eleştirel tavır, şiirin ilerleyen bölümlerinde daha belirgin hâle gelir. Özellikle kadı, muhzır ve çeşitli görevliler etrafında şekillenen beyitlerde Kânî'nin dönemin idari ve hukuki yapısına ilişkin gözlemlerini şiire taşıdığı görülmektedir.

Osmanlı adli teşkilatında kadı ve naiplerin adil, tarafsız ve hukuki ehliyete sahip olmaları beklenmekle birlikte, özellikle XVI. yüzyılın sonlarından itibaren bu makamların işleyişinde çeşitli sorunların ortaya çıktığı ve görevlilerin reayadan kanunun öngördüğünden daha yüksek ücret talep etmeleri, rüşvet ve başka usulsüzlüklere başvurmaları gibi durumların şikâyetlere konu olduğu belirtilmektedir. XVIII. yüzyılın ilk yarısına kadar uzanan Divan kayıtlarını inceleyen Muhammet Nuri Tunç, kadı ve naiplerle ilgili şikâyetlerin rüşvet, iltimas, zorbalık ve haksız akçe talebi gibi konular etrafında yoğunlaştığını ve bu görevlilerin soruşturulmasına yönelik çeşitli denetim mekanizmalarının işletildiğini ortaya koymaktadır (Tunç, 2023, s. 166-168). Kânî'nin aşağıdaki beyitleri, bu idari ve hukuki bağlam içerisinde ayrıca dikkat çekmektedir:

Özi kâzîsine bu ʿaskeridür ḳul olur mı hîç
Diyü sad-bâr itmişdür ʿitâb ol bî-edeb yâ Rab (Solmaz, 2023, s. 688)

"Ey Rabbim! O edepsiz kişi, 'Bu adam askerî sınıftandır; kendi kadısının hükmüne hiç boyun eğer mi?' diyerek bana defalarca çıkışıp beni azarlamıştır."

O kâzî-i Hanefî-mezheb ü millet ki ʿömrümde
Nazarın görmedüm hem görmedi bu halk hep yâ Rab (Solmaz, 2023, s. 688)

"Ey Rabbim! Hanefi mezhebinden olan o kadı'nın ne ben ömrüm boyunca bir ilgi ve lütfunu gördüm ne de bu halkın geri kalanı onun teveccühüne mazhar olabildi."

Bu beyitlerde Kânî, dönemin adalet mekanizmasına ve idari işleyişine ilişkin eleştirilerini doğrudan dua söylemi içerisinde dile getirmektedir. İlk beyitte, askerî sınıfa mensubiyetin yargı makamlarıyla ilişkiler bağlamında gündeme getirildiği görülmektedir. Bu durum, beytin dönemin toplumsal ve idari yapılanmasına ilişkin bir gönderme olarak değerlendirilmesine imkân vermektedir. Şair, kendisine yöneltilen "Bu adam askerî sınıftandır; kendi kadısının hükmüne hiç boyun eğer mi?" şeklindeki ithamı aktarırken yalnızca şahsi bir mağduriyetini dile getirmemekte, aynı zamanda yargı makamı ile farklı idari zümreler arasındaki ilişkinin doğurduğu sorunlara da işaret etmektedir. Bu yönüyle beyit, bireysel bir şikâyeti aşarak dönemin adalet anlayışına ilişkin eleştirel bir söylem üretmektedir.

İkinci beyitte ise eleştiri doğrudan kadı şahsında somutlaşmaktadır. Hanefi mezhebine mensup olduğu belirtilen kadının ne şaire ne de halka herhangi bir fayda sağlamadığının ifade edilmesi, bireysel bir memnuniyetsizlikten ziyade adalet makamını temsil eden bir görevlinin kamu yararı ve hakkaniyet bakımından sorgulanmasına imkân vermektedir. Böylece Kânî, ilahi adalete sığınan kul konumunu muhafaza ederken beşerî adalet mekanizmasındaki aksaklıkları da aynı dua söylemi içerisinde görünür hâle getirmektedir.

Kânî'nin kadı ve adalet mekanizmasına yönelik bu eleştirileri, dönemin tarihî kayıtlarında görülen bazı uygulamalarla da anlam bakımından örtüşmektedir. XVIII. yüzyıl Bursa şerʿiyye sicilleri üzerine yapılan incelemelerde, kamu görevlilerinin rüş-

vet alması, yoksullardan haksız biçimde para talep etmesi ve adli süreçlerde taraf tutması gibi durumların kayıtlara geçtiği görülmektedir. Ömer Düzbakar'ın Bursa şer'iyye sicillerine dayanan çalışmasında, 1744 tarihli bir fermanın mahkeme kâtibi Mahmut Efendi'nin yoksullardan haksız para aldığı ve davalarda rüşvet karşılığında taraf tuttuğu yönündeki şikâyetler üzerine düzenlendiği belirtilmektedir. Yapılan soruşturma sonucunda suçlamaların doğru olduğu anlaşılmış ve görevinden alınmıştır (Düzbakar, 2009, s. 72-73). Bu tür kayıtlar, Kânî'nin kadı ve idari görevlilere yönelttiği eleştirilerin dönemin idari ilişkileri içerisinde değerlendirilmesine imkân vermektedir.

Adalet mekanizmasına yönelik eleştiriler, şiirin ilerleyen beyitlerinde idari görevlilerin ahlaki zaafları ve rüşvet olgusu üzerinden daha da somutlaşmaktadır. Bu bağlamda şu beyit dikkat çekicidir:

> *Harâma hîle katmaz şemse karşu ölse de yatmaz*
> *Olur rüşvetde ammâ hîç dimez be-ser tab yâ Rab* (Solmaz, 2023, s. 688).

"Ey Rabbim! O kimse görünüşte haramdan titizlikle kaçınır; ölse bile güneşe karşı uzanıp yatmaz. Fakat iş rüşvete gelince, ona asla 'yeter' demez."

Kânî burada görünürde dinî hassasiyet sergileyen kişilerin rüşvet söz konusu olduğunda aynı duyarlılığı göstermediklerini ifade ederek dinî söylem ile ahlaki tutarlılık arasındaki çelişkiyi eleştirmektedir. Rüşvetin yalnızca bireysel bir ahlak problemi değil, idari işleyişi de ilgilendiren bir mesele olduğu dönemin hukuki ve tarihî kayıtlarında da görülmektedir. Düzbakar'ın Bursa şer'iyye sicillerinden aktardığı 1781 tarihli bir vakada, bir görev veya gelir kaynağının elde edilmesi karşılığında 1.500 altın rüşvet verildiği iddiası üzerine Bursa kadısına ayrıntılı bir soruşturma yapılması emredilmiştir (Düzbakar, 2009, s. 75). Kânî'nin rüşveti dinî hassasiyet ile ahlaki davranış arasındaki çelişki üzerinden ele alması, bu bakımdan yalnızca bireysel bir hiciv olarak değil, idari ve toplumsal bir probleme yönelik eleştiri olarak da okunabilir. Benzer şekilde:

> *Fevâhiş tolması bir kâr-hâne eyleyüp ihdâs*
> *Haramdur dirmiş ol bî-kayd-ı 'âr ü neng ü zeb yâ Rab* (Solmaz, 2023, s. 688)

"Ey Rabbim! O ar ve namus duygusundan yoksun kimse, her türlü kötülükle dolu bir fesat ocağı kurduğu hâlde, başkalarına 'Bu haramdır.'diye öğüt vermektedir."

beytinde de toplumdaki ahlaki yozlaşma eleştirilmektedir. Şair, dinî söylemi kullanan fakat ahlaki bakımdan bunun gereğini yerine getirmeyen kişileri hedef almakta; böylece dua ve niyaz çerçevesi içerisinde toplumsal bir tenkit geliştirmektedir.

Şiirin yapısal kurgusu da bu çok katmanlı söyleyişi desteklemektedir. Kânî'nin münacatında bireysel kulluk bilinci, tasavvufi tefekkür, ahlaki öğüt ve sosyal eleştiri birbirinden bütünüyle ayrılmamış; aksine dua söylemi içerisinde birbirine eklemlenmiştir. Şair bir yandan gönlü Sidre-i Mi'râc ve Beyt-i Ma'mûr gibi tasavvufi sembollerle

açıklarken (Solmaz, 2023, s. 689), diğer yandan yaşadığı dönemin toplumsal ve idari meselelerini şiirin kapsamına dâhil etmektedir. Bu durum metne hem fikrî çeşitlilik hem de tematik zenginlik kazandırmaktadır.

Bu özellik, Tokatlı Kânî'nin edebî şahsiyetiyle de yakından ilişkilidir. Kaynaklarda daha çok nüktedanlığı ve hicivleriyle tanınan şair (Kayaalp, 2001, s. 306), bu münacatta da gözlem gücünü ve eleştirel bakışını bütünüyle terk etmemiştir. Dua ederken dahi yaşadığı çevreyi gözlemlemeye devam etmiş, toplumsal aksaklıkları ilahi adalet fikri etrafında değerlendirmiştir. Bu sebeple şiir, yalnızca bir münacat metni olarak değil, XVIII. yüzyıl Osmanlı toplumuna ilişkin ahlaki, idari ve hukuki problemlere şairin dönemin bazı toplumsal ve idari meselelerine bakışını yansıtan edebî bir belge niteliği de taşımaktadır.

Bu değerlendirmeler ışığında Tokatlı Kânî'nin münacatı, klasik münacat geleneğinin dinî ve tasavvufi çerçevesini korurken sosyal tenkit ve idari eleştiriyi dua söylemi içerisinde birleştiren çok katmanlı bir yapı sergilemektedir. Süleyman Solmaz'ın neşriyle gün yüzüne çıkan bu metin, Tokatlı Kânî'nin yalnızca hiciv ve nükte yönüyle değil, dinî, tasavvufi ve toplumsal meseleleri aynı şiirde ustalıkla kaynaştırabilen bir şair olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle söz konusu neşir, metin neşrinin yalnızca yeni metinleri ilim dünyasına kazandırmakla sınırlı kalmadığını; klasik Türk edebiyatı araştırmalarında şairlerin edebî şahsiyetlerine ve eserlerinin anlam katmanlarına ilişkin yeni değerlendirmelerin önünü açtığını da ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Klasik Türk edebiyatı araştırmalarında metin neşri, yazma eserlerin farklı nüshalarını karşılaştırarak güvenilir bir metin ortaya koymanın ötesinde, edebî mirasın yeniden değerlendirilmesine imkân sağlayan önemli bir çalışma alanıdır. Süleyman Solmaz'ın *Tokatlı Kânî'nin Divanı'nda Yer Almayan Bazı Şiirleri* başlıklı çalışması da bu yönüyle dikkat çekmektedir. Yazma nüshalar üzerinde yürüttüğü incelemeler sonucunda Kânî'nin divanında yer almayan şiirleri ortaya koyan Solmaz, metin neşrinin yeni metinlerin kazandırılmasının yanı sıra şairlerin edebî şahsiyetlerinin yeniden değerlendirilmesine de imkân sağlayabileceğini göstermiştir. İncelenen münacat, bu imkânın belirgin örneklerinden biridir. Şiir, Kânî'nin dinî ve tasavvufi duyarlılığını kulluk bilinci, ilahi rahmete duyulan güven, gönül merkezli tasavvuf anlayışı, tevekkül düşüncesi ve dünya hayatına yönelik eleştirel yaklaşım etrafında yansıtmaktadır. Bununla birlikte metin, dua ve niyaz eksenini korurken ahlaki, sosyal ve idari meseleleri de şiirin kapsamına dâhil etmektedir. Özellikle kadı ve diğer görevliler üzerinden adalet mekanizmasına yöneltilen eleştiriler ile rüşvet ve ahlaki tutarsızlıkların konu edilmesi, münacatın yalnızca bireysel bir yakarış metni olarak değerlendirilmesini güçleştirmektedir. Kânî'nin bu meseleleri doğrudan bir hiciv söylemiyle değil, "yâ Rab" hitabının sürdürdüğü dua atmosferi içerisinde dile getirmesi, şiirin dikkat çekici yön-

lerinden biridir. Bu yönüyle münacat, Kânî'nin hiciv ve nükte yönüyle bilinen edebî şahsiyetine dinî, tasavvufi ve toplumsal bir boyut daha eklemektedir. Divanında yer almayan böyle bir metnin ortaya çıkarılması, Kânî'nin şiir dünyasının mevcut divanla sınırlı olarak değerlendirilmesinin bazı durumlarda eksik sonuçlara yol açabileceğini de göstermektedir. Dolayısıyla söz konusu münacat, hem Kânî'nin edebî kişiliğinin daha geniş bir çerçevede ele alınmasına hem de metin neşrinin klasik Türk edebiyatında yeni yorum imkânları oluşturmasına katkı sağlamaktadır.

Sonuç olarak Süleyman Solmaz'ın neşrettiği bu münacat, metin neşrinin yalnızca metni güvenilir biçimde ortaya koyma işleviyle sınırlı olmadığını; neşredilen metnin dil, muhteva ve bağlam bakımından incelenmesiyle şairlerin edebî kişiliklerine ve eserlerinin anlam dünyalarına ilişkin yeni değerlendirmelerin yapılabileceğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

Ateş, A. (1942). Metin tenkidi hakkında (Dasitân-ı tevârîh-i mülûk-i âl-i Osman münasebeti ile). *Türkiyât Mecmuası*, 7–8(1), 253–267.

Cebecioğlu, E. (2004). *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü*. Ağaç Kitabevi Yayınları.

Düzbakar, Ö. (2009). İslâm-Osmanlı ceza hukukunda rüşvet ve 18. yüzyılda Bursa Şer'iyye Sicillerine yansıyan örnekler. Bilig, 51, 55–84.

Kayaalp, İ. (2001). Kânî. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 24, ss. 306–307). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Koçin, A. (1998). *Divân şiirinde münâcât* [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi].

Küçük, A. (1992). Beytülma'mûr. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 6, ss. 94–95). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Macit, M. (2020). Münâcât. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 31, ss. 562–564). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Pala, İ. (1995). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. Akçağ Yayınları.

Solmaz, S. (2023). Tokatlı Kânî'nin Divanı'nda yer almayan bazı şiirleri. *Turkish Studies - Language,* Ö1, 679-694. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.73278

Tulum, M. (2000). *Tarihî metin çalışmalarında usul / Menâkıbu'l-Kudsiyye üzerinde bir deneme.* Deniz Kitabevi.

Tunç, M. N. (2023). Kadı ve nâiblerin soruşturulmasında müvellâ uygulaması (17. yüzyılın sonlarından 18. yüzyılın ortalarına). *XIX. Türk Tarih Kongresi, III. Cilt-I. Kısım*, (ss. 163-194). Türk Tarih Kurumu,

Uludağ, S. (2012). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. Kabalcı Yayıncılık.

Uludağ, S. (2009). Sidretü'l-Müntehâ. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 37, ss. 151-152). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Ünsal Topçu, G. (2025). Klasik Türk şiirinde ezoterik bilginin iki kutbu: Ayna ve gönül. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* (*ESTAD*), 8(4), 965-987. doi:10.58659/estad.1811132

AŞKIN SINIRLARINDA BİR ŞAİR: ŞEHRÎ DİVANI'NDA VÂSÛHT TARZI SÖYLEMLER

Gamze ÜNSAL TOPÇU

Dr. Öğr. Üyesi. Bitlis Eren Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eski Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, e-posta: gunsal@beu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6682-166X.

GİRİŞ

Klasik Türk şiirinin temelini, güzellik ve aşk etrafında şekillenen estetik bir dünya meydana getirir. Şiirde güzellik, mutlak güzelliğin yeryüzündeki tezahürü olarak kabul edilirken aşk da bu güzelliğe yönelişin tabii neticesi şeklinde değerlendirilmiştir. Güzeli görme, ona yaklaşma ve kavuşma arzusu, divan şiirinin başlıca hareket noktalarından birini oluşturmuş; asırlar boyunca gelişen mazmunlar, hayaller ve ifade biçimleri de büyük ölçüde bu anlayıştan beslenmiştir (Erkal, 2018, s. 105-106). Aşkın söz konusu estetik sistemdeki merkezî yeri, şiirin muhtevasıyla birlikte söz söyleyen öznenin kimliğini ve sevgili karşısındaki konumunu da tayin eder.

Bu çerçevede divan şairi, şahsi tecrübelerinden bağımsız olarak aşkın bütün safhalarını yaşayan bir âşık hüviyetiyle konuşur. Tasavvufi düşüncenin kazandırdığı mana derinliğiyle beşerî aşk, hakikate ulaştıran yolun ilk merhalesi ve insan varlığını anlamlandıran başlıca değerlerden biri kabul edilmiştir. Bu anlayış doğrultusunda şair, kimi zaman Mecnûn'un çöllerdeki yalnızlığını, kimi zaman Ferhâd'ın sevgilisi uğruna katlandığı çileyi şiirinde yeniden yaşar (Şentürk, 2007, s. 363). Köklü bir aşk telakkisine dayanan söz konusu âşık kimliği, şiirde geleneğin şekillendirdiği müşterek bir dil ve hayal kadrosuyla ifade edilir.

Klasik şiirde aşkın dile getirilişi, uzun bir edebî geleneğin meydana getirdiği ortak estetik kabuller üzerine kuruludur. Şairler, yüzyıllar boyunca teşekkül eden mazmunlardan, hayal unsurlarından ve ifade imkânlarından yararlanırken taklide düşmeden yeni bir söyleyiş geliştirmek durumundadır. Dolayısıyla gelenek, şairi sınırlandıran katı bir yapı olmaktan ziyade özgün söyleyişlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan müşterek bir estetik alan niteliği taşır. Ortak malzemeyi farklı hayaller ve yeni terkiplerle işleyebilmek, şairin sanat kudretini belirleyen başlıca ölçütlerden biri olarak kabul edilir (Babacan, 2010, s. 58; Akün, 1994, s. 421-424). Şairin hüneri müşterek malze-

meye yeni bir söyleyiş kazandırmasında görünürken, aşkın taraflarına biçilen roller geleneğin sınırları içinde büyük ölçüde sabit kalmıştır.

Yerleşik aşk anlayışında ilişkinin bütün yükünü taşıyan taraf âşıktır. Seven, bekleyen, özleyen ve aşk uğruna her türlü sıkıntıya katlanan odur. Sevgili ise erişilmezliğiyle değer kazanan, nazı ve cefasıyla aşkı olgunlaştıran merkezî bir konumda yer alır. Sevgilinin ilgisizliği, rakibe iltifatı yahut vefasızlığı, aşkın olağan gerekleri arasında değerlendirilir; âşığın görevi ise bunlara sabır ve sadakatle karşılık vermektir. Bu sebeple klasik şiirde sevgiliyi terk eden veya ondan yüz çeviren âşık tipine oldukça seyrek rastlanır (Akün, 1994, s. 415; Kalpaklı, 1999, s. 455). Geleneğin âşığa çizdiği sabır, sadakat ve teslimiyet dairesi, XVII. yüzyıldan itibaren bazı şairlerin söyleyişlerinde eski kesinliğini kaybetmeye başlamıştır.

Özellikle Sebk-i Hindî'nin şiire kazandırdığı yeni hayal ve anlam imkânları (Mum, 2007, s. 384), âşığın duygu dünyasının daha görünür hâle gelmesine zemin hazırlamıştır. Bu dönemde bazı şairler, sevgilinin her davranışını kayıtsız şartsız benimseyen geleneksel âşık tipinden uzaklaşarak sevgiliyi sorgulayan, onun cefasını eleştiren ve yer yer sevgiliden uzaklaşmayı dile getiren bir söyleyiş geliştirmişlerdir. Klasik şiirin yerleşik aşk tasavvurunda gözlenen kırılma, vâsûht tarzı olarak adlandırılan söyleyişin Osmanlı sahasındaki yansımalarını meydana getirmiştir. Vâsûht adı etrafında belirginleşen bu yöneliş, geleneğe karşı kesin bir kopuştan ziyade yerleşik aşk anlayışının kendi imkânları içinde yeniden yorumlanmasına dayanır.

Vâsûht söyleminin ayırt edici tarafı, âşığın sevgili karşısındaki mutlak teslimiyetinin sarsılması ve aşkın doğurduğu acı, bekleyiş ve mahrumiyetin tenkit konusu hâline gelmesidir. Bununla birlikte söz konusu değişim, klasik aşk anlayışından bütünüyle ayrılmayı değil, gelenek içerisinde gelişen yeni bir söyleyiş arayışını ifade eder (Alptekin Sarıoğlu, 2025, s. 199). Böyle bir arayışın tarihî zeminini kavrayabilmek için Osmanlı şiirinin İran edebiyatıyla kurduğu münasebeti göz önünde bulundurmak gerekir.

Aşk anlayışındaki dönüşümün tarihî ve edebî zemininde, XVI. yüzyılın sonlarından itibaren İran edebiyatıyla sürdürülen yoğun münasebetin önemli bir yeri vardır. Özellikle Sebk-i Hindî'nin anlamı derinleştiren ve hayali çeşitlendiren estetik anlayışı, aşkın ifade ediliş biçiminde de yeni açılımlara zemin hazırlamıştır. Vâsûht tarzı, bu edebî iklim içerisinde Osmanlı şiirine intikal eden dikkat çekici söyleyişlerden biridir. XVI. ve XVII. yüzyıl Fars şiirinde vücut bulan bu tarz, sevgili karşısındaki geleneksel âşık tavrını yeniden değerlendirmesi bakımından klasik aşk anlayışından ayrılır. Âşığın sevgilinin cefasını açıkça dile getirmesi, onun vefasızlığını tenkit etmesi ve zaman zaman sevgiliden uzaklaşmayı düşünmesi, vâsûht söyleminin ayırt edici özellikleri arasında yer alır (Babacan, 2010, s. 59). XVII. yüzyıldan itibaren Osmanlı şiirinin aşk, âşık ve maşuk tasavvurunda gözlenen bazı değişimlerin İran şiirindeki vâsûht anlayı-

şıyla benzerlik göstermesi, söz konusu tesirin dikkate değer neticelerinden biridir (Taştan, 2019, s. 447). Bununla birlikte Osmanlı sahasında gelişen vâsûht söylemi, Fars şiirindeki örneklerin doğrudan bir tekrarı değildir. Fars şiirinde görülen kesin ayrılık ve sevgiliyi bütünüyle terk etme düşüncesi, Osmanlı şairlerinde çoğu zaman sevgilinin tavırlarını sorgulama, gördüğü cefadan yakınma ve aşkın tek taraflı yükünü dile getirme şeklinde tezahür etmiştir. Bu yönüyle vâsûht, klasik aşk anlayışını reddeden bağımsız bir tavırdan ziyade, aynı estetik gelenek içerisinde ortaya çıkan yeni bir söyleyiş imkânı olarak değerlendirilmelidir. Tarzın Fars ve Osmanlı sahalarında kazandığı farklı görünümler, adlandırmanın taşıdığı anlam katmanları dikkate alındığında daha açık biçimde anlaşılmaktadır.

Vâsûht tarzının mahiyetini açıklığa kavuşturabilmek için kavramın sözlük anlamı üzerinde de durmak gerekir. Kanar'ın Farsça-Türkçe Sözlüğü'nde "sûht" kelimesi "yakma, yanma, yakıt"; "sûhten" fiili ise "yanmak, yakmak, ruhen üzülmek, incinmek, yok olmak" anlamlarıyla açıklanmaktadır (Kanar, 2010, s. 918). Aynı sözlükte "vâsûht" kelimesine ise "yüz çevirme, usanma, bezme, bezginlik" karşılıkları verilmektedir (Kanar, 2010, s. 1717). Kelimenin anlam alanı, tarzın temel karakterini de açık biçimde yansıtır. Nitekim vâsûht söyleminde âşık, sevgilinin her davranışını kayıtsız şartsız kabullenen geleneksel tavrın dışına çıkar; ilgisizlik, vefasızlık ve bitmeyen naz karşısında duyduğu kırgınlığı açıkça dile getirir. Çektiği sıkıntıları sorgulaması, sevgiliye duyduğu bağlılığın zayıflaması, ayrılığı kabullenmesi yahut başka bir güzele yönelmeyi düşünmesi, klasik aşk anlayışının mutlak bağlılık ilkesinde meydana gelen kırılmaların şiirdeki en belirgin tezahürleri arasında yer alır. Kavramın işaret ettiği yüz çevirme ve bezginlik hâlinin müstakil bir şiir tavrına dönüşmesi, vâsûhtun doğup geliştiği edebî çevrenin de ele alınmasını gerekli kılar.

Vâsûht tarzının ortaya çıkışı genel olarak XVI. yüzyılda Fars şiirinde gelişen Vukû' Mektebi ile ilişkilendirilmektedir. Aşkı daha tabii ve yaşanmış tecrübeler çerçevesinde ele alan bu şiir anlayışı, sevgili karşısındaki geleneksel tavrın yeniden değerlendirilmesine imkân hazırlamıştır. Babacan, vâsûhtun Vukû' Mektebi içerisinde gelişen bir yöneliş olduğunu, sevgiliden usanma ve ona sırt çevirme düşüncesinin bu anlayışın temel özellikleri arasında bulunduğunu ifade etmektedir (Babacan, 2010, s. 59-60). Bununla birlikte tarzın ortaya çıkışı konusunda araştırmacılar arasında tam bir görüş birliği yoktur. Taştan'ın aktardığına göre bazı araştırmacılar Vahşî-i Bâfkî'yi (ö. 1583) vâsûhtun kurucusu kabul ederken, bazıları sevgiliden yüz çevirme fikrinin daha erken dönemlerden itibaren Fars şiirinde görüldüğünü ve Vahşî sonrasında da farklı şairler tarafından sürdürüldüğünü ileri sürmektedir (Taştan, 2019, s. 448). Bu değerlendirmeler, vâsûhtun belirli bir şaire bağlı olarak ortaya çıkan münferit bir deneme olmaktan ziyade, zaman içerisinde gelişerek farklı şairlerin katkısıyla zenginleşen müşterek bir söyleyiş olduğunu göstermektedir. Bununla beraber vâsûhtun XVI. yüzyılda sistemli

bir görünüm kazanması, sevgiliden yüz çevirme fikrinin daha önceki asırlarda bilinmediği anlamına gelmez.

Gazneliler devri (963-1186) şairlerinin bazı kasidelerinin tegazzül bölümlerinde sevgiliyi küçümseyen, ona sert biçimde hitap eden ve ilişkiyi sona erdirmekle tehdit eden ifadelerin bulunması, söz konusu eğilimin daha eski bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir (Taştan, 2019, s. 448). Bu örnekler ferdî söyleyişler olmaktan öteye geçememiş; sevgiliden yüz çevirme düşüncesi, belirli estetik esaslar çerçevesinde ancak vâsûht tarzıyla sistemli bir hüviyet kazanmıştır. Şemîsâ'nın da belirttiği gibi bu süreçte sevgili, klasik şiirde alışılmış olan mutlak üstünlüğünü kısmen kaybetmiş; âşığın itiraz ve kırgınlığı şiirin dikkat çeken unsurlarından biri hâline gelmiştir (Şemîsâ, 2015, s. 263).

Fars şiirinde sistemli bir hüviyet kazanan vâsûht söylemi, Osmanlı sahasında da çeşitli karşılıklar bulmuştur. XVII. yüzyıldan itibaren özellikle Sebk-i Hindî'nin etkisiyle kaleme alınan bazı şiirlerde sevgiliyi sorgulayan, gördüğü cefadan yakınan ve zaman zaman sevgiliden uzaklaşmayı dile getiren bir âşık tipi belirginleşmeye başlamıştır (Alptekin Sarıoğlu, 2025, s. 200). Bununla birlikte Türk şiirinde vâsûhtla ilişkilendirilebilecek söyleyişlerin geçmişi daha erken dönemlere uzanmaktadır. Kuzu'nun Hoca Dehhânî (ö. 1401'den önce) üzerine yaptığı çalışma, söz konusu tavrın XIV. yüzyılda dahi örneklerinin bulunduğunu ortaya koymaktadır (Kuzu, 2023a, s. 84). Benzer şekilde Taştan, Mihrî Hâtûn (ö. 1514-15), Bâkî (ö. 1600) ve Mu'îdî (ö. 1568?) gibi şairlerin bazı şiirlerinde de vâsûht söylemine yaklaşan ifadeler tespit etmiştir (Taştan, 2019, s. 450). Daha sonraki dönemlerde Fehîm-i Kadîm (ö. 1647), Şehrî (ö. 1660), İsmetî (ö. 1665), Nedîm (ö. 1730) ve Şeyh Gâlib (ö. 1799) gibi şairlerde görülen örnekler ise bu söyleyişin Osmanlı şiirinde bağımsız bir ekole dönüşmemekle birlikte uzun süre yaşadığını göstermektedir (Babacan, 2010, s. 61). Farklı yüzyıllara ve şairlere yayılan örnekler, vâsûht söyleminin Türk şiirindeki seyrini belirlemeye yönelik müstakil araştırmalara zemin hazırlamıştır.

Fars şiirindeki vâsûht araştırmalarında tarzın Vukû' Mektebi ile münasebeti, doğuş şartları ve belli başlı temsilcileri üzerinde durulmuştur (Güleryüz, 2006, s. 102-107; Fütûhî-i Rûdma'cenî, 2014, s. 7-31). Türk edebiyatında vâsûht tarzına yönelik çalışmaların daha çok belirli şairler ve şiirler üzerinden yürütüldüğü görülmektedir. Babacan (2010)[1], Şeyh Gâlib'in gazellerinde vâsûht tarzı aşkın izlerini incelemiş; Taştan (2019)[2] ise Nedîm'in şiirlerinde sevgiliden yüz çevirme, sevgiliyi sorgulama ve geleneksel aşk ilişkisinin tersine çevrilmesi gibi unsurları değerlendirmiştir. Son dönemde Alptekin

[1] Bkz. İsrafîl Babacan (2010). "Şeyh Gâlib'in Gazellerinde "Vâsûht" Tarzı Aşkın İzleri", *Türklük Bilimi Araştırmaları* 28: s. 57-68.

[2] Bkz. Erdoğan Taştan (2019). "Nedim'in Şiirlerinde 'Vâsûht' Tarzı Aşkın İzleri". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 16: s. 445-459.

Sarıoğlu (2025)[3], Nef'î'nin (ö. 1635) Türkçe gazellerinde vâsûht söylemini ele almış; Kuzu (2023a)[4] Hoca Dehhânî'nin "İdem" redifli gazeli üzerinden Türk şiirindeki erken dönem vâsûht örneklerini ortaya koymuştur. Kuzu'nun (2023b)[5] Nef'î üzerine yaptığı çalışma da geleneksel âşık tavrından ayrılan söyleyişlerin farklı görünümlerini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Türk ve Fars edebiyatlarında sevgiliden yüz çevirme temasını karşılaştırmalı olarak inceleyen Behzad (2017)[6] ise konunun iki edebiyat arasındaki müşterek ve farklı yönlerini ortaya koymuştur.

Mevcut literatürün genel seyri, vâsûht üzerine yapılan araştırmaların tarzın Fars edebiyatındaki oluşumu ile Osmanlı şiirindeki yansımaları etrafında şekillendiğini göstermektedir. Divan şiirinde sevgili tipini ele alan Gönel (2010)[7] ile gelenek çizgisi dışında gelişen âşık ve sevgili tasavvurlarını inceleyen Kaya (2021)[8], vâsûht tarzının klasik aşk anlayışından hangi noktalarda ayrıldığını belirlemeye imkân sağlamaktadır. Bununla birlikte XVII. yüzyıl şairlerinden Şehrî'nin şiirlerinde vâsûht söyleminin görünümü müstakil bir incelemeye konu edilmemiştir. Bu çalışma, Şehrî Divanı'nda vâsûht tarzını yansıtan söyleyişleri tespit ederek bunları klasik aşk anlayışıyla karşılaştırmalı biçimde değerlendirmeyi ve Şehrî'nin söz konusu söyleyiş içerisindeki yerini belirlemeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın inceleme alanını Şener Demirel tarafından hazırlanan Şehrî Divanı'nın 2017 tarihli neşri oluşturmaktadır. Divandaki manzumeler, sevgilinin cefasına itiraz, sevgiliyi sorgulama ve suçlama, sevgiliyle kurulan bağın zayıflaması, uzaklaşma eğilimi ve geleneksel âşık tavrından ayrılma ölçütleri doğrultusunda taranmıştır. Tespit edilen örnekler, vâsûht söyleminin belirginleştiği ortak tavırlar esas alınarak dört alt başlık altında sınıflandırılmıştır. Beyitler anlam ve söyleyiş özellikleri bakımından incelenmiş, ardından klasik aşk anlayışındaki âşık-sevgili ilişkisiyle karşılaştırılmıştır. Her sitem ve ayrılık ifadesi vâsûht kapsamında değerlendirilmemiş; âşığın sevgili karşısındaki yerleşik konumunu tartışmaya açan örnekler incelemeye alınmıştır.

---

[3] Bkz. Leyla Alptekin Sarıoğlu (2025). Nef'î'nin Türkçe Gazellerinde "Vâsûht" Tarzı Aşk Üzerine. *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi,* 27(Ağustos), s. 197-208, https://doi.org/10.51592/kulliyat.1663998

[4] Bkz. Fettah Kuzu (2023a). "Hoca Dehhânî'nin İdem" Redifli Gazelinde "Vâsûht Tarzı Aşk" veya Geleneğin Sorgulanması". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 37: s. 841-851.

[5] Bkz. Fettah Kuzu (2023b). "Nef'î'nin Şiirlerinde Âşık: İki Gazel İki Tavır". *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(3), s. 839-851, https://doi.org/10.21547/jss.1277247

[6] Bkz. Sara Behzad (2017). "Türk ve Fars Edebiyatlarında Sevgiliden Yüz Çevirme". Journal of Turkish Language and Literature. 3(1), s. 56-73.

[7] Bkz. Hüseyin Gönel (2010). *15.-16.Yüzyıl Divanlarına Göre Divan Şiirinde Sevgili*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

[8] Bkz. Bülent Kaya (2021). "Klasik Türk Şiirinde Gelenek Çizgisi Dışında Âşık ve Sevgilinin Yeri". *Turkish Studies-Language & Literature*, 16 (3), s. 1937-1957.

1. Şehrî Divanı'nda Vâsûht Söyleminin Görünümleri

XVII. yüzyıl, klasik Türk şiirinin müşterek estetik esaslarını korurken yeni hayal ve söyleyiş imkânları kazandığı bir devirdir. Sebk-i Hindî'nin tesiriyle mananın derinleşmesi, hayalin giriftleşmesi ve ferdî duyuşun öne çıkması, aşkın ifade edilişine de farklı cepheler açmıştır. Geleneğin yerleşik kabullerinden ayrılmadan onları yeni bakışlarla yorumlayan söyleyişler aynı edebî iklimde teşekkül etmiş; vâsûht, klasik aşk telakkisinin sınırlarını yoklayan söz konusu arayışların dikkat çekici görünümlerinden biri olmuştur.

Sebk-i Hindî'nin önde gelen Osmanlı temsilcileri arasında zikredilen Şehrî, devrin şiir anlayışını kendine mahsus hayal ve söyleyişlerle temsil eden şairlerdendir. Tezkirelerin yeni hayaller bulma kudreti, ince söyleyişi ve şiirdeki maharetiyle andığı Şehrî'nin sanat anlayışı, Sebk-i Hindî'nin manayı yoğunlaştıran ve hayal örgüsünü incelten estetik çizgisiyle büyük ölçüde örtüşmektedir (Demirel, 2020). Şehrî'nin şiiri, Urfî-i Şîrâzî (ö. 1591), Tâlib-i Âmûlî (ö. 1626/7) ve Sâib-i İsfahânî (ö. 1676?) gibi İranlı şairlerin tesiriyle şekillenmiş; Anadolu sahasında ise Nef'î ile Şeyhülislâm Yahyâ'nın (ö. 1644) söyleyişlerinden aldığı unsurlarla zenginleşmiştir (Demirel, 1999, s. 41, 97; 2017, s. 7-12).

Şehrî şiirinin belirgin vasıflarından biri, aşkın doğurduğu gam, keder ve iç sıkıntısının yoğun bir duyarlıkla işlenmesidir. Hayatında karşılaştığı güçlüklerin izlerini de taşıyan gazellerinde ıstırap, mahrumiyet ve kırgınlık etrafında gelişen söyleyişler geniş yer tutar (Demirel, 2017, s. 7). Söz konusu duyuş tarzı, geleneksel âşık tavrının yer yer farklılaşmasına zemin hazırlamıştır. Sevgilinin dinmeyen cefasından yakınma, vefasızlığını yüzüne vurma ve aşkın tek taraflı yüküne itiraz etme eğilimi, Şehrî'nin gazellerinde yerleşik aşk nizamının sınırlarını zorlayan bir söyleyiş meydana getirmiştir. Ancak Şehrî'nin şiirlerinde görülen vâsûht söylemi, sevgiliden kesin bir vazgeçiş yahut aşkın bütünüyle reddi şeklinde değerlendirilmemelidir. Gazellerde ağır basan tavır, aşkın inkârından çok sevgilinin davranışlarına yöneltilen itirazda, çekilen eziyet karşısında dile getirilen sitemde ve âşığın gönül dünyasında meydana gelen sarsıntıda ifadesini bulur. Şehrî, klasik şiirin aşk anlayışından ayrılmaksızın âşığın itirazını, gönül kırgınlığını ve sevgiliden uzaklaşma arzusunu kendine mahsus hayallerle işleyen XVII. yüzyıl şairleri arasında seçkin bir yere sahiptir.

Aşağıda, Şehrî Divanı'nda tespit edilen vâsûht söyleyişleri; sevgilinin cefasından yakınma, sevgiliyi sorgulama ve suçlama, sevgiliyle kurulan bağın zayıflaması ve geleneksel âşık kimliğinin dönüşümü başlıkları altında incelenecektir.

1.1. Sevgilinin Cefasından Yakınma

Klasik Türk şiirinde cefa, sevgilinin ayrılmaz vasıflarından biri sayılır. Âşığın aşkındaki sebatı, sevgiliden gelen eziyete tahammül etmesi ve bağlılığını her şart altında sürdürmesiyle anlaşılır. Bu sebeple cefa, sevgilinin kusuru olmaktan ziyade âşığı kemale erdiren bir imtihan mahiyetindedir. Vâsûht çizgisine yaklaşan şiirlerde ise âşık, kendisine yüklenen bu mükellefiyeti sorgulamaya; çektiği eziyetin derecesini, sevgilinin vefasızlığını ve aşkın tek taraflı yükünü dile getirmeye başlar. Şehrî'nin gazellerinde rastlanan serzenişler de sevgilinin hükmünü bütünüyle reddetmeksizin onun ölçüyü aşan tavırlarını tenkide açar.

"Eziyyet-i dile ol mertebe cefâ-güstâh
Ki hüsnüñe o kadar olmaz ibtilâ güstâh" (g.18/1)[9]

"Sevgili, gönlüme öylesine eziyet etmekte ve cefada öyle ileri gitmektedir ki benim güzelliğine duyduğum bağlılık bile onun cefasının ulaştığı dereceye erişemez."

Beyitte cefa ile ibtilâ, birbirine muvazi iki mısra içinde karşı karşıya getirilmiştir. "Ol mertebe" ve "o kadar" ifadeleriyle kurulan şekil benzerliği, her iki mısrada tekrarlanan "güstâh" kelimesiyle kuvvetlendirilirken mana bakımından cefa lehine bozulan bir nispet ortaya çıkar. Sevgilinin eziyeti, âşığın güzelliğe duyduğu tutkunluğu dahi geride bırakmıştır. Böylelikle şair, çektiği cefanın aşkının büyüklüğüyle açıklanamayacak bir dereceye vardığını sezdirir. Âşık, sevdasından vazgeçmiş değildir; ancak sevgilinin cefa hakkını sınırsız görmediğini açıkça beyan eder. Kayıtsız teslimiyetin yerini ölçü ve karşılık arayan bir sesin alması, beyti vâsûht tavrına yaklaştırır. Matladaki ölçüsüzlük ithamı, gazelin üçüncü beytinde hile ve ahde aykırılık etrafında daha şahsi bir mahiyet kazanır.

"Yine ne hîle-i va'de-hilâfı tarh itdüñ
Ki bî-dilâne nigâh-ı taleb-nümâ güstâh" (g. 18/3)

"Yine sözünden dönmek için nasıl bir hile düşündün ki istek gösteren bakışın âşık edasıyla küstahça davranmaktadır."

Beytin mana örgüsü, sevgilinin sözü ile bakışı arasındaki tezat üzerine kurulmuştur. Hîle-i va'de-hilâf terkibi, vaade aykırı davranışın tesadüfi olmadığını; "tarh etmek" fiili ise bunun önceden tasarlanmış bir oyun mahiyeti taşıdığını düşündürür. Talebnümâ ile nitelenen bakış, sevgilinin âşığa rağbet ettiğini haber verir görünür; bî-dilâne sözü de bu bakışa âşıklara mahsus bir eda kazandırır. Ne var ki söz konusu ilgi hakiki değil, yeni bir ahde vefasızlığın hazırlığıdır. Sevgili, bakışıyla âşığın tavrını taklit ederken vaadini bozarak kendi üstün konumunu sürdürür. Şairin naz ve tegafülü hoş gör-

[9] Bu çalışmada incelenen manzumeler, Malatyalı Şehrî, Şehrî Dîvânı, haz. Şener Demirel, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 2017 künyeli neşirden alınmış; metin içerisinde manzume ve beyit numaralarıyla gösterilmiştir.

mek yerine söz ile bakış arasındaki uyumsuzluğu "hile" diye adlandırması, serzenişi doğrudan doğruya ithama dönüştürür.

Aynı başlık altında değerlendirilen aşağıdaki beyitte ise daha farklı bir tavır söz konusudur:

"Mahrûm-ı nâ-şigüftegî olsun çü âftâb
Bir dil ki olmaya sitemüñle gam ihtilât" (g.69/2)

"Senin siteminle kederi yaşamamış bir gönül, güneş gibi parlayıp olgunlaşma nimetinden mahrum kalsın."

Nâ-şigüftegî kelimesi "açılmamışlık, gizli kalma" manasına gelir. Şair, sevgilinin sitemi ile gamı gönülde birbirine karışan ve onu yoğuran iki unsur olarak tasavvur eder. Bununla beraber beyitte siteme karşı açık bir itiraz bulunmaz; aksine sitem ve gam, aşk tecrübesinin ayrılmaz unsurları arasında görülür. Dolayısıyla söz konusu beyit, tek başına sevgilinin cefasından yakınmayı temsil eden kuvvetli bir delil değildir. Buradaki sitem vurgusu, Şehrî'nin diğer beyitlerinde açık bir serzenişe dönüşen hissî zemini tamamlaması bakımından anlam taşır. Şairin itirazının daha sert bir ifadeye kavuştuğu örnek ise aşağıdaki beyittir.

"Ahdüñde vefâ şikeste-hâtır
Dil-şâdter-i cefâ-yı bî-dâd" (Tk.B 1/4)

"Senin ahdinde vefa kırılmış ve yok olmuştur; gönlün ise haksız ve ölçüsüz cefadan daha çok hoşnut görünmektedir."

Şehrî, vefa ile cefayı insanlara mahsus hâller içinde tasvir ederek sevgilinin ahdinde hüküm süren tersliği gözler önüne serer. Vefanın şikeste-hâtır, haksız cefanın ise dil-şâdter oluşu, sadakat ile zulüm arasındaki yer değişimini çarpıcı hâle getirir. Bilhassa -ter eki, cefanın vefa karşısındaki üstünlüğünü kuvvetlendirir: Sevgilinin ahdinde vefa incinmiş, cefa ise neşe ve itibar kazanmıştır. Âşığın tenkidi, maruz kaldığı eziyetten çok sevgilinin kurduğu bu bozuk nizama yönelir. Böyle bir hüküm, sevgiliyi her türlü mesuliyetin dışında tutan yerleşik kabule karşı açık bir itiraz niteliğindedir. Vefanın kırıldığı bu zeminde gönlün yalnız kalışı, aşağıdaki beyitte âşık ile sevgilinin birbirine zıt yönelişleri üzerinden anlatılır.

"Garîb kaldı göñül mâ-beyende sulh-misâl
Ben ilticâdan o şûh ictinâbdan mahzûz" (g.70/2)

"Gönlüm, aramızda barış arayan yalnız bir kimse gibi kaldı; ben yakınlık kurmaya çalışırken o güzel ise benden uzak durmaktan hoşnut olmaktadır."

Beyitte gönül, birbirinden uzaklaşan iki taraf arasında kalmış bir sulha benzetilmiştir. İlticâ ile ictinâb kelimeleri, âşık ile sevgilinin birbirine zıt istikametlerini gösterir: Âşık sevgiliye sığınırken sevgili ondan kaçınmaktadır. Her iki hareketin de "mahzûz" hükmüne bağlanması, karşıtlığı daha da keskinleştirir; biri yaklaşmaktan, diğeri

uzak durmaktan haz duyar. Bununla birlikte yüz çevirme iradesi henüz âşığa ait değildir. Âşık sevgiliye yönelmeyi sürdürürken onun yakınlıktan kaçınmasını açıkça dile getirir. Bu sebeple beyit, sevgiliden vazgeçmenin tamamlanmış bir ifadesinden ziyade aşkın tek taraflı hâle gelişini ve âşığın söz konusu eşitsizliğin farkına varışını haber veren bir eşik olarak okunmalıdır.

Ele alınan beyitler aynı tavrı eşit derecede temsil etmemektedir. Gazelin 18/1. beytinde cefanın ibtilâyı aşması, 18/3. beytinde sevgilinin hile ve ahde aykırılıkla itham edilmesi, terkibibentte ise vefanın kırılıp cefanın hüküm sürmesi âşığın itirazını doğrudan dile getirir. Gazelin 70/2. beyti aşkın tek taraflılığını açığa çıkarırken 69/2. beyit, sitem ile gam arasındaki geleneksel bağı sürdürmesi sebebiyle diğer örnekleri tamamlayan bir mahiyet taşır. Şehrî'nin bu mısralarında sevgilinin cefası mutlak bir kabule mazhar olmaz; ölçüsü, sebebi ve âşığın gönlünde bıraktığı tesir bakımından muhakemeye tâbi tutulur. Bölümde toplanan örneklerin vâsûhtla irtibatı da sevgiliden kesin olarak vazgeçmekten çok, onun dokunulmaz hükmünü sarsan söz konusu itirazda aranmalıdır.

1.2. Sevgiliyi Sorgulama ve Suçlama

Klasik Türk şiirinde sevgili, âşık üzerindeki hükmü tartışılmayan üstün bir varlık olarak tasvir edilir. Naz, tegafül, cevr ve vefasızlık onun ayrılmaz vasıfları arasında sayılırken âşıktan bütün bunlara sabır ve sadakatle karşılık vermesi beklenir. Vâsûht çizgisindeki şiirlerde ise sevgilinin söz ve davranışları muhakeme konusu hâline gelir; âşık, uğradığı haksızlığı dile getirerek gerektiğinde sevgiliyi doğrudan itham eder. Şehrî'nin bazı beyitlerinde emir, istifham ve hitap yoluyla kurulan serzenişler, sevgilinin sınırsız tasarrufuna karşı yükselen itirazın farklı derecelerini ihtiva etmektedir.

"Esîrge nâzuñı itme niyâzumı tahrîk
Bu sûzı ben dil-i te'sîrden tirâş itdüm" (g.98/3)

"Nazını geri tut, yalvarışlarımı boş yere artırma. Çünkü gönlümü yakan bu ateşi ben zaten derinden etkilenen gönlümden yontup meydana getirdim."

Beytin ilk mısraı, naz ile niyaz arasındaki ses ve anlam karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Buradaki "esirge" fiili, "mahrum bırakma"dan ziyade "sakın, geri tut" manasındadır. Âşık sevgiliden nazını sürdürmesini istememekte; aksine onu niyazını artıracak davranışlardan kaçınmaya çağırmaktadır. "Esirge" ve "itme" emirleri, sevgilinin tavrına müdahale eden kararlı bir hitap meydana getirir. İkinci mısrada söz konusu talebin sebebi açıklanır: Âşığın gönlündeki yanış zaten derin bir tesirin mahsulüdür ve sevgilinin yeni nazlarıyla daha da artırılmaya muhtaç değildir. Şair burada aşkı reddetmez ancak sevgilinin nazını sınırsızca kullanmasına da rıza göstermez. Naz ile niyaz arasındaki alışılmış münasebetin âşık tarafından sınırlandırılması, edilgen kabullenişten

uzaklaşıldığına işaret eder. Sevgilinin tavrına yönelen bu müdahale, aşağıdaki beyitte soruya şiddetle karşılık veren bir sevgili tasviriyle devam eder.

"Disem müjeñde mi dil yohsa ebruvânuñda
Virür ya tîg ile yâ tîr ile cevâb bana" (g.5/3)

"Gönlüm kirpiklerinde mi, yoksa kaşlarında mı diye sorsam, sevgili bana ya kaşının kılıcıyla ya da kirpiğinin okuyla cevap verir."

İlk mısradaki müje ve ebrû, ikinci mısrada sırasıyla tîr ve tîg ile karşılanmıştır. Kirpiğin oka, kaşın kılıca benzetilmesi klasik şiirin yerleşik hayal kadrosuna mensuptur. Şehrî ise bu benzetmeleri sevgilinin güzelliğini tasvir etmekten çok, âşığın sorusuna verdiği merhametsiz cevabı anlatmak için kullanır. "Ya tîg ile yâ tîr ile" ifadesi, âşığa iki ihtimal arasında kurtuluş yolu bırakmaz; sevgilinin cevabı her hâlükârda yaralayıcıdır. Bununla birlikte beyitte sevgiliye yöneltilmiş açık bir suçlama bulunmaz. İstifham, daha çok âşığın hangi güzellik unsuruyla yaralandığını anlatan nükteli bir tertip mahiyetindedir. Dolayısıyla beytin vâsûhtla ilgisi, sevgilinin doğrudan mahkûm edilmesinden ziyade onun güzellik unsurlarının övgüden şikâyete doğru çevrilmesinde aranmalıdır. Sevgilinin zulmünü daha açık biçimde adlandıran ifade ise aşağıdaki beyitte yer almaktadır:

"Çeşm-i bî-dâda elüñ irmezse Şehrî gam yime
İntikâmuñ kimden alurduñ girîbân olmasa" (g.123/5)

"Ey Şehrî! O zalim göze gücün yetmiyorsa üzülme; yakan olmasaydı intikamını kimden alırdın?"

Sevgilinin gözüne verilen bî-dâd sıfatı, onun adaletten uzak ve zalim tavrını doğrudan ifade eder. Bununla beraber ikinci mısradaki girîbân, yakasına sarılanacak başka bir kişiyi değil, âşığın kendi yakasını karşılamaktadır. Sevgilinin gözüne eli erişmeyen âşık, öfkesini kendi yakasını parçalayarak dindirir. "İntikam" kelimesi ilk bakışta sevgiliye karşı mukabele arzusunu düşündürse de bu arzunun yöneldiği yer yine âşığın kendisidir. Beyitte sevgilinin zulmü açıkça adlandırılmış, fakat ona karşı fiilî bir hesap sorma gerçekleşmemiştir. Şairin kendi acziyle alay eden bu söyleyişi, itiraz ile geleneksel âşık tavrı arasındaki gerilimi aksettirir. Bu sebeple beyit, sevgiliyi doğrudan cezalandırma iradesinden çok, onun zulmü karşısında duyulan öfkenin artık gizlenmediğini göstermesi bakımından önemlidir.

"İtme ey gül-bün-nihâlüm eşk-i çeşmüm pây-mâl
Âftâb-ı 'âlem-ârâ yirde kor mı şeb-nemi" (g.127/3)

"Ey gülfidanı gibi güzel sevgili! Gözyaşlarımı ayaklar altında bırakma. Âlemi aydınlatan güneş çiy damlasını yerde bırakır mı?"

Beytin ilk mısraında âşık, "itme" emriyle sevgiliyi doğrudan muhatap alır ve gözyaşlarının hor görülmesine karşı çıkar. İkinci mısradaki güneş ve çiy benzetmesi, bu

talebi tabiata ait bir manzara içinde gerekçelendirir. Sevgili âlemi süsleyen güneş, âşığın gözyaşları ise yerdeki çiy damlasıdır. Güneşin çiyi yerde bırakmaması gibi sevgilinin de âşığın gözyaşlarına kayıtsız kalmaması beklenir. Böylelikle sevgilinin üstünlüğü, ona sınırsız cefa hakkı veren bir vasıf olmaktan çıkarılarak merhamet yükleyen bir delile dönüştürülür. Bununla beraber "gül-bün-nihâlüm" hitabı, âşığın sevgiliye bağlılığını ve hayranlığını koruduğunu gösterir. Dolayısıyla beyitte suçlayıcı bir hükümden ziyade, sevgiliyi kendi yüceliğine yaraşır biçimde davranmaya çağıran sitemli bir niyaz hâkimdir. Bu ölçülü serzeniş, aşağıdaki rubaide yerini daha açık bir hesaplaşmaya bırakır.

"Bir gün yüzüñe togrı nigâh eylemedüm
Çekdüm gam-ı hicrânuñı âh eylemedüm

Bir gün dimedüñ n'oldı o bî-çâre
Sevdümse seni günâh eylemedüm" (R.10)

"Bir gün bile yüzüne karşı saygısızca bakmadım. Ayrılık acını çektim fakat feryat edip yakınmadım. Sen ise bir gün olsun "O çaresizin hâli nedir?" diye sormadın. Seni sevdimse de bununla bir günah işlemedim."

Rubaide âşık, kendi tavrıyla sevgilinin tavrını karşı karşıya getirerek sevgiliyi sorgulamaktadır. Fedakârlık ve sadakatin tek taraflı kaldığını hissettiren bu karşıtlık, sevgilinin ilgisizliğini eleştiri konusu hâline getirir. Âşığın kendisini savunması, sevgiliyi ise hesap vermesi gereken taraf konumuna yerleştirmesi, klasik aşk anlayışındaki mutlak teslimiyet çizgisinden uzaklaşıldığını göstermektedir. Sevgili, artık yalnız güzelliğiyle övülen bir varlık değil; davranışları ahlaki ölçüler içinde değerlendirilen bir muhataptır. Karşılıksız bırakılan bağlılığın sorgulanması ve sevgilinin kayıtsız tavrının yargılanması, vâsûht tarzının sevgiliyi eleştiriye açan söyleyişini yansıtmaktadır.

Şehrî'nin şiirlerinde sevgili, klasik aşk anlayışının kendisine tanıdığı mutlak üstünlüğü her zaman muhafaza edemez. Âşık, sevgilinin zulmünü, vefasızlığını, ilgisizliğini ve merhametsizliğini açıkça dile getirerek onu davranışları bakımından muhakeme eder. Emir, istifham ve doğrudan hitap gibi ifade vasıtaları, sevgiliyi hesaba çekilen bir muhatap mevkine getirir. Kayıtsız teslimiyetin sınırlarını aşan bu tavır, Şehrî'de vâsûht söyleyişinin sevgiliyi sorgulama ve gerektiğinde suçlama istikametinde kazandığı hususi çehreyi teşkil eder.

1.3. Sevgiliyle İlişkinin Zayıflaması ve Uzaklaşma Eğilimi

Klasik Türk şiirinde âşığın sevgiliden yüz çevirmesi yahut onunla arasına mesafe koyması nadir rastlanan bir tavırdır. Sevgiliden gelen cevr ve vefasızlık, gönül bağını ortadan kaldırmak yerine aşkın derecesini artıran hâller arasında kabul edilir. Vâsûht çizgisindeki şiirlerde ise kesin bir ayrılıktan önce sevgiliye duyulan itimadın sarsılması, aşkın ıstırap veren mahiyetinin sorgulanması ve âşığın gönlünü koruma arzusu öne

çıkar. Bununla beraber beyitte ictinâb, pişmanlık veya mesafe bildiren bir kelimenin bulunması, tek başına sevgiliden uzaklaşma manası taşımaz; sözün kime yöneltildiği ve hangi hükme bağlandığı da dikkate alınmalıdır. Şehrî'nin aşağıdaki beyitleri, gönül bağındaki çözülmenin farklı derecelerini göstermesi kadar bu ayrımın gözetilmesi bakımından da önemlidir.

"Derûna çâşnî-i sûzişi harâm olsun
Gelürse dûzah-ı 'aşkuñdan ictinâb bana" (g.5/4)

"Senin aşkının cehenneminden kaçınmak aklımdan geçerse, gönlümdeki bu yanış bana haram olsun."

Beyitte aşkın dûzah kelimesiyle cehenneme benzetilmesi, sevgilinin âşıkta meydana getirdiği ıstırabın şiddetini ifade eder. Ancak ikinci mısradaki ictinâb, âşığın arzuladığı bir uzaklaşmayı anlatmaz. "Gelürse" şartı ile "harâm olsun" hükmü birlikte düşünüldüğünde âşık, sevgilinin aşkından kaçınmayı aklından geçirmesi hâlinde gönlünün yanıştan mahrum kalmasını dilemektedir. Çâşnî-i sûziş terkibi de aşk ateşinin âşık için hâlâ tat ve lezzet taşıdığını haber verir. Dolayısıyla beyit, sevgiliyle bağın zayıflamasından ziyade cehennem kadar yakıcı bir aşktan dahi vazgeçmeme iradesini dile getirir. Aşkın menfî bir benzetmeyle anılması serzeniş tonunu kuvvetlendirse de söz konusu örnek, uzaklaşma eğiliminin doğrudan delili olarak değerlendirilmemelidir.

"Ey dil-ber-i âlî-cenâb âhumdan eyle ictinâb
Devrân beni kıldı harâb vîrâneyem vîrâneyem" (g.103/4)

*"*Ey yüce gönüllü sevgili! Ahımdan uzak dur. Zaman beni öylesine harap etti ki artık baştan sona bir viraneyim.*"*

İlk beyitte âşığın kendisine nispet edilen ictinâb*,* burada sevgiliye yöneltilen bir emir hâlindedir. Âşık sevgiliden uzaklaşacağını söylemez; sevgiliyi, harap gönlünden yükselen âhın tesirinden sakınmaya çağırır. "Vîrâneyem" sözünün tekrarı, uğranılan yıkımı kuvvetlendirirken âşığın âhına da sevgiliye erişebilecek bir kudret kazandırır. Klasik şiirde mazlumun âhının zalime tesir edeceği düşüncesi göz önüne alındığında hitap, bir yalvarıştan çok örtülü bir ihtar mahiyeti taşır. Âşık artık cefayı sessizce karşılayan taraf değildir; çektiği ıstırabın sevgili için de bir netice doğurabileceğini hatırlatır. Bununla beraber mesafe koyması istenen âşık değil sevgilidir; uzak durulacak şey de aşkın kendisi değil âşığın âhıdır. Beytin vâsûhtla münasebeti, sevgiliden vazgeçme düşüncesinden ziyade âşığın kendi aczini aşarak sevgiliyi tehdit edebilecek bir söz kudretine erişmesinde aranmalıdır.

"İcâbet itmedi gül-deste-i du'âmı kabul
Yazuḳ ki gül-şen-i râz-ı derûnu fâş itdüm" (g.98/4)

"Dua demetimi kabul etmedi. Yazık ki gönlümün sırlarla dolu gül bahçesini ona açıp bütün içimi ortaya döktüm."

Beyitte dua ile gül destesi, gönülde saklanan sırlarla da gül bahçesi arasında münasebet kurulmuştur. Âşık, gönlünden derlediği dua demetini sevgiliye sunmuş; fakat niyazı karşılıksız kalmıştır. İkinci mısranın başındaki "yazuk" sözü, sevgilinin ilgisizliğinden doğan hayal kırıklığını pişmanlığa dönüştürür. Pişmanlığın sebebi sevmek değil, gönlün mahrem sırlarını buna layık olmayan bir sevgiliye açmış olmaktır. Fâş etmek fiili de vaktiyle güven ve yakınlık alameti olan gönül açıklığının artık yanlış bir tasarruf sayıldığını düşündürür. Âşık sevgiliden açıkça vazgeçmese de ona duyduğu itimat eski kuvvetini kaybetmiştir. Sevgilinin kabulüne bağlanan ümidin yerini gönlü koruma ihtiyacının alması, uzaklaşma temayülünün bölümdeki en sahih ifadesidir.

Şehrî'nin söz konusu beyitleri, sevgiliden kesin bir kopuşun değil, aşk bağında başlayan tereddüdün farklı merhalelerini ihtiva eder. İlk beyitte cehenneme benzetilen aşktan kaçınma düşüncesi kesin biçimde reddedilmiş; ikinci beyitte sevgili, âşığın âhından sakınmaya çağrılmıştır. Bu iki örnek, doğrudan uzaklaşmadan çok aşkın huzursuz ve çatışmalı hâlini yansıtır. Gönül sırlarını açmış olmaktan duyulan pişmanlık ise sevgiliye beslenen itimadın sarsıldığını ve âşığın iç dünyasını ondan sakınmaya yöneldiğini sezdirir. Şehrî'de vâsûht tavrı, sevgiliyi bir anda terk eden kararlı bir yüz çevirmeden ziyade bağlılığın sorgulandığı, güvenin zedelendiği ve gönlün tedricen kendi içine çekildiği ihtiyatlı bir uzaklaşma hâlinde karşılık bulur.

1.4. Geleneksel Âşık Kimliğinin Dönüşümü

Vâsûht söyleyişinin aşk anlayışında meydana getirdiği değişikliklerden biri, âşığın sevgili karşısındaki yerini yeniden tayin etmesidir. Gelenekte cefa karşısında sabır göstermek, sevgilinin hükmüne boyun eğmek ve vuslat arzusunu edep dairesinde saklamak âşığın başlıca vasıfları arasında yer alır. Şehrî'nin bazı beyitlerinde ise sabır bir fazilet olmaktan çıkarak âşığa yüklenen ağır bir mükellefiyet hâline gelir; sevgilinin vaatleri doğruluk ve yanlışlık ölçüleriyle değerlendirilir, vefa iki taraf arasında tartışılan bir meseleye dönüşür. Bununla beraber söz konusu değişim bütün beyitlerde aynı derecede gerçekleşmez. Kimi örneklerde âşık sevgili karşısında söz hakkı kazanırken kimilerinde geleneksel fedakârlık ve kendinden vazgeçme tavrı hâkimiyetini sürdürür.

"Hem tegâfül hem enîs-i gayr hem teklîf-i sabr
N'itsün ey kâfir-terahhum Şehrî-i magbûnumuz" (g.58/5)

"Hem ilgisiz davranıyor, hem başkalarıyla yakınlık kuruyor, hem de sabretmemi istiyorsun. Ey merhametsiz sevgili, aldatılmış Şehrî ne yapsın?"

İlk mısrada art arda tekrarlanan "hem" edatı, âşığın şikâyetlerini tedricen ağırlaştırır. Sevgilinin tegafülü ve başkalarıyla yakınlık kurması yetmezmiş gibi bunlara sabır teklifinin eklenmesi, âşığın tahammül sınırını aşar. "N'itsün" istifhamı bir cevap aramaktan ziyade âşığın içine düştüğü çıkmazı ve kendisine yüklenen sabır vazifesine itirazını dile getirir. Magbûn kelimesi de âşığın sevgili tarafından aldatıldığı ve zarara uğratıldığı kanaatini taşır. Şehrî burada sabrı bütünüyle reddetmez; ancak sevgilinin tegafül ve vefasızlığını sürdürürken âşıktan sabır beklemesini haksız bulur. Sabır artık sorgusuzca benimsenen bir aşk esası değil, sevgilinin mesuliyetini örtmek için âşığa yüklediği bir külfettir. Âşığın uğradığı haksızlığı sıralayarak sevgiliden merhamet istemesi, sessiz tahammülün yerini serzenişe bıraktığına işaret eder.

"Ser-be-ser itdüm tesellî-nâme-i hûbânı seyr
Va'de-i vaslı sahîh resm ü ârâmı galat" (g.68/2)

"Güzellerin teselli kitabını baştan sona inceledim; vuslat vaatlerini doğru, fakat usul ve davranışlarını yanlış buldum."

Şair, güzellerin söz ve davranışlarını bir tesellî-nâme içinde toplayarak baştan sona okunan bir kitaba benzetir. "Ser-be-ser" ve "seyr etmek" ifadeleri, verilen hükmün geçici bir izlenime değil, uzun bir müşahede ve tecrübeye dayandığını anlatır. İkinci mısradaki sahîh ve galat kelimeleri ise âşığı sevgilinin vaatlerini doğruluk bakımından tartan bir hüküm sahibi mevkiine getirir. Vuslat vaadi sözde doğru olsa da güzellerin tuttukları yol ve sergiledikleri tavır bu vaadi boşa çıkarmaktadır. Âşık artık sevgilinin sözünü tereddütsüz kabul eden kişi değildir. Söz ile davranış arasındaki uyuşmazlığı fark ederek kendi tecrübesinden bir hükme ulaşır. Sevgilinin vaadine duyulan saf itimadın yerini tenkitçi bir bakışın alması, âşık kimliğinde meydana gelen değişmenin esaslı işaretlerinden biridir.

"Geh gamzesiyle gâh nigâh ile bahs idüp
Harf-i vefâda birbirümüz mülzem eyledük" (g.83/2)

"Kimi zaman gamzesiyle, kimi zaman bakışıyla tartıştık; vefa meselesinde birbirimizi haksız çıkarıp susturduk."

Beyitte bahs etmek, sıradan bir konuşmadan çok karşılıklı tartışma ve delil getirme manası taşır. Gamze ve bakış, sevgilinin bu münazaradaki sözsüz delilleri hâline gelir. Âşığın bunlara cevap vermesi, onu sevgilinin hükmünü dinlemekle yetinen edilgen konumdan çıkarır. Bilhassa "birbirümüz" sözü, vefa meselesinde her iki tarafın da söz ve iddia sahibi olduğunu açıkça bildirir. Mülzem eylemek ise karşısındakini delille susturmak ve haksızlığını kabul etmek zorunda bırakmaktır. Böylelikle vefa, sevgilinin dilediği gibi hükmedebileceği tek taraflı bir bağlılık olmaktan çıkar; âşık ile sevgilinin birbirini sorguladığı bir münazara mevzuuna dönüşür. Şehrî'nin âşığı, sevgilinin karşısında ilk defa onunla aynı söz meydanına çıkan ve kendi iddiasını savunan bir hüviyet kazanır.

"İtdük havâle hˇâhiş-i vuslat- terâneyi
Sabr-ı edeb-nüvâzuñ işin derhem eyledük" (g.83/4)

"Vuslat arzusunu teraneye döktük ve edebi gözeten sabrın düzenini bozduk."

Beyitte vuslat arzusu gönülde saklanmamış, terane hâlinde açıkça dile getirilmiştir. Havâle etmek fiili burada vuslat isteğini öne çıkarmaktan ziyade onu söze ve teraneye bırakmak manası taşır. İkinci mısra, bu söyleyişin aşk âdâbında meydana getirdiği değişikliği daha açık şekilde ifade eder. Edebi gözeten sabrın işini "derhem etmek", âşığın sessizce bekleme ve arzusunu gizleme mecburiyetini bozması demektir. Sabır ve edep bütünüyle değersizleştirilmez; fakat vuslat arzusunun açıkça söylenmesine engel oldukları ölçüde hükümlerini kaybeder. Âşığın kendi isteğini dile getirmesi, sevgilinin kararını bekleyen geleneksel konumdan ayrılarak aşkın seyrine sözle müdahale etmesi bakımından vâsûht tavrıyla sıkı bir bağ kurar.

"'Aczi var gördüm firâkuñla yanup yakılmadan
Merhamet itdüm dil-i sûzâna itdüm elvedâ'" (g.72/3)

"Ayrılığınla yanıp yakılmaktan gönlümün güçsüz düştüğünü gördüm. Yanan gönlüme acıdım ve ona veda ettim."

Beyitte âşığın merhameti sevgiliye değil, ayrılık ateşiyle kuvvetten düşen kendi gönlüne yönelmiştir. Ancak "merhamet itdüm" ifadesi, gönlü koruma ve yanıştan vazgeçme manası taşımaz. Âşık acze düşen gönlüne veda etmekte, başka bir ifadeyle onu kurtarmak yerine gözden çıkarmaktadır. Elvedâ sözünün nesnesi yanış değil, dil-i sûzândır. Bu sebeple beyit, kendi varlığını önceleyen yeni bir âşık tipinin doğrudan örneği sayılamaz. Gönlün artık ayrılık yükünü taşıyamaması aşkın ulaştığı tükeniş noktasını haber verse de âşığın verdiği karşılık yine kendinden vazgeçmektir. Şehrî'nin söyleyişi burada geleneksel fedakârlığı bütünüyle aşmaz; aksine dönüşen âşık kimliğinin hangi sınırlarda kaldığını gösteren bir karşı örnek mahiyetindedir.

Şehrî'nin beyitlerinde âşık kimliğinin değişimi tek istikamette ilerlemez. Sabır teklifine itiraz eden, güzellerin vaatlerini doğru ve yanlış ölçüleriyle tartan, sevgiliyle vefa bahsine girişen ve vuslat arzusunu açıkça terennüm eden âşık; geleneğin kendisine çizdiği sükût ve teslimiyet dairesini yer yer aşar. Buna karşılık yanan gönlüne veda eden âşıkta kendinden geçme ve fedakârlık anlayışı varlığını korur. Şehrî'nin vâsûhtla irtibatı, geleneksel âşık tipini bütünüyle ortadan kaldırmasından ziyade sabır, vefa ve edep gibi yerleşik değerleri âşığın tecrübesi açısından yeniden tartışmaya açmasında aranmalıdır.

SONUÇ

Şehrî Divanı'ndan seçilen beyitler, vâsûhtun Osmanlı şiirinde gelenekten kesin çizgilerle ayrılmış müstakil bir aşk anlayışı vasfı kazanmadığına işaret etmektedir. Şehrî'nin âşığı sevgiliden bütünüyle vazgeçmediği gibi aşkın kıymetini de inkâr et-

mez. Esas farklılık, âşığa yüklenen sabır ve teslimiyetin sorgulanmasında, sevgilinin davranışlarının ise vefa ve insaf ölçüleriyle muhakeme edilmesindedir. Şehrî'nin vâsûhtla münasebetini kesin bir ayrılıktan ziyade klasik aşk anlayışı içerisinde yükselen itiraz sesinde aramak gerekir.

İncelenen beyitlerde sevgilinin cefa etme hakkı sınırsız kabul edilmemiştir. Cefa ile ibtilânın mukayese edilmesi, sevgilinin hile ve ahde aykırılıkla itham olunması, vefanın incinip haksız cefanın itibar kazanması, âşığın maruz kaldığı eziyeti aşkın değişmez hükmü saymadığını düşündürmektedir. Sevgili aşkın merkezindeki mevkiini muhafaza eder, fakat kusurdan ve mesuliyetten uzak değildir. Sözü ile davranışı arasındaki uyuşmazlık dile getirilmiş, ilgisizliği ve vefasızlığı âşığın serzenişine konu edilmiştir. Şehrî'de sevgilinin güzelliği tartışılmazken bu güzelliğin ona tanıdığı tasarruf sahası tahdit edilmektedir.

Beyitlerin değerlendirilmesi sırasında vâsûhtla ilgili kelime ve terkiplere bağlamlarından ayrı mana yüklenemeyeceği de anlaşılmıştır. Nitekim ictinâb kelimesinin geçtiği bir beyitte âşık, sevgilinin aşkından kaçınmayı açıkça reddeder. Başka bir beyitte ise uzak durması istenen kişi sevgili, sakınması gereken şey âşığın âhıdır. Gönle merhamet edilmesi de her zaman âşığın kendi varlığını korumayı tercih ettiği manasına gelmez. Şehrî, acze düşen gönlünü muhafaza etmek yerine ona veda eder. Bu itibarla sevgiliden yüz çevirme, aşkı terk etme ve âşık kimliğinin değişmesi gibi hükümler, münferit kelimelere dayanılarak değil sözün yönü, hükmü ve şiir içindeki yeri gözetilerek verilmelidir.

Şehrî'nin vâsûhta en fazla yaklaştığı beyitler, sevgiliden kesin olarak ayrıldığını bildirenlerden ziyade aşkın yerleşik kaidelerini münakaşaya açanlardır. Sabır teklifini haksız bulan âşık, güzellerin vaatlerini sahih ve galat ölçüleriyle değerlendirir. Sevgiliyle vefa bahsine girer, onu delille susturmaya çalışır ve vuslat arzusunu terennüm ederek edebi gözeten sabrın nizamını bozar. Artık sevgilinin hükmünü dinlemekle yetinmeyen âşık, kendi tecrübesine dayanarak söz söyler ve uğradığı muamelenin hesabını sorar. Bununla beraber sevgili uğruna tükenme ve kendinden vazgeçme düşüncesi bütünüyle kaybolmaz. İtiraz ile teslimiyetin aynı şiir dünyasında yan yana bulunması, Şehrî'deki değişmenin tedricî ve sınırlı mahiyetini tayin etmektedir.

Şehrî Divanı'na vâsûht açısından yöneltilen bu dikkat, tarzın Osmanlı şiirindeki seyrine dair iki mühim neticeye ulaştırmaktadır. Vâsûhtun Hoca Dehhânî, Nef'î, Nedîm ve Şeyh Gâlib gibi daha önce ele alınmış şairlerle sınırlı kalmadığı, XVII. yüzyılın farklı şiir çevrelerinde de karşılık bulduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca vâsûhtun her beyitte sevgiliden kesin ayrılık manası taşımadığı, serzenişten ithama ve güven kaybından ihtiyatlı uzaklaşmaya kadar uzanan farklı derecelere sahip olduğu görülmektedir. Şehrî'nin beyitleri, Osmanlı sahasındaki vâsûhtun Fars şiirindeki kesin yüz çevirme tavrı-

nı aynen tekrar etmediğini ve klasik şiirin ifade imkânları içerisinde kendine mahsus bir mahiyet kazandığını teyit etmektedir.

Netice itibarıyla Şehrî, aşkı inkâr etmez ve sevgiliyi şiirin merkezinden uzaklaştırmaz. Onun hususiyeti, aşk adına meşru sayılan ölçüsüz cefayı, tek taraflı sadakati ve âşığa yüklenen sınırsız sabrı yine geleneğin diliyle münakaşa etmesindedir. Şehrî'nin vâsûht içerisindeki yeri, gelenekten ayrılmasında değil âşığın itirazını o geleneğin estetik sınırları içerisinde tesirli bir sese kavuşturmasında aranmalıdır.

KAYNAKÇA

Akün, Ö. F. (1994). *Divan Edebiyatı: Geleneğin Belirlediği Estetik Hazır Unsurlar* (C. 9, ss. 389-427). Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. https://islamansiklopedisi.org.tr/divan-edebiyati

Alptekin Sarıoğlu, L. (2025). Nef'î'nin Türkçe Gazellerinde "Vâsûht" Tarzı Aşk Üzerine. *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 27, 197-208. https://doi.org/10.51592/kulliyat.1663998

Babacan, İ. (2010). Şeyh Gâlib'in Gazellerinde "Vâsûht" Tarzı Aşkın İzleri. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (28), 57-68. https://izlik.org/JA76UD58MH

Behzad, S. (2017). "Türk ve Fars Edebiyatlarında Sevgiliden Yüz Çevirme". *Journal of Turkish Language and Literature*. 3, (1), 56-73. https://izlik.org/JA88SS84YF

Demirel, Ş. (1999). *17. Yüzyıl Şairlerinden Şehri* (*Malatyalı Ali Çelebi*) *Hayatı, Sanatı, Divanının Tenkitli Metni ve Tahlili* [Doktora Tezi]. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demirel, Ş. (2017). *Şehrî Dîvânı*. Kültür Bakanlığı Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56340,sehri-divanipdf.pdf?0

Demirel, Ş. (2020). ŞEHRÎ, Malatyalı Ali Çelebi. İçinde *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sehri-malatyali-ali-celebi

Erkal, A. (2018). *Divan Şiiri Poetikası* (*17. Yüzyıl*) (3. bs.). Altınordu Yayınları.

Fütûhî-i Rûdma'cenî, M. (1393/2014). "Sebk-i Vâsûht Der-Şi'r-i Fârisî". *Nâme-i Ferhengistân, Vîjenâme-i Şibh-i Kârre*. S.3, s.7-31.

Gönel, H. (2010). 15.-16. Yüzyıl Divanlarına Göre Divan Şiirinde Sevgili [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi].

Güleryüz, A. (2006). Sebk-i Irakî ile Sebk-i Hindî Arasında Geçiş Dönemi Üslûbu: Mekteb-i Vukû. H. Aynur, M. Çakır ve H. Koncu (Haz.), *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları I*: Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî içinde (ss. 102-107). Turkuaz Yayınları.

Kalpaklı, M. (1999). Divan Şiirinde Aşk. İçinde *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. YKY.

Kanar, M. (2010). *Farsça Türkçe Sözlük* (2. bs.). Say Yayınları.

Kaya, B. (2021). Klasik Türk Şiirinde Gelenek Çizgisi Dışında Âşık ve Sevgilinin Yeri. *Turkish Studies-Language & Literature*, 16(3), 1937-1957. http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.51062

Kubbealtı Lugatı. Erişim 30 Haziran 2026. https://www.lugatim.com/

Kuzu, F. (2023a). Hoca Dehhânî'nin "İdem" Redifli Gazelinde "Vâsûht Tarzı Aşk" veya Geleneğin Sorgulanması. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (37), 841-851. https://doi.org/10.29000/rumelide.1405803

Kuzu, F. (2023b). Nef'î'nin Şiirlerinde Âşık: İki Gazel İki Tavır. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(3), 839-851. https://doi.org/10.21547/jss.1277247

Mum, C. (2007). Sebk-i Hindî, Türk Şiirinde Sebk-i Hindî. T. S. Halman, O. Horata, & Y. Çelik (Ed.), *Türk Edebiyatı Tarihi* (1. bs., C. 2, ss. 371-394). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Şemîsâ, S. (2015). *Sebk-Şinâsî-i Şi'r*. Neşr-i Mîtrâ, Çâphâne-i Rûhânî.

Şentürk, A. A. (2007). Klasik Şiir Estetiği. İçinde T. S. Halman (Ed.), *Türk Edebiyatı Tarihi* (2. bs., C. 1, ss. 349-390). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Taştan, E. (2019). Nedim'in Şiirlerinde 'Vâsûht' Tarzı Aşkın İzleri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (16), 445-459. https://doi.org/10.29000/rumelide.618998

17. YÜZYIL OSMANLI MİZAHINA BİR BAKIŞ: FEYZULLAH İBN MUHAMMED'İN LETÂ'İF-NÂMESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Halis AYDIN

Dr.,
aydinhalis01@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9382-1507.

GİRİŞ

Gülme olgusu ve mizah, insanlık tarihi boyunca yalnızca bir eğlence veya boş vakit geçirme vasıtası olmamış; aynı zamanda bireyin hakikati kavrama, toplumsal aksaklıkları eleştirme ve psikolojik gerilimleri dengeleme mekanizması olarak varlığını sürdürmüştür. İslâm medeniyet havzasında mizah ve nükte, başlangıçtan itibaren belirli ahlakî ve dinî sınırlar çerçevesinde meşru bir beşerî ihtiyaç olarak değerlendirilmiştir (el-Câhız, 1965: 88). Nitekim klasik literatürde zikredilen *"Ben de şaka yaparım, ancak sadece hakkı/doğruyu söylerim."* ilkesi ve "*Sözde latife, yemekteki tuz gibidir; azı ıslah, çoğu ifsat eder."* şeklindeki hikemî yaklaşım, İslam toplumlarında mizahın itidal zemininde meşrulaşmasını sağlamıştır (Uzun, 2003: 110; Barkan, 1999: 78). Bu yaklaşımın doğal bir neticesi olarak Türk-İslam edebiyatında genişleyen fıkra, zarafet ve nükte birikimi, öncelikle Arap edebiyatında muhâdarât, nevâdir ve letâif başlıkları altında sistematik bir edebî külliyata dönüşmüş; el-Câhız, İbn Kuteybe ve İsfahânî gibi müelliflerin eserleriyle kurumsal bir kimlik kazanmıştır (Pellat, 1991: 1041).

Arap ve Fars edebiyatlarındaki bu zengin birikim, Osmanlı edebiyat sahasında müstakil bir tür hüviyeti kazanan letâif-nâme geleneğini doğurmuştur. Sözlük anlamı itibarıyla "latif, zarif, ince ve hoşa giden sözler" demek olan letâif, terim olarak güldürücü, düşündürücü ve ibret verici kısa anekdot, hikâye ve fıkraların derlendiği mecmuaları ifade eder (Gökyay, 1984: 9; Levend, 1984: 55). Osmanlı letâif-nâmeleri; sadece halk muhayyilesini yansıtan anonim fıkra derlemelerinden ibaret olmayıp saray çevresinden medrese ulemâsına, adliye mensuplarından sokaktaki esnaf ve köylüye kadar imparatorluğun pek çok kesimini canlı tablolar halinde kayda geçiren birer kültürel hafıza deposu mahiyetindedir (Boratav, 1996: 76; Sakaoğlu, 2005: 146). Lâmiî Çelebi'nin Kitâb-ı Letâif'i ile temelleri sağlamlaşan bu tür, Zâtî, Cinânî, Fâik Efendi

gibi şair ve münşîlerin telif ve tercümeleriyle klasik çağ boyunca zenginleşerek devam etmiştir (Çalışkan, 2015: 45).

Klasik Türk edebiyatı, genel itibariyle aşk, tasavvuf ve hamaset konularıyla ön plana çıksa da dönemin sosyal hayatını, zihniyetini ve eğlence anlayışını yansıtan mizah (hezel ve latife) türündeki eserleriyle de zenginlik arz eder. Letâif-nâmeleri klasik divan edebiyatının diğer mensur türlerinden ayıran en temel vasıf, sundukları alternatif sosyo-kültürel ve zihniyet panoramasında yatar. Resmî vekâyiânâmelerin ve biyografik tezkirelerin göremediği veya kayda değer bulmadığı insan hâlleri; hazırcevaplıklar, saflıklar, mesleki aksaklıklar, evlilik içi çatışmalar ve iktidar karşısındaki perdesiz eleştiriler letâif mecmualarında kendine meşru bir ifade alanı bulmuştur (Sönmez, 2023: 153). Dahası, ulemâ sınıfına mensup müelliflerin letâif-nâmelerinde gözlemlenen ve âyet-hadis metinlerinin gündelik olaylara iktibas edilerek mizah unsuru hâline getirilmesi olgusu, kutsal metin ile gündelik yaşam arasındaki etkileşimin başka bir yönünü ortaya koymaktadır. Latife geleneğinin dikkat çekici ve özgün örneklerinden biri de 17. yüzyılda IV. Mehmed döneminde kaleme alınan ve Şehzade Mustafa'nın hocası Feyzullah ibn Muhammed tarafından derlenen ve bu çalışmada söz konusu edilen letâif-nâmedir.

1. Eserin Tarihi Arka Planı ve Yazılış Sebebi

Eser, Sultan İbrahim'in oğlu Sultan IV. Mehmet döneminde kaleme alınmıştır. Eserin telif sebebi, dönemin tarihî olaylarıyla doğrudan ilişkilidir. Hicri 1083 (M. 1672) yılında IV. Mehmed'in Edirne'den Kamaniçe Kalesi fethine çıktığı sefer esnasında, padişahın ve ordunun yorgunluğunu hafifletmek, meclislere neşe katmak amacıyla çeşitli sohbetler düzenlenmiştir. Bu sohbetlerde Feyzullah ibn Muhammed'in çeşitli kaynaklardan naklettiği fıkralar ve latifeler padişahın büyük teveccühünü kazanmış; bunun üzerine padişahın emriyle bu anlatılar üç makale halinde kitaplaştırılmıştır. Dolayısıyla bu eser, saray meclislerinin entelektüel eğlence kültürünü günümüze taşıyan canlı bir belge olarak da görülebilir.

1.1. Nüsha Tavsifi

Çalışmaya konu olan eserin iki nüshası mevcuttur. Mecmû'a-i Hikâyât adlı eser, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde Türkçe yazmalar kısmı 1631 numarada kayıtlıdır. Bu nüsha 232x147 mm ölçülerinde olup 36 varaktır. Hattı nesih olup her sayfada 23 satır mevcuttur.

Diğer nüsha ise Beyazıt Devlet Kütüphanesi Beyazıt koleksiyonu B55619 numarada Letâif-nâme adıyla kayıtlıdır. Nüsha 200x135 mm ebadında kapakta soyulmalar bulunmakla birlikte kahverengi ciltlidir. Eser, rik'a hattıyla kaleme alınmış olup metinde aharlı, filigranlı sarımtırak bir kâğıt kullanılmıştır (Şegavli, 2025: 64).

2. Metnin Tematik Muhtevası

Şeyhülislam Seyyid Feyzullah Efendi'nin kaleme aldığı bu mecmua XVII. yüzyıl Osmanlı toplumunun zihniyet dünyasını, dinî algılarını, günlük yaşam pratiklerini geniş bir pencereden anlatmaktadır. Eser ilk bakışta yalnızca eğlence ve hoşça vakit geçirme amacı güden müstakil fıkra ve anekdot kitabı gibi görünse de yakından incelendiğinde Osmanlı aydınının mizaha bakışını, iktidar halk ilişkilerini, kutsal metinlerin gündelik hayattaki işlevselliğini ve dönemin folklorik özelliklerini ön plana çıkaran zengin bir muhteva içermektedir. Bu bağlamda metnin tematik analizi; dinî sınırlar ve meşruiyet dairelerinden siyasî iktidar eleştirilerine, bedevî saflığından medrese/kadı çevresinin aksaklıklarına, edebî iktibas oyunlarına kadar uzanan geniş bir yelpazeyi ihtiva etmektedir. Aşağıdaki başlıklar altında incelenen tematik yapı, eserin sadece edebî bir hikâye derlemesi olmadığını aynı zamanda klasik dönem Osmanlı sosyo-kültürel yapısını ve zihniyetini okumaya imkân tanıyan bir eser olduğunu ortaya koymaktadır.

2.1. Halifeler ve Yöneticiler

Eser içerisinde özellikle Abbâsî halifeleri Mansûr, Me'mûn, Mu'tasım, Mütevekkil ve Emevî idarecileri Haccac bin Yusuf, Mu'âviye, Ziyâd bin Ebih etrafında kurgulanan zengin bir anlatım kurgusu dikkat çeker. Bu hikâyelerde yöneticiler mutlak otoriteyi temsil eden kişiler olmalarının yanında etrafındaki kişilerle şakalaşan, şairlere cevap verme yarışına giren, halkın eleştirilerine tahammül gösteren yönleriyle de ön plana çıkar. Dolayısıyla eserdeki yönetici anlatıları klasik kültürde yer alan saray meclislerinin edebî ve fikrî atmosferini yansıtmanın yanı sıra iktidar ile halk arasındaki gerilimin mizah vasıtasıyla nasıl çözüldüğünü gösteren bir zemin sunar.

Eser içerisinde yer alan "Halife Mu'tasım ve Sahte Peygamber" hikâyesine bu durum örnek olarak gösterilebilir.

> Mu'tasım halife zamanında bir kimse nübüvvet da'va itdi. Huzûr-ı halifeye getirdiler. "Pes Peygamber misin?" didi. "Ne'am." Halife didi: "Kime meb'us oldun?" didi. "Sana meb'usum." Halîfe didi: "Sen sefih ve ahmak imişsin." Ol adam didi: "Zâhir her kavme kendi misillerinden peygamber meb'us olur." Halifeye bu kelâm bâ'is-i hande olup mezbûre ihsân itdi **[14a]**[1].

Bu kıssada yönetici konumunda olan Mu'tasım tebaasını cezalandıran bir kişi olarak değil kıvrak zekasıyla bir anekdota tahammül edip bu durumu takdir eden bir profil olarak tanımlanmıştır. Ayrıca kıssa içerisindeki kıvrak zekalılık çatışmayı yumuşatmış ve böylece halife öfkelenmek yerine gülmüştür.

[1] Bu çalışmada İstanbul Üniversitesi, Türkçe Yazmalar Bölümü, Nu: 1631'de Mecmua-i Hikâyât adıyla kayıtlı eser esas alınmış olup alıntılarda yapılan göndermeler bu nüshanın varaklarına yapılmıştır.

Aynı şekilde mecmua içerisinde yer alan "Hârûn Reşîd ile Behlül-i Dânâ Hikâyesi" dönemin mizah anlayışını göstermesi açısından dikkat çekicidir.

> Hârûn Reşîd bir gün Behlül'e didi ki: "Halktan gâyet sevdigün kimdür?" Behlül didi: "Ol kimsedür ki karnumı doyurur." Hârûn didi: "Ben doyururam, şimdi beni sever misin?" Behlül didi: "Veresiye muhabbet olmaz." **[23a]**.

Sarayın meşhur nüktedanı Behlül, dönemin halifesinin sevgisini kazanma arzusuna karşı keskin zekasıyla cevap verir. Halifenin "Seni ben doyururum" vaadine karşılık olarak "Veresiye muhabbet olmaz" diyerek halifenin vaatlerine mizahi bir nükteyle karşılık vermiştir.

Sıradan bir bedevînin veya bir kadı'nın zalimliğiyle nam salmış kudretli halifeler karşısında verdikleri cesur cevaplar ve cüretkar nükteler iktidarın mutlak gücünü dengeleyen bir işlev olarak görülür. Halife Mütevekkil ile sahte kadın peygamber arasında geçen hikâye bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

> Bir hatun, Mütevekkil Halîfe zamânında nübüvvet da'vâ itdi. Mütevekkil huzûruna getirdiler. Didi "Sen nebiyye vü peygamber misin?" Hatun didi. "Ne'am, peygamberem." Halîfe didi. "Hazret-i Muhammed sallâ'llâhu aleyhi ve selleme îmânun var mıdır?" Hatun didi. "Ne'am." Mütevekkil didi. İmdi Hazret-i Rasul buyurdu ki *"Lâ nebî ba'dî."* Ya'ni benden sonra nebî olmaz. Hatun didi. "Bu hadîs-i şerîf ricâle mahsûstur. *Lâ nebiyye ba'dî.* Ya'ni benden sonra hatun peygamber olmaz didi mi?" Mütevekkil bu kelâmdan hande idüp hatunu ıtlâk itdi **[14b]**.

Bu hikâyede halife sıradan bir kadının hazırcevaplığı karşısında çaresiz kalmıştır. Halife Mütevekkil, öfkelenmek yerine nüktenin zarafetini takdir ederek cezayı iptal etmiş ve tebessümü tercih etmiştir. Bu durum metnin genelinde görülen iktidarın nükte ile yatıştırılması temasını pekiştirmektedir.

Türk-İslam anlatı geleneğinde Haccâc-ı Zâlim namıyla özdeşleşmiş olan Emevî valisi Haccâc bin Yûsuf, acımasızlığı ve tavizsiz idareciliğiyle ön plana çıkmaktadır. Tarihî ve edebî metinlerde çevresi çoğunlukla onun gazabından korunmak için aşırı övgüye ve dalkavukluğa başvurmuştur. Eldeki hikâye metninde de böyle bir söyleyiş söz konusudur.

> Bir âdem Haccâc bin Yûsuf'a didi ki "Bu gece rü'yâda seni cennetde gördüm. Haccâc-ı zâlim didi. "Eger rü'yân sahîh ise cennetde zulm, dünyâdan çok imiş." **[23b]**.

2.2. Dinî Figürler ve Sahabeler

Türk-İslam kültür ve edebiyatında dinî şahsiyetler ile sahabe nesli genellikle züht ve takva mutlak ciddiyet dairesinde tasvir edilirken; hikâye literatüründe bu figürler,

hayatın doğallığı ve nükte ile kesişen canlı sahneler içerisinde temsil edilir. İncelenen metinde peygamberler, dört halife ve önde gelen sahabeler (Safiyye binti Abdülmuttalib, Selmân-ı Fârisî, Hâlîd bin Velîd, Amr bin Âs) gibi mizahı tamamıyla reddetmeyen, aksine dinî ve ahlaki sınırları koruyarak tamamen meşru gören bir anlayışla temsil edilir. Dolayısıyla eser içerisinde yer alan dinî figür anlatıları, kutsal ile beşerî arasında bir denge kurarak Osmanlı edebiyatında din büyüklerinin erişilmez kişiler olarak değil, gündelik hayatta tebessüm ettiren şahsiyetler olarak algılandığını göstermektedir.

Hz. Muhammed ile yaşlı bir kadın arasında geçen ve Türk-İslam literatüründe de oldukça meşhur olan "Yaşlı Kadın ve Cennet" kıssası din büyüklerinin mizaha olan yaklaşımı hakkında güzel bir örnek teşkil etmektedir.

> Safiyye binti Abdü'l-muttalib hazret-i rasûlu'llâh *sallâ'llahu aleyhi ve selleme* vardı. Gâyet pîr idi. Didi "Yâ Rasûlu'llâh du'â buyurun ki ben cennete gireyüm." Hazret-i rasûl buyurdular. "Koca avretler cennete giremez." Safiyye meclisten çıkup ağladı. Buyurdular ki Safiyye'ye "Haber virün ki koca avretler kocalık ve pîrlik hâli üzre girmezler lâkin genç ve tâze olup girerler." **[3b]**.

Bu hikâye, kendisinden hemen önceki hikâyede geçen "Ben de mizah ederim, ancak yalnızca hakkı söylerim" hadisinin doğrudan bir tatbikatı niteliği taşır. Zira hazreti peygamber yalan söylememiş hakikati yani cennette yaşlılık halinin olmayacağını dile getirmiştir.

Hâlîd bin Velîd ile Cennet isimli bir cariye arasında geçen bir hikâye iktibas ve hazırcevaplığın seçkin bir örneği olarak karşımıza çıkar. Hâlîd bin Velîd, Cennet isimli güzel bir cariyeyi esir pazarında görünce nükte yapıp bir ayet okuyarak kıza talip olduğunu ifade etmiştir. Cariye ise altta kalmayarak "Eğer cennete kavuşmak istiyorsan, kesenin ağzını açıp bedelini ödemelisin" diyerek zekice bir karşılık vermiştir.

> Hâlid bin Velîd esîr-furûşlarda bir câriye-i melîha görüp isminden su'âl eyledi. Câriye didi. "İsmüm Cennet'dür." Hâlid didi *"Elhamdüli'l-lâhi'l-lezî saddaknâ va'dehû evresna'l-cennete netebevve minhâ haysu neşâ.*[2]*"* Câriye dahı okudu ki *"Len tenâlu'l-birre hattâ tünfikû.*[3]*"* **[21a]**.

Latifeler genel olarak bulundukları dönemin yerel özelliklerini, toplumun yaşamını aktarmakla birlikte aynı zamanda öğüt verme amacı da taşır (Arslan, 2012: 200). Külliyat içerisinde eğitimini tamamlayan iki öğrenciye hocalarının nasihat etmesi bu duruma güzel bir örnektir.

> Bir şâkird tekmîl-i 'ilm idüp üstâdından müfârekat vaktinde vasiyyet ve nasîhat taleb itdi. Üstâdı dahı böyle vasiyyet idüp didi ki "Eger istersen ebeden mah-

[2] *Bize verdiği sözü yerine getiren ve cennetten dilediğimiz yerde konaklayalım diye bizi bu yurda varis kılan Allah'a hamdolsun* (*Zümer 74*).

[3] *Sevdiğiniz şeylerden* (*Allah yolunda*) *harcamadıkça tam bir iyiliğe asla eremezsiniz* (*Al-i İmran 92*).

> zûn olmayasın müneccime musâhib ve yoldaş olma ve eger istersen agzınun lezzeti bâkî ola, tabîbe müsâhib ve yoldaş olma." **[26a]**.

İlim tahsilini tamamlayan talebeye hocası; ebediyen hüzünlü ve kederli kalmak istemiyorsa müneccimlerle, ağzının tadının bozulmasını istemiyorsa tabiplerle düşüp kalkmaması yönünde öğüt verir.

İslam tarihindeki en çetin siyasî tartışmalardan olan hilafet sırası meselesi, Hz. Ali ile Selmân-ı Fârisî arasında geçen bir hikâyede tarihî ağırlığından arındırılarak iki sahabe arasında samimi bir şakalaşmanın nüktesine dönüştürülür.

> Selmân-ı Fârisî hazretleri bir tenhâ yirde igtisâl iderdi. Hazret-i Alî üzerine ugrayup hafiyyeten bir taş attı. Selmân etrâfına nazar itdi, kimse görmedi, gusle meşgul oldu. Hazret-i Alî yine bir küçük taş atup ihtifâ itdi. Selmân etrafına nazar idüp kimseyi görmedi. Yine gusle meşgûl oldu. Bu minvâl üzere birkaç nevbet etmekle Selmân muztarip olup acele üzere fârig oldu. Baktı, gördü ki Hazret-i Alî imiş, mizâh idermiş. Selmân didi. "İşte böyle mizâhlardur ki seni hilâfette dördüncüye te'hîr itdi." **[4a]**.

2.3. Bedevîler ve Halktan Kişiler

Seyyid Feyzullah Efendi'nin derlediği hikâye mecmuasında, saray ve ulema çevresine tezat teşkil eden en canlı zümreyi bedevîler (A'râbî) ve cemiyetin alt katmanlarını oluşturan sıradan halk kitleleri (köylüler, dilenciler, esirler, kadınlar ve öğrenciler) oluşturmaktadır. Metinde bedevî figürü, klasik anlatı geleneğindeki tipolojiye uygun biçimde; hazırcevaplığı, pragmatik zekâsı ve sağduyusu yüksek bir karakter hüviyetiyle ön plana çıkmaktadır. Namazda imama itiraz eden, orucu yarıda bırakan veya padişah karşısında saflık maskesine sığınan bedevî ve avam tipleri medrese ve sarayın baskın kurallarını dilin ve mantığın sınırlarını çıplak bir şekilde sorgular. Bu anlatılar, Osmanlı entelektüelinin zihnindeki merkez-çevre gerilimini gözler önüne sererken, yüksek zümre edebiyatının içerisine sivil halkın tabiiliğini ve filtresiz güldürü potansiyelini dâhil eden sosyolojik bir ayna işlevi görmektedir (Mardin, 2014: 175).

Hikâye içerisinde bir bedevînin namaz esnasında imama laf atması A'rabi/Bedevî figürünün dinî olguları algılama biçimi bakımından dikkat çekici bir örnektir.

> Bir kimse imâmete geçüp *"İnnâ erselnâ Nûhan."*[4] diyü okudı ve hasr olup bir zaman sukûtta kaldı. Cemâ'at içinde bir kimse A'râbî var idi. Didi "Yâ kartabân eger Nûh gittiyse bir âher kimse gönder, bizi halâs eyle." **[6b]**.

Bedevî bu hikâyede namazın sessizlik kuralını ihlal ederek imama doğrudan müdahale etmiş ve ibadetin manevî atmosferini komik bir sahneye çevirmiştir.

[4] *Şüphesiz biz Nûh'u gönderdik* (*Nuh 71*).

Klasik kültürün gizlediği alt beden işlevleri (gaz çıkarma, dışkılama, cinsellik) halk gülmecesinde saklanmayan tabiî bir unsur olarak öne çıkar. Fıkra, saray ve meclis ciddiyetinin arkasındaki sıradan insanların mahrem zaaflarını sempatiyle kayda geçirir (Bakhtin, 2005: 341). Mecmu'a içerisinde geçen "Gerdek Gecesinde Yellenen Gelin" hikâyesi bu durumu açıklayıcı niteliktedir.

> Gerdek gecesinde gaz kaçırıp ağlayan geline damat "Ağlama, gelinin yellenmesi bolluk ve bereket alametidir" deyince gelinin "Öyleyse bir daha yapayım" teklifine adam "Ambarlarımız o kadar büyük değil, bu kadarı kâfi" der **[16b]**.

Osmanlı toplumunda ulema sınıfı ilim yolundan giden ve siyasî iktidardan uzak durması beklenen bir sınıf olarak tasvir edilir. Ancak günlük hayatta bazı ilim sahibi kimselerin saray çevresine yanaşarak makam, mevki, ulufe arayışına girmesi toplum nazarında daima bir hayal kırıklığı ve tenkit konusu olmuştur. Aşağıdaki hikâye bu duruma güzel bir örnektir. İlmini sarayın kapısına kadar çıkarmış olan bir âlim ile geçimini su taşıyarak sağlayan bir esnafın sarayda karşılaşmasını ele alarak yüksek zümre ile sokak arasındaki çatışmayı mizahî bir çerçevede anlatır.

> Bir âlim, pâdişâh kapısında dururken bir sakkâ mes'ele su'âl itdi. Ol âlim cevâb virmeyip didi. "Bu mahal mes'ele mevzi'i degüldür." Sakka didi "âlim mevzi'i dahı degüldür." **[21b]**.

Âlim, bulunduğu yerin ağırlığını ve saray kapısını öne sürerek sual soran kişiyi küçümser ve susturmaya çalışır. Ancak sakka verdiği cevapla âlimin itibarını ve meşruiyetini sorgular.

2.4. Sahte Peygamberlik İddiaları

Feyzullah Efendi'nin külliyatında yer alan sahte peygamberlik hikâyeleri, İslam tarihindeki peygamberlik iddialarını dinî ya da politik bir tartışma alanı olarak değil doğrudan eğlenceli birer fıkra ve zekâ oyunu olarak ele alınmıştır. Hikâyeler içerisinde kendisinin peygamber olduğunu öne süren kişiler; Me'mûn, Mu'tasım ve Mütevekkil gibi Abbasî halifelerinin huzuruna çıkarıldıklarında sorgulanır ve kendilerinden mucize göstermeleri istenir. Bu iddiada bulunan kişiler halifeler karşısında karşılaştıkları zor soru ve tehditlere son derece kıvrak, esprili ve hazırcevap savunmalar yaparak halifeleri güldürürler. Normal şartlarda ölüm ve hapis cezalarıyla sonuçlanması beklenen bu karşılaşmalar, her iki tarafın şakalaşması ve halifelerin bu kişileri affetmesiyle sona erer. Nihâyetinde külliyat içerisinde yer alan bu metinler, sahte peygamberlik konusunu saray ile sıradan insanlar arasındaki neşeli diyalogların ve mizahî zekanın sergilendiği bir güldürü unsuru olarak ön plana çıkarmaktadır.

Halife Mütevekkil ile peygamberlik davası güden bir kişinin arasında geçen hikâye sahte peygamberlik olgusuna verilecek en güzel örneklerden birisidir.

> Mütevekkil halîfe zamânında bir âdam dahı nübüvvet da'vâ itdi. Mütevekkil didi. "Sen kimsin?" Didi "Peygamberem." Mütevekkil didi. "Delîlün nedür?" didi. "Delîlüm Kur'ân-ı azîmdür ki Allâh subhânehu ve te'âlâ buyurdu. *İzâ câ'e nasrullâh-i ve'l-feth.*[5] Benüm ismüm ise Nasrullah'dur. Mütevekkil didi. "Mu'cizen nedür?" didi. "Bir âkır dogurmaz avret getirün, mücâma'a ideyüm hâmile olup bir veled dogurur. Dogdugu sâ'atte tekellüm idüp bana îmân getirür. Mütevekkil Halîfe, vezîri Hasan bin İsâ'ya didi. "Hatununu bu âdama ver tâ mu'cizesin müşâhede idesin." Vezîr Hasan didi. "Ben anun nübüvvetine tasdîk iderüm. İnkâr idenler hatununu virsin ki şüphesi def' ola." Mütevekkil halîfe bu zarâfetten münbasit olup ol kişinün da'vası mizâh olmagla ıtlâk itdi **[14b]**.

Bu hikâyede asıl mizahî unsur Hasan bin İsa'nın hazırcevaplığıdır. Normal akışta vezirin öfkelenmesi veya itiraz etmesi beklenirken vezir tam tersine peşinen iman ettiğini bildirerek meseleyi nükteli bir şekilde bitirir.

"Halife Me'mûn ve Suda Eriyen Taş" hikâyesinde de sahte peygamberlik söz konusudur. Halife Me'mûn döneminde peygamberlik iddiasıyla ortaya çıkan bir kişi halifenin huzuruna getirilir. Kendisinden peygamberliği ispatlayacak bir mucize göstermesi talep edilir. Adam "Kara taşı suyun içine atarım eriyip su olur." der. Halife ve meclistekiler bu teklifi kabul eder. Adam önceden yanında getirdiği sahte bir taşı suya atar ve taş gerçekten eriyip kaybolur. Bunu görenler inanmayıp kendilerinin bir taş verip aynı şeyi yapmasını ister. Adam ise kıvrak zekasıyla "Siz Firavundan daha üstün değilsiniz; ben de Mûsâ'dan daha iyi değilim. Mûsâ asasını ejderhaya çevirdiği vakit Firavun bile "Bu senin asandır, bunu etmeyiz; sana başka bir asa verelim de onu ejderha yap" demedi mi?

> Me'mûn Halîfe zamânında bir kimse nübüvvet da'vâ itdi. Huzûr-ı halîfeye getirdiler ve mu'cize taleb itdiler. Didi "Kara taşı su içine ilkâ iderüm, eriyip su olur." Didiler. "Râzı oluruz." Meger ki kendi ile bir taş vardı, anı suya ilkâ eyledi ve eriyüp su oldu. Bu nevbet didiler. "Bu hîledür, taşı biz saña virelüm anı suya tarh eyle erisün." Ol âdem didi. "Siz Fir'avn'dan eşit degülsiz ve ben Mûsâ'dan iyi degülem. Mûsâ asâsını ejderhâ itdügi vaktde Fir'avn 'Bu senün asândur razı degülüz gayrı asâ virelüm, anı ejderhâ eyle' diye mu'âraza itmedi. Bu def'a Me'mûn halîfe ol kişinün da'vâsı mizâh oldugun bilüp vâfir dıhk eyledi ve ol âdemi ıtlâk itdi **[13b]**.

Sahte peygamberlik yapan kişinin normal şartlarda cezası ölümdür. Fakat adamın yakalandığı andaki savunması herkesin bildiği bir kıssadaki ölümcül tehdit algısını ortadan kaldırmış, bu durum halife ile arasında bir mizaha dönüşmüştür.

İktidar sahiplerinin sahte peygamberleri köşeye sıkıştırmak adına olağanüstü mucizeler talep ettiği hikâyelerden birisi de "Kavun Bitirme Mucizesi" fıkrasıdır.

[5] *Allah'ın yardımı ve fetih geldiği zaman* (*Nasr 1*).

> Bir âdam nübüvvet da'vâ itdi. Mâlik huzûruna getirdiler. Mâlik didi. "Mu'cize gösterebilir misin?" Ol âdem didi. "Ne istersiz?" Mâlik didi. "Yerden kavun bitir." Ol kişi didi. "Üç gün mühlet ver bitireyüm." Mâlik didi. "Mühlet yoktur, bu sâ'at bitir." Ol âdem didi. "Hak sübhâne ve te'âlâ kemâl-i kudretiyle üç ayda bitirip tekmîl ider. Sen bana üç günde bitirmege mühlet virmez misin?" Mâlik dahı mizâh oldugunu bilüp terk itdi **[13a]**.

Külliyat içerisinde yer alan bu anekdot, peygamberlik iddiası gibi idamı gerektiren ağır bir suçun otorite ile sanık arasında nasıl söz düellosuna evrildiğini göstermektedir. İdarecinin anında gerçekleşmesini istediği mucize talebi mizahî bir şekilde reddedilir.

2.5. Gündelik Hayatın Karikatürleri (Kadılar ve Hocalar)

Şeyhülislâm Seyyid Feyzullah Efendi'nin derlediği hikâye külliyatı resmi vekâyinâmelerin ve biyografik tezkirelerin sınırlarını çizdiği ideal ulema portresinin dışına çıkarak dönemin toplumsal hayatını bütün doğallığıyla kaydeder. Hikâyelerde yer alan kadı/öğretmen figürü mutlak dokunulmazlığı olan kusursuz kişiler değil, aksine mesleki aksaklıkları, maddî çekişmeleri ve insanî zaaflarıyla gündelik yaşamın merkezinde konumlandırılmıştır. Cami mihrabından ev sahibi kiracı muhalefetine, mahkeme salonlarından gerdek odasının mahremiyetine kadar uzanan bu hikâyeler; ilmiye sınıfının ciddiyeti ile sokaktaki insanın doğal tablosunu aynı potada eriterek dönemin sosyal dokusuna dair canlı bir ayna işlevi görür.

"Kadı Şurayh ve Nafaka Davası" adlı hikâye kadılık müessesesinin durumunu gözler önüne sermektedir. Bir kadın meşhur Kadı Şurayh'a gelip kocasının kendisine nafaka vermediğinden şikayetçi olur ve mahkeme kurulur. Kadı, mahkeme sonucunda adamın vermiş olduğu nükteli cevabı çok beğenir ve tarafları cezalandırmak ya da zorlamak yerine her ikisine de kendi cebinden ihsanda bulunur.

> Bir hatun Kâdî Şurayh'a gelüp zevcinden şikâyet eyledi ve nafaka virmez diyü tazallum itdi. Zevci didi: "Ben kâdir oldugumu virürem lâkin bu hatun itmek ister ona kâdir degülem." Şurayh'a bu cevâb hoş gelüp ikisine dahı ihsân itdi **[28b]**.

"Beş Günde Doğan Çocuğa Mektep Çantası Alan Aceleci Baba" hikâyesinde bir adam evlenir ve evliliğin beşinci gününde oğlan çocuğu dünyaya gelir. Durumu gören adam hiç bozuntuya vermeden kâğıt, kalem, mürekkep alarak çocuğa okul eşyası hazırlar. Çevredekiler niye acele ettiğini sorunca ise "Acele değildir; beş günde doğan oğlan, herhalde üç günde de mektebe gider" der.

> Bir âdem bir hatun tezevvüç eyledi. Beşinci günde bir oglan dogurdu. Babası bâzâra varup bir kitâp ve devât ve kâgıt alıp okumak tedârikin gördü. Didiler

> ne aceb acele idersin. Didi acele degüldür. Beş günde dogan oglan, elbette üç günde mektebe gider [**30b**].

Külliyat içerisinde karı-koca arasındaki en mahrem konularla alakalı fıkralar da mevcuttur. "İktidarsız Koca Davası" hikâyesinde genç bir kadın mahkemeye başvurarak henüz genç yaşta olduğunu kocasının ise cinsel bakımdan yetersiz olduğunu söyler ve boşanmak ister. Sonrasında gerçekleşen söz düellosu adalet mekanizmasının en mahrem konularda bile mizahî bir sahneye eşlik edebileceğini göstermektedir.

> Bir hatun zevcüm ınnîn ben şâbbe vü tâzeyüm diyü kâdıya şikâyet eyledi. Zevci inkâr idüp didi. "Innîn degülem, istersen demir gibi ve taş gibi idüp kâdı hazretlerinün yedine vireyüm." Kâdı didi. "Taş itmek lâzım degül hemân kesek idüp hatunun nesnesin seddeyle bizi halâs eyle [**28b**].

Bu nakiller eserde anlatılacak olan ve içinde zaman zaman müstehcen ve gayr-i meşru denebilecek ve din âliminden beklenen vakar ve ciddiyete yakıştırılmayacak latifelerin anlatılmasına meşru bir zemin hazırlama yahut mizahın insan tabiatının bir parçası olduğunu vurgulama çabası olarak değerlendirilebilir (Göktaş ve Kalkandelen, 2015: 330).

3. Dil ve Anlatım Özellikleri

Seyyid Feyzullah Efendi'nin hikâye mecmuası klasik Osmanlı nesrinin çift kutuplu yapısını bünyesinde barındıran bir anlatım zenginliğine sahiptir. Eserin giriş kısmı; padişaha övgülerin dizildiği, Arapça ve Farsça tamlamalarla örülü secili ve oldukça sanatlı bir dille yazılmıştır. Ancak yazar, hikâyelerin anlatıldığı bölümlerde gereksiz sanatlı söyleyiş ve söz oyunlarından kaçınmış akıcı, canlı ve konuşma diline yakın bir dil kullanmıştır.

Türk edebiyatı dairesinde kaleme alınmış mensur eserlerin mukaddime kısımlarında sanatçının gayesi dile olan hakimiyetini ve sanatını göstermek olduğu için süslü bir üslûp tercih edilir (Bülbül, 2011a: 40). Giriş bölümünde mensur hikâye geleneğine uygun olarak *"Hamd u senâ ol hâlık-ı bî-hemtâya ki cemî'-i sıfât-ı kemâlle müzeyyen ve mücellâ ve bi'l-cümle şâ'ibe-i nâkîsadan münezzeh ve müberrâ olmagla tâbiş-gerân-ı künh-i celâlî makâm-ı aczde hayrân ve nüvîsendegân-ı hilye-i cemâli satr-ı evvelde sergerdândur* [***1b***]*."* ifadeleri yukarıda ifade edildiği gibi oldukça sanatlı bir dil olduğunu göstermektedir.

Hikâyelerin bazıları*"Hükemâ dirler idi", "Rivâyet olunur ki", "Ulemâdan bir kimse var ki", "Fukahâdan bir kimse"* gibi mensur hikâye geleneğinde klişeleşmiş giriş cümleleriyle başlarken bazıları ise *"Hazret-i Hüseyin havâricden ba'zısına didi ki", "Hulefâ-yı Abbâsî'den Mehdi bir gün", "Bir kadın kadıya varup"* gibi sıradan ifadelerle başlamaktadır. Bu durum eserdeki hikâyelerin anlatımında farklı anlatım türlerine başvurulduğunun göstergesidir.

Eserin en temel anlatım özelliği yazarın laf kalabalığından kaçınarak anlatmak istediği hadiseyi hızla neticeye bağlamak istemesidir. Bu duruma en güzel örnek "Hârûn Reşîd ile Behlül-i Dânâ" arasında geçen kıssadır. Hikâyede anlatılmak istenen uzun uzadıya tasvir ve iltifat yapmak yerine üç cümlelik bir diyalogla anlatılmaktadır.

> Hârûn Reşîd bir gün Behlül'e didi ki: "Halktan gâyet sevdigün kimdür?" Behlül didi: "Ol kimsedür ki karnumı doyurur." Hârûn didi: "Ben doyururam, şimdi beni sever misin?" Behlül didi: "Veresiye mahabbet olmaz." **[23a].**

"Dilenci ile Ev Sahibi" örneğinde ise durum/olay tasvirlerine veya dilencinin iç dünyasına hiç girmeden doğrudan sokak diline ait hızlı bir soru-cevap zinciriyle hikâye ilerler ve son cümledeki hazırcevaplıkla sona erer.

> Bir kapıya bir sâ'il geldi. Didiler "Allah vere nesne yoktur."
>
> Sâ'il didi: "Bir etmek parası olsun."
>
> Didiler: "Kâdir değülüz."
>
> Sâ'il didi: "Biraz arpa ve bugday olsun."
>
> Didiler: "Ana da kâdir degülüz."
>
> Sâ'il didi: "Biraz sütden ve yoğurtdan olsun."
>
> Didiler: "Ana da kâdir değülüz."
>
> Sâ'il didi: "Bârî bir kâse su virün içeyüm."
>
> Didiler: "Su da hazırda yoktur."
>
> Sâil didi: "Yâ niçün bu hânede kudret idüp otururbut, kalkun berâberce dilencilik idelüm ki siz benden ziyâde müstahakk imişsiz." **[14b]**.

Metinde hüsn-i ta'lil, mübalağa ve tecâhül-i ârif gibi sanatlar anlatılan hikâyenin derinliğini artıran estetik unsurlar olarak kaleme alınmıştır. Örneğin; gerdek gecesi gaz çıkarma olayının ambar bereketiyle açıklanması, sahte peygamberlerin halifeyi susturmak için mantık oyunlarına başvurmaları bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Metinde kullanılan kelime kadrosunun sosyal tabakalara göre değişiklik gösterdiği görülmektedir. Saray ve ulemâ çevresinde *"Kadı, nafaka, hadis, nübüvvet, da'va etmek, huzûr-ı halife, ıtlak itmek, ihsan itmek"* gibi bürokratik kavramlar sıklıkla kullanılmıştır. Diğer taraftan bedevî, köylü ve avam sınıfının yer aldığı sahnelerde bu dil terkedilmiş yerine sokak Türkçesi denilebilecek bir anlatım benimsenmiştir. Bu duruma *"Ya kartaban, gerdek gecesi, mahsül ambarı, karnumı doyur"* gibi ifadeler örnek olarak gösterilebilir. Müellifin hikâyeler arasında bu dil geçişlerini yapması dönemin konuşma dili ve yazı diline olan hakimiyetini göstermektedir.

Esere genel olarak bakıldığında mukaddime bölümü dışında cümle yapısının kısa olduğu uzun cümle ve tamlamaların kullanılmadığı görülmektedir. Metin içerisindeki genel anlatım tarzı gereksiz tasvirlerden arındırılmış soru-cevap diyalogları üzerinden yapılmıştır. Bu duruma en güzel örnek, Halife Mütevekkil ile sahte peygamber Nasrullah arasında geçen nüktedir.

> Mütevekkil didi: "Sen kimsin?
>
> Didi: "Peygambeerem."
>
> Mütevekkil didi: "Delîlün nedür?"
>
> Didi: Delîlüm Kur'ân-ı 'azîmdür ki Allahu te'âlâ buyurdı. "İza câ'e nasru'llâhi ve'l-feth." Benüm ismüm ise Nasru'llah'tur [**14a**].

Eser içerisinde klasik mensur hikâye geleneğindeki gibi uzun doğa, mekân, zaman, kişi tasvirleri yer almaz; ancak mizahi çatışmayı kurmak ve hikâye sahnesini canlandırmak için fiziksel durum, yaşlılık, mekân ve nesne tasvirlerinin dahil edildiği örnekler mevcuttur. Bu tip tasvirler genellikle birkaç cümle veya kelime ile ifade edilir.

Hz. Muhammed ile Safiye hikâyesinde geçen kıssada Safiyye'nin ileri yaşta ve çökmüş bir ihtiyar olduğu özellikle tasvir edilir.

> Safiye binti Abdü'l-muttalip hazret-i rasûlu'llâh *sallâ'llâhu aleyhi ve selle*me vardı, gâyet pîr idi [**3b**].

Hâlid bin Velîd'in esir pazarında gördüğü bir cariyeyi tasvir etmesi dikkat çekici bir örnektir. Cariyenin güzelliği ve sevimliliği *"câriye-i melîha" nitelemesiyle* tasvir edilmiştir.

> Hâlid bin Velîd esîr-fürûşlarda bir câriye-i melîha görüp isminden su'âl eyledi [**21a**].

Kur'an ayetleri, hadisler ve dinî terimler mevcut bağlamlarından koparılarak günlük hayat içerisindeki bazı durumlara uyarlanmak amacıyla mizahî unsurların temel aracına dönüştürülür. Metin içerisine alınan ayet, hadis veya kelâm-ı kibarların, metnin anlam bütünlüğü göz önüne alınarak bazen yarısı bazen de tamamının kullanıldığı görülmüştür (Aydın, 2022: 49).

"Namazda Takılan İmam ve Bedevî" hikâyesinde Nuh suresinin ilk ayeti geçmektedir. Hikâyede imam ayeti okuyup devamını getiremeyince bedevî, namazın ciddiyetini bir kenara bırakır. Ayet içerisinde geçen *"Erselna* (*göndermek*)*"* fiilini gündelik hayatta bir yere adam yollamak gibi algılar. *"Madem Nuh gitti de gelmiyor, başka birini yolla da namazı bitir. Bizi buradan kurtar."* diyerek kutsal bir ifadeyi doğrudan imamın beceriksizliğine vererek komik bir tepkiye dönüştürür.

> Bir kimse imâmete geçüp *"İnnâ erselnâ Nûhan.*[6]*"* diyü okudı ve hasr olup bir zaman sukûtta kaldı. Cemâ'at içinde bir kimse A'râbî var idi. Didi "Yâ kartabân eger Nûh gittiyse bir âher kimse gönder, bizi halâs eyle." **[6b]**.

Mensur eserlerin anlatımına katkı sağlayan bir diğer unsur mübalağalı anlatımdır. Olağanüstü anlatımda olayların görünen gerçek sebepleri üzerinde durulmaz ve olduğu gibi gerçekçi biçimde sunulmaz. Bunun yerine olayların akışında fizik ötesi, tabiatüstü birtakım etkenlerin yönlendiriciliğinin olduğu üzerinde durulur. Olayların oluş sebepleri ve sonuçları bilinen fiziksel kanun ve kurallara göre değil, olağanüstü, doğaüstü etkenlere bağlı kalınarak açıklanır (Çetin, 2019: 280). Mübalağalı anlatım külliyat içerisinde birkaç yerde ön plana çıkmaktadır.

Gerdek gecesinde utancından ağlayan geline damat teselli vermek için yellenmemin bolluk ve bereket alameti olduğunu söyler. Gelinin öyleyse bir daha yapayım teklifine damat: "Ambarlarımız o kadar büyük değil, bu kadarı kâfi." der. Hikâyede basit bir gaz çıkarma eylemi, mahsulün sığmayacağı devasa ambarları dolduracak bir bereket seline dönüştürülerek abartılır.

SONUÇ

Klasik Türk edebiyatında mizah ve latife geleneği; bir eğlence aracı olmasının ötesinde toplumun zihniyet kalıplarını, sosyal gerilimlerini, dinî algılarını ve dönemin günlük yaşamını yansıtan zengin bir bellek işlevi görmektedir. Bu çalışma kapsamında incelenen, XVII. yüzyılda Şehzade Mustafa'nın hocası Feyzullah ibn Muhammed tarafından kaleme alınan Letâ'if-nâme, hem telif şartları hem de barındırdığı tematik çeşitlilik bakımından klasik Osmanlı mizahının seçkin numunelerinden biri olduğunu kanıtlamaktadır. Eserde yer alan fıkra ve anekdotlar tematik açıdan tahlil edildiği zaman yöneticiler, dinî figürler, sahabeler, sahte peygamberler, avam sınıfı arasında son derece çeşitli bir insan manzarası tespit edilmiştir. Anlatılarda ayet, hadis ve dinî kavramların gündelik durumlara ustalıkla iktibas edilmesi Osmanlı aydınının metinle kurduğu canlı ilişkiyi göstermektedir. Mukaddimede tercih edilen sanatlı üslubun metnin genelinde yerini kısa diyaloglara ve canlı halk söyleyişlerine bırakması, eserin anlatım gücünü pekiştirmesine yardımcı olmuştur.

Sonuç olarak bu eser bir eğlence veya fıkra derlemesi olmanın ötesinde, XVII. yüzyıl Osmanlı zihniyetini, halk iktidar ilişkilerini ve dönemin sosyo-kültürel özelliklerini yansıtan özgün bir belge niteliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Arslan, T. (2012). Edebiyatımızda Terimler. İstanbul: Boğaziçi Yayınları

[6] *Şüphesiz biz Nûh'u gönderdik* (*Nuh 71*).

Aydın, H. (2022). Celâl-zâde Sâlih Çelebi'nin Kıssa-i Fîrûz Şâh Tercümesi (İnceleme-Tenkitli Metin), (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kütahya.

Bakhtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası: Ortaçağ ve Rönesans Halk Kültürü* (Çev. Ç. Öztek), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Barkan, Ö. L. (1999). *Osmanlı Toplumunda Din, Kültür ve Mizah*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Boratav, P. N. (1996). *Türk Mizahı ve Fıkra Tipleri Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Bülbül, T. (2011a). *İsmail bin Ali, Câmi'ü'l-Hikâyât* (*İnceleme-metin*). Ankara: Grafiker Yayınları.

Bülbül, T. (2011b). *Mensur Bir Hikâye: Tarih-i Mısr-ı Cedîd* (*İnceleme-Metin*). Ankara: Grafiker Yayınları.

Çetin, N. (2019). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

el-Câhız, (1965). *Kitâbü'l-Buhalâ* (Nşr. T. el-Hâcirî). Dârü'l-Maârif.

Göktaş, M. ve Kalkandelen, H. (2015). Feyzullah Efendi'nin Letâif-nâmesi ve Letâif-nâme Geleneğindeki Yeri, Erzurumlu Şeyhülislam Seyyid Feyzullah Efendi Sempozyumu (ss.325-338). Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 2015.

Gökyay, O. Ş. (1984). Türk Edebiyatında Latifeler ve Letâif-nâmeler. *Türk Kültürü Araştırmaları*, *22* (1-2), 1–28.

Levend, Â. S. (1984). *Türk Edebiyatı Tarihi.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Mardin, Ş. (2014). *Din ve İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Çalışkan, Y. (2015). *Lâmi'î Çelebi'nin Lâtifeler Kitabı: Letâif-i Lâmi'î* (*İnceleme-Metin*). İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Sakaoğlu, S. (2005). *Türk Fıkraları ve Nasreddin Hoca*. Konya: Tablet Kitabevi.

Sönmez, H. (2023). Mizah Kuramları ve Lâmi'î Çelebi'nin Letâifnâme'si. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (31), 520–534.

Şegavli, S.S (2025). Erzurumlu Seyyid Feyzullah Efendi ve Bir Muhâdarât Türü Olarak Mecmû'a-i Hikâyât, (Yüksek Lisans Tezi), Erzurum Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Erzurum.

Pellat, C. (1991). Nawâdir. *The Encyclopaedia of Islam* (Yeni Baskı, C. 7, ss. 1040–1042). Leiden: E.J. Brill.

Tanç, N. (2020). *Klasik Türk Edebiyatında Mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Tekin, A. (2012). *Edebiyatımızda Terimler*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Uzun, M. (2003). Latife. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 27, ss. 110–111). Ankara: TDV Yayınları.

ALİ ŞÎR NEVÂYÎ'NİN TÜRKÇE DİVANLARINDA TÜRK GÜZELİ

Ayşe KAPLAN
Dr., Öğretmen, Millî Eğitim Bakanlığı.
aysedebiyat@hotmail.com, ORCID: 0009-0008-5213-0356

GİRİŞ

Klasik Türk şiirinde Türk, millet olarak savaşçı ve cesur olmasıyla anılmıştır. Türk kelime olarak "miğfer, terk edilmiş, olgunluk çağı, deniz kıyısında oturan adam" (Günay, 2010, s. 21) gibi çeşitli anlamlara sahip olup "güç ve kuvvet" anlamında da kullanılmıştır (Taşağıl, 2012, s. 467). Türk kelimesi, Ali Şir Nevâyî'nin Türkçe divanlarında millet ismi olarak kullanılmasının yanında sevgili için de kullanılmıştır. Divanlarda sevgilinin gözü, kaşı, kirpiği ve saçı gibi güzellik unsurlarına Türk'ün savaşçılığını yansıtan özellikler verilmiştir. Sevgili güzelliğinin yanında öldürücü silahlara sahip bir savaşçı gibidir. Onun kirpikleri ok, kaşları yay, gözleri kılıç, saçları kementtir. Sevgilinin savaşçı karakterinin divan şiirinde ortaya çıkışı Akün tarafından şu şekilde ifade edilmiştir:

> Sevgilinin sert karakterini aksettiren güzelliğinin bu çarpıcı hüviyeti, esasını Ortaçağ Arap ve Fars dünyasının Türk imajından almaktadır. Halife ordusundan başka diğer İslâm devletleri hizmetindeki, o devirde çok moda olmuş Türk gulâmları etrafında Arap ve Fars edebiyatlarında teşekkül eden güzellik tasavvuru, bu silâhlı ve vurucu yönüyle, divan şiirindeki sevgilinin prototipini meydana getirmiştir. Bunlar alımlı endamları, hafifçe çekik ve mânalı gözleri, âdetleri icabı uzun saçları ile kendi ülkelerinin güzellerinden farklı ve üstün bir tipte görünüşleriyle Arap ve Fars şairlerine yeni bir güzellik ve sevgili imajı hazırlamışlardır. Fars ve Arap şairlerin Türk gulâmlarının güzelliklerine dair yazdıkları şiirlerde "Türk" kavramına bağlı bir sevgili ve güzel insan imajı doğar (Akün, 1994, s. 416).

Bu çalışmamızda Ali Şir Nevâyî'nin Türkçe divanları olan Garâibü's-Sıgar, Nevâdirü'ş-Şebâb, Bedâyi'ü'l-Vasat, Fevâyidü'l-Kiber'de karşımıza çıkan Türk tipi sevgili ve bu sevgiliye ait güzellik unsurlarını inceledik. Nevâyî, sevgilinin güzelliğini veya Türk'e özgü olarak bilinen herhangi bir özelliğini anlatmak için Türk kelimesine yer vermiş-

tir. Tük kelimesi istiare, tevriye, teşbih gibi sanatlara başvurularak sevgiliyi ifade etmek için kullanılmıştır. Sevgilinin güzellik unsurlarını anlatmak için farklı özellikleri ve güzellikleriyle tanınan Türk boylarının isimlerini zikretmiştir. Nevâyî, klasik şiire Türk kültürünü ve sosyal hayatını yansıtan yerli özellikler kazandırmıştır (Kut, 1989, s. 450). Bu özelliğine uygun olarak Nevâyî'nin divanlarında sevgili karşımıza at üstünde gönül yağmalayan, âşıkları öldüren ve onlara zulmeden, kaşı hilal, kaş arası açık, gözü şehla bir Türk güzeli olarak çıkmaktadır.

1.Türk Tipi Sevgili

Divanlarda sevgili için bazı beyitlerde doğrudan doğruya bazı beyitlerde teşbih ve mecaz kullanılarak pek çok kelime ve tamlama kullanılmıştır. Nevâyî'nin Türkçe divanlarında sevgili; aşk sultânı, ay, ârâm-ı rûh, bed-hûy, bed-mihr, belâ, büt, cân, cânân, cân-ı cihân, cân-fezâ, çâbük, dil-ber, dil-cûy, dil-dâr, dil-rübâ, dil-hâh, dil-ârâ, dil-şiken, dil-keş, dil-sitân, dost, gül-i rana, Hızır, hûb, hüsn genci, kâfir, kût-ı cân, kuyaş, Leylî-veş, mah, mah-ı Ken'ân, mah-ı nev, mahbûb, melahat genci, mihr-bân, nâ-mihr-bân, melek-sîmâ, Mesîh, mirek, mîrzâ, nazük, nigâr, nihâl, ömür, padişah, perî, refîk, sanem, serv, sîm-ten, sultân-ı hüsn, şeh-süvâr, şah, şîrîn, şûh, Türk-i mest, yar, yiğit, Yûsuf, zâlim, gibi isimlerle anılmıştır.

Türk kelimesi bazı beyitlerde sevgili yerine kullanılmış ve Türk-i mest, Türk-i Çin, Türk encüm, Türk-i Hıta, Türk-i hadeng-efgen, Türkmen-i meh-veş, kuyaş Türki, çâbük-Türk, Türk-i çâbük, Türk bî-dâdi, perî-veş Türk gibi terkipler kurulmuştur. Sevgilinin güzelliğinin dışında bu beyitlerde aktarılan ortak özellik onun çevik ve savaşçı olmasıdır. Savaşçı özelliğinden dolayı Türk, genel olarak beyitlerde yağma ve ganimetle birlikte kullanılmıştır.

Nevâyî'nin beyitlerinde anlattığı güzel, Türk'tür ve bu nedenle şair kendini sevgilisi olan Türk'ün kulu olarak nitelendirmektedir. Aşağıdaki beyitte kulu olunan Türk güzeli tarif edilmektedir. Kımaç göz, Türk sevgilinin çekik gözlerini ifade etmektedir. Çekik gözleri ve süzgün bakışıyla resim gibi güzel sevgilinin iki kaşının arası geniş, kaşı da hilâl gibidir.

Türklerning kulıdur-min ki nigârımnıng irür
Kaşı türkâne kabagı king ü közi kımaç (FK:104/2)

"Kaşı Türk gibi, kaş arası geniş ve gözü şehla olan resim gibi güzel Türklerin kuluyum."

Türk tipi sevgili birçok beyitte karşımıza at üstünde çıkmaktadır. Peri gibi güzel sevgili at üstünde giderken onun aşkıyla mecnun olan âşık ise sevgilinin ardınca dolaşmaktadır.

İy Nevâyî bir peri-veş türking mecnunı-min
Yok'aceb her kayda rahşın sürse min hîz iyledim (FK:452/7)

"Ey Nevâyî, peri gibi güzel bir Türk'ün âşığıyım; o her nerede atını sürse ben orada coşarım."

Aşağıdaki beyitte sevgili için Türk-i Hıtâ ifadesi kullanılmıştır ve sevgilinin öldürücü özelliği vurgulanmıştır. Hıtâ, Çin'in kuzeyi ve Türkistan topraklarına verilen addır. Misk ve ahuların bu bölgede çok oluşu sebebiyle ahu ve misk ile birlikte anılır (Pala, 2007, s. 197). Hıtâ Türkü güzelin işi âşığın canını almak, Hayber küffarının işi ise âşığın dinini elinden almaktır.

İşingiz cân u din almakdur ey mug deyri etfâli
Eger küffâr-ı Hayber-siz ü ger Türk-i Hıtâdur-siz (BV:204/5)

"Ey meyhane çocukları, eğer siz Hayber kâfirleri iseniz sizin işiniz din almaktır eğer Hıta Türkleri iseniz can almaktır."

Sevgili için Türk-i mest terkibi kullanılan beyitte sevgilinin çevik ve savaşçı özelliğini vurgulanmış ve yağma anlamına gelen türk-tâz ifadesine yer verilmiştir. Sevgili meydana çıkınca savaşçı Türkler gibi gönül mülkünü yağmalar.

Sigritip çıktı yana meydân sarı ol Türk-i mest
Tâ yana kaysı köngül mülkige kılgay türk-tâz (GS: 222/5)

"O sarhoş Türk (atını) koşturarak yine meydana çıktı, acaba yine hangi gönül mülkünü yağmalayacak?"

Aşağıdaki beyitte Türk sevgilinin özelliği keskin nişancı olması ve çok iyi ok atmasıdır. Sevgilinin bakışının ok olarak tasavvur edildiği beyitte, âşık oklardan oluşan bir kanada sahip gibidir.

Okıdın per çıkarmış min ki ol Türk-i hadeng-efgen
Kayan kim gamzesining nâvekin çikmiş manga atmış (BV:256/6)

"O ok atıcı Türk, nereye gitsem bakışının oklarını bana fırlattığından bu oklardan kanat çıkarmış gibiyim."

Aşağıdaki beyitte sevgilinin karakteristik özelliğinden bahsedilmiştir. Tünd kelimesi dik başlı, sert anlamları taşır ve sevgilinin özelliğini ifade eder. Bazı beyitlerde sevgilinin atı için de tünd sıfatı kullanılmıştır.

Nevâyîyâ irür ol şûh-ı Türkmen bes tünd
Nevâ tiler iseng andın yügürme ardıça çoh (NŞ: 111/7)

"Ey Nevâyî, o Türkmen güzel çok serttir; ondan bir nasip diliyorsan ardında çok dolaşma."

2. Çâbük ve Süvâr Sevgili

Sevgili genel olarak divan şiirinde anılan sevgili tipinden farklı özellikler göstermez ancak kültürün etkisiyle sevgili karşımıza birçok beyitte at üstünde bir binici ola-

rak çıkmaktadır. Türklerin en büyük özelliklerinden biri atları iyi kullanmaktır. Türk tipi sevgilinin anlatıldığı bu beyitlerde at üzerinde olan sevgili için çâbük, süvâr, şehsüvâr, çâbük-Türk, Türk-i çâbük, çâbük-süvâr, ifadeleri kullanılmıştır.

Türk sevgilinin vasıflarından birisi de çevik ve hızlı oluşudur. Nevâyî, Türk kelimesini güzel, çevik anlamında kullanmış ve Türklerin savaşçı özelliğini vurgulamıştır. Çâbük, hızlı giden ve at cambazı anlamı taşır. Sevgili çevik bir atın üstünde hızlı bir şekilde gidiyorken âşığın ona yetişmesine imkân yoktur. Tünd semend, dik başlı ve sert atlar için kullanılır. Tünd, hem sevgilinin hem de bindiği atın sıfatıdır.

Çâbüküm tîz sürer tünd semend üzre çıkıp
Min songınça yite alman yügürürde talıkıp (FK:65/1)

"Çâbüküm sert ve çevik atının üstüne çıkıp hızlıca gider, ben arkasından yürürken yorulup ona yetişemem."

Abraş, benekli bir at çeşididir. Sevgili, sarhoş şekilde ata binip o kadar hızlı şekilde koşturur ki âlemi yangın yerine çevirir. Beyitte sevgilinin güzelliğiyle âleme fitne salıp karıştırmasına vurgu yapılmıştır. Sarhoş bir şekilde ata binip kalabalığın arasına karışmak bir kaza ve kargaşaya neden olabilir.

ʿÂlemni eger kozgaban ot salsa tang irmes
Ol şûh ki ser-hoş çıkıban sikritür abraş (FK:268/3)

"Âlemi karıştırıp ateş salsa buna şaşılmaz çünkü o güzel sarhoş şekilde çıkıp at koşturur."

Aşağıdaki beyitte sevgili için çâbük-süvâr ifadesi kullanılmıştır. Bu beyitte sevgili gönül avlayan bir avcı olarak tasavvur edilmiştir. Avcıların avlarını bir iple atın terkisine bağladıkları gibi sevgili de avladığı gönülleri bir av gibi bağlamıştır.

Çikip cân rişte sin çâbük-süvârım kim kemend itmiş
Köngül saydın hemânâ ol kemendi birle bend itmiş (BV:254/1)
"Hızlı at binicim can ipini çekip bağ yapmış, aynı o ip ile gönül avını bağlamış."

Türk-taz yağma, hızlıca koşturma ve aniden gelme anlamında Türk sevgilinin bir özelliğidir. Yağmacı sevgili, en çok âşıkların gönüllerini yağmalar.

Yagmâ salurga her taraf atlandı ol sitem-ger
Könglüm vilâyeti saru bu türk-tâz ikin mü (NŞ:513/5)

"O sitemli sevgili her tarafı yağmalamak için atlandı, acaba bu yağma gönül vilayeti tarafına mıdır?"

Atlı Türk tipi sevgilinin konu olduğu bazı beyitlerde gûy u çevgân oyununa da yer verilmiştir. Bu oyun, at üzerinde oynanan eski bir oyundur. "Bu oyunda gerekli olan unsurlar; at, çevgân denilen ucu eğri sopa ve toptur. Oyunda amaç, at üzerindeyken

eldeki çevgân ile topu vurarak rakip takımdan önce hedefe ulaştırmaktır" (Rahmani, 2019, s. 70). Divanlarda bu oyunla ilgili çeşitli tasavvur oluşturulmuştur. Âşığın başı gûy olarak tasavvur edilmiştir. Bu baş, sevgilinin atı neredeyse orada bir top gibi yuvarlanmaktadır.

Başımnı gûy kılıp-min yolungda ey çâbük
Atıng ayagı kayan bolsa andadur başım (BV:429/2)

"Ey hızlı (sevgili), ben senin yolunda başımı top yaptım; senin atının ayağı neredeyse benim başım oradadır."

Aşağıdaki beyitte de âşık, çevgân oynamak isteyen sevgili için başını gûy ve bedenini çevgân etmeye hazırdır. Sevgili oyun oynamak istediğinde hazır olmak için onun atının ardınca dolaşmaktadır.

Baş avuçlap igme kâmet birle kalman rahşıdın
Ta tiler çâbük-süvârım köngli çevgân oynamak (GS:323/2)

"Hızlı binicimin (sevgili), gönlü çevgan oynamak ister diye başımı avuçlayıp eğilmiş bir boy ile atının (arkasından) kalmam."

Sevgili aşağıdaki beyitte ise savaşmaya hazır bir savaşçı gibidir. Sevgilinin bindiği at tevsen, başı dik ve sert başlı anlamındadır. Sevgili atına binmiş, öldürdüğü canların kanları sıçramasın diye eteğini toplamış ve kılıcını çekmiş bir hâlde ulusu katletmek için dolaşmaktadır.

Meger tevsen minip sançıp itek tartıp kılıç herdem
Ulus katliga cevlân kılmış ol çâbük-süvâr anda (GS:27/5)

"(Sevgili) ata binip, eteğini toplayıp kılıcını çekmiştir, o hızlı binici orada ulusu (âşıkları) katletmek için dolanmaktadır."

3. Sevgilinin Mensup Olduğu Türk Boyları

Divanlarda sevgilinin güzellik, cesurluk, savaşçılık, asillik, hükümdarın emrinde bulunma, devlet teşkilatındaki konumu gibi özelliklerini vurgulamak için ait olduğu boy zikredilmiştir. Akar, Barlas, Bilgüt, Çiğil, Erlat, Halaç, Halluh, Kıyat, Kongrat, Meleş, Tarhan, Sulduz boyları divanda sevgiliyle ilgili zikredilen boylardır. Bu boylar güzel, savaşçı, cesur, asker ve asil olmaları gibi değişik özelliklere sahiplerdir.

Nevâdirü'ş-Şebâb ve Bedâyi'ü'l-Vasat'tan alınan aşağıdaki iki beyitte de Barlas, Erlat, Tarhan, Sulduz boyları birlikte zikredilmiştir ve güzellikleri vurgulanmıştır. Aynı zamanda bu boylar, devlet teşkilatındaki konumları bakımından da diğer boylardan üstündür. Barlas, Timurlu hanedanının kurucusu Emir Timur'un mensup olduğu boydur ve devlet teşkilatında ilk sırada zikredilir. Arlat boyu ise Barlas'tan sonra zikredilen boydur. "Hükümdarın, 1472 yılında yaptığı bir atama sırasında geçen bilgi Arlat boyunun, Barlas boyundan hemen sonra divan toplantılarında yer aldığını göstermek-

tedir" (Koçak, 2026, s.42). Şair için bu statülerin önemi yoktur. O sevdiyse sevgilinin hangi boya mensup olduğu önemli değildir.

Sanemler hüsnidin maksûd yâr irmiş Nevâyîga
Eger Barlas eger Tarhan eger Erlat eger Sulduz (BV: 212/9)

"Nevâyî'ye put gibi güzellerden kasıt yar imiş; (bu yâr) ister Barlas ister Tarhan ister Erlat ister Sulduz olsun."

Nevâyî sivdi bir lûlîni kizdik rub'-ı meskûnda
Eger Arlat eger Barlas eger Turhan eger Sulduz (NŞ:203/9)

"Nevâyî dünyada hem Arlat hem Barlas hem Tarhan hem de Sulduz'u gezip bir dansçı çingeneyi sevdi."

"Barlas boyu, Cengiz tarafından oğlu Çağatay'ın emrine verilmiş ve Maverânehir'e gönderilmiştir. Maverânehir, Çağatay ulusunun ordusunu teşkil eden Barlas; Doglat, Celayir, Arlat ve Kavçın boyları idaresine verilmişti. Çağatay halkı ikiye ayrıldığı zaman Barlaslar'ın çoğu Batı Türkistan'da kaldılar, Semerkant, Buhara ve çevresine yerleştiler" (Togan, 1947, s. 60). Barlas, sevgilinin güzelliği ve statüsü bakımından benzetme unsuru olmuştur. Şair, için sevgilinin bu boydan olması arzu edilir bir durumdur.

Eger ma'şûk-ı zibâ olsa ni Barlas u ni lûlî
Nefîs er bolsa kâlâ ni Bagdâd u ni Târum (FK:425/7)

"Güzel bir kumaşın Bağdat ya da Tarum'dan gelmiş olmasının fark etmeyeceği gibi süslü güzelin de Barlas boyundan olması veya çingene kızı olması fark etmez."

Şair için aşk sosyal konumdan daha önemlidir. Üstün olarak görülen Arlat ve Bilgüt boylarından birini evlenmek için tavsiye edenlere ise kızmaktadır.

Kim köngül sayd itse lûlî bolsa kim tut muğtenem
Aytman Arlat yâ Barlasdın birer mîrzâde tap (NŞ, 68/3)

"Gönlü avlayan bir çingene kızı da olsa onu ganimet bilirim, bana Arlat veya Barlas boylarından bir bey oğlu bul demeyin."

Bilgüt, Çağatay boylarından biridir. "Bu boy Timur zamanında Semerkant ve Cizak arasındaki sahalara bazı Türk oymaklarıyla beraber iskân edilmiştir" (Nalbant, 2010, s. 190). "Cengiz devletinin kurulmasıyla birlikte Moğolistan'daki Moğol ve Moğollaşmakta olan Türk boylarının batıya sevk olunduğundan Arlat Boyu da Maveraünnehir bölgesine yerleştirilmiştir. Arlat boyu önce Moğolca konuşup sonra Türkleşen boylar arasında sayılmaktadır" (Nalbant, 2010, s. 186). Bilgüt ve Erlat boylarından olan kişilerin güzellikleriyle bilindiğini anladığımız beyit şu şekildedir:

İy Nevâyî mini zâr iyledi bir lûlî-veş
Kim hem Erlat manga boldı unut hem Bilgut (FK:74/7)

"Ey Nevâyî, Erlat'ı ve Bilgüt'ü bana unutturan o rakkase gibi güzel beni ağlattı."

Aşağıdaki beyitte Kıpçak, Akar, Kıyat ve Bilgüt boylarından birlikte bahsedilmiştir. Beyitte zikredilen boylardan "Akar boyu, hakkında diğer boylara göre daha az bilgi bulunur ve bu boy Orta Çağ Türkmen boylarından biridir" (Nalbant, 2010, s.182). Beyitte bir evlilik hiyerarşisinden bahsedilmektedir. Bu hiyerarşide Kıpçak ve Akar boyundan olan kişilerin bey tarafından, Kıyat ve Bilgüt boyundan olan kişilerin ise şah tarafından hizmetinde bulunmak veya eş olmak için tercih edildiği anlaşılmaktadır. Bunun nedeni bu boydan gelenlerin asillik ve soyluluklarıdır.

Ey Nevâyî manga bes ol sanem-i lûlî-veş
Bigge Kıpçak u Akar şehga Kıyat u Bilgüt (NŞ:71/7)

"Ey Nevâyî, bana o dansçı güzel yeter; beye (sevgili) Kıpçak ve Akar, şaha (sevgili) ise Kıyat ve Bilgüt olur."

"Çiğil, Türkistan'da eski bir şehir veya bir Türk kabilesidir. İnsanları pek güzel olurlarmış. Bu nedenle şairler güzelleri överken bu şehrin adını da anarlar" (Pala, 2007, s. 102). Çiğil kelimesi sevgilinin güzelliği için benzetme unsuru olmuştur. Şair, Çiğil güneşi olarak nitelendirdiği sevgiliyi gece boyu beklemiştir. Güneşin gece ortaya çıkmasının mümkün olmadığı gibi sevgilinin de gece âşığın yanına gelmesi mümkün değildir.

Veh ni tün irdi bu kim kilgey dip ol şem'-i Çigil
Şâmdın tâ subh tartar min ser-â-ser intizâr (FK:165/2)

"Eyvah, o Çiğil güneşinin geleceğim deyip gelmediği ve benim akşamdan sabaha kadar beklediğim gece nasıl bir geceydi?"

Beyitte Türk boylarından biri olan Halaçların güzel bir simaya sahip olduğunu anlamaktayız. "Moğol istilasından sonra Orta ve Batı İran'a, Kuzey Azerbeycan'a ve Anadolu'ya gelerek yerleştikleri tahmin edilmektedir. Timur zamanında (1370-1405) Sâve, Kum ve Kâşân'da Halaçlar yaşıyordu" (Konukçu, 1997, s. 229).

Nevâyî işte mezâhirde çihre-i maksud
'Arab u ger Çagatay yoksa Türkman ü Halac (FK: 97/7)

"Nevâyî, görünürde arzu ettiğin çehre neyse iste; o Arap mı Çağatay mı Türkmen mi Hallac mıdır?"

Sevgiliyle birlikte anılan diğer boylardan biri de Karluklardır. "Türkler arasında en kudretli Oğuzlar, en güzel ve en boylu, en parlak yüzlü olanlar Karluklardır. Karluklar Fergana, Şaş ve buralara komşu ülkelerin üst taraflarındadır" (Şeşen, 2001, s.42). Karluklar beyitlerde uzun boyları nedeniyle servi ile birlikte anılmışlardır.

Saçın karasıda yüz müşk-i Tibet ü Tatar
Kadıng hevâsında ming serv-i Öççe vü Halluh (FK: 117/4)

"Saçının karasında yüz Tibet ve Tatar miski, boyunun arzusunda bin Öççe ve Halluh servisi (vardır)."

Beyitlerde bir arada kullanılan boylardan biri de Kıyat ve Kongrat boylarıdır. "Kıyat boyu, Cengizliler devletinin en önemli boylarından biri olmuştur. Kıyat boyu- aslında bu boyun Börteçine sülalesi- her zaman devlet yönetiminde önemli mevkilere sahip olmuşlardır. Altın Ordu devleti zamanında bu devletin bütün askerlerini kumanda eden kesim Kıyat beylerinden oluşmaktaydı" (Togan, 1981, s. 35). "Konguratlar, tarihleri Ergenekon Efsanesine kadar giden kadim Moğol boylarından biridir. Moğolistan'ın kuzey doğu kısmında yaşarlarken, Cengiz Hân'ın Moğolları birleştirerek büyük bir imparatorluk kurması ve sonrasında batıya doğru hareket etmesi neticesinde Türkistan ve Deşti Kıpçak bölgesine gelmişlerdir" (Hatunoğlu, 2022, s. 128). "Cengiz'in annesi ve eşi Börte'nin Kongurat boyuna mensuptur. Cengiz'in en büyük oğlu Cuci'nin iki eşi, kızı Tumalun'un eşi ve torunu Orda'nın eşi Kongurat idi. Bu evlilikler doğal olarak onların Moğollar içindeki evlilik temelli prestijini artırmıştır. Bu şekilde gerçekleşen evlilik bağları her iki taraf arasında etkili siyasi ve askeri iş birliğine sebep olmuştur" (Hatunoğlu, 2022, s.118). Görüldüğü gibi Cengiz'in annesinin, eşinin, gelin ve damatlarının Kongrat olması bu boyun önemini artırmıştır. Önemli görevlerde bulunan Kıyat ve Kongratlar birlikte zikredilmiştir. Aldıkları bu devlet görevlerini ve Cengiz ailesinin evliliklerin, hatırlatacak şekilde "hana Kıyat ve Kongrat" ifadesi kullanılmıştır. Yine bir evlilik hiyerarşisinden bahsedilen beyitte hana yaraşır bir eş veya sevgili Kıyat ve Kongrat boylarından olabileceği vurgulanmıştır.

İy Nevâyî çu gedâ-sin sin ü bir lûlî-veş
Şehga mîrzâ vü mîrek hanga Kıyat u Kongrat (FK: 77/9)

"Ey Nevâyî, sen bir kölesin; sana rakkase gibi güzel (sevgili olur). Şaha ise bey oğlu veya kızı, hana da Kıyat ve Kongrat (gerektir)."

Aşağıdaki beyitte de benzer şekilde Kıyat ve Kongrat boylarından olan kişilerin asil ve soylu kişiler olduklarını ve bu nedenle şaha hizmet etmek için tercih edildikleri vurgulanmıştır.

Min tilep hüsn velî şâh sorup asl u neseb
Manga lûlî bile Hindû anga Kongrat u Kıyat (NŞ:73/6)

"Ben güzellik isterim, han ise aslını ve soyunu sorar; bana çingene kızı ve Hindu, şaha ise Kıyat ve Kongrat (uygun olur)."

Sulduzlar, "Türk-Moğol kabilelerindendir ve XII-XIII. yüzyıllarda Maveraünnehir'e yerleşmişlerdir. Sulduz boyu; evvelce Moğolca konuşan boylardan biri iken, XIV. yüzyılda tamamen Türkleşmiş boylardandır ve Türkçe konuşmaya başlamışlardır" (Togan, 1981, s. 82). Aşağıdaki beyitte bu boydan olanların güzelliğinden bahsedilmiştir.

Sanemler hüsnidin maksûd yâr irmiş Nevâyîga
Eger Barlas eger Tarhan eger Erlat eger Sulduz (BV:212/9)

"Put gibilerin güzelliğinden kastedilen sevgiliymiş. Nevâyî için bu sevgili ister Barlas ister Tarhan ister Arlat ister Sulduz boyundan olsun (fark etmez)."

Tarhan, Moğol devletinde çeşitli yükümlülüklerden ayrı tutulan bir Türk boyudur. Timurluların kurucu unsurlarındandır. "Ebu'l-Gâzî Bahâdır Han'ın Şecere-i Türk'te naklettiğine göre Tarhan'dan vergi alınmaz, istediği zaman han ile görüşebilir, dokunulmazlığı vardır" (Günaydın, 2017, s. 144). Beyitlerde kendisi gibi statü olarak üstün olan Barlas boyu ile birlikte kullanılmıştır. Ayrıca yasakı-asker kelimesi de bu beyitlerde geçmektedir.

Salmak ot Barlas u Tarhan ʿârızı ni sud kim
Bizni köygen çihre birle bir yasakı köydürür (FK.150/7)

"Barlas ve Tarhan yanağı bize ateş salsa ne olur çünkü bir asker bizi ateşli bir çehreyle (zaten) yakmaktadır."

İy Nevâyî bir yasakı-veşga andak min harâb
Kim unutmiş-min cihân Tarhan ile Barlasıdın (FK.491/7)

"Ey Nevâyî, bir asker gibi (güzel) için öyle harap oldum ki cihanın Tarhan ve Barlas'ını unuttum."

Meleşler, "Şive-dâr mahbûbe dirler (kendine özgü beden dili olan sevgili) ve Çağatay'da bir taifedir" (Atalay, 1972, s. 372) şeklinde bir tanımlama yapılmıştır. Meleşler güzellikleriyle bilinen bir Türk boyudur. Nevâyî aşağıdaki beyitte siyasi olarak adı geçen boylar kadar güçlü olmayan Meleş boyuna mensup bir güzeli, Barlas ve Tarhan güzellerine tercih eder.

Ay Nevâyî neyley il Tarhân bile Barlasını
Kim birür könglümge hâlâ mâliş ol şûh-ı Meleş (GS:273/7)

"Ey Nevâyî, başkasının Tarhan ve Barlas'ını ne yapayım? O Meleş güzeli hâlâ benim gönlüme

4. Türk Tipi Sevgilinin Güzellik Unsurları

Sevgiliyi belirtmek için kullanılan Türk kelimesi; bazen sadece sevgilinin gözleri, bakışı, kirpikleri, kaşları ve saçıyla ilişkilendirilmiştir. Sevgiliye ait bu güzellik unsurlarına Türk'e atfedilen savaşçılık özelliği verilmiştir. Sevgilinin gözleri sarhoş bir Türk, bakışları hançer, kirpikleri ok, kaşları yay ve zülfü de kementtir.

Sevgilinin gözü, birçok beyitte Türk ve yağmacı olarak nitelendirilmiştir. Aşağıdaki beyitte kalabalık Hint askerleri arasında kalan iki Türk askerinin mücadelesi anlatılmıştır. Saçlar siyah renginden dolayı Hindu'ya, gözler de gözlerinin güzelliğiyle tanınan Çin Türküne benzetilmiştir. Saçların arasında kalan iki göz kirpikleri ok yapıp

düşmana saldırmaktadır. Göz; kirpik, kaş ve gamze ile silahlanmış bir savaşçı gibidir. Gözlerin Türk olarak tasavvur edildiği beyitlerde zaman zaman saç ve bene yer verilmiştir.

Açtıng çu zülf ol ikki köz her yan hadeng atmak ni tang
Kim kalmış ikki Türk-i Çin Hindû-yı nâ-ma'dûd ara (FK:23/5)

"Saçlarını açınca gözlerin sayısız Hindu arasında kalmış iki Çin Türk'ü gibi her yere ok atmaktadır."

Sevgili, gözüyle yağma yaparak âşıkların gönüllerinden ganimet olarak huzuru, sabrı ve âşıkların tüm varlığını almıştır. Sevgili, gözlerinin güzelliği bakımından Türk'e benzetilmiştir. Savaş sonunda elde edilen her türlü varlık savaş ganimeti olarak geçer. Göz, gönül ülkesini işgal etmiş ve ganimet olarak da neşeyi, sabrı ve gönlün tüm varlığını almıştır.

Könglimdin aldı ol köz ârâm u şabr u nakdin
Bir Türk dek ki algay târâc ile ganâyim (FK:410/5)
"O göz gönlümden bir Türk gibi yağma ile neşe, sabır ve varlığı aldı."

Ok ve yay divanda en çok sözü edilen savaş aletleridir. Kaş ve kirpik öldürücü birer savaş aleti olarak düşünülmüştür. Sevgilinin kirpikleri; göz, gamze ve kaşları gibi öldürücü özelliğe sahiptir. Bu nedenle kirpik; uzak mesafeden atıldığında insanı yaralama ve öldürme gibi özellikleri olan ok, hançer, mızrak gibi savaş aletlerine benzetilmiştir.

Sevgilinin gözünün köşesindeki ben hırsız olarak düşünüldüğünden sevgilinin gözleri, hırsız bene karşı tedbir olarak yanlarında yay şeklindeki kaşları bulundurmaktadır. Sevgilinin süzgün bakan uykulu gözleri sarhoş bir Türk, gözün kenarındaki ben ise hırsız, kaşlar ise yaydır.

Türk-i mestî dur közüng uykuda köz küncide hâl
Ogrı kim kılmış kemîn yanında koygan ya üçün (GS:496/5)

"Sarhoş bir Türk olan gözün, kenarındaki hırsız ben için uyku sırasında yayı pusu olarak koymuştur."

Gözün yağmacı bir Türk olarak tasavvur edildiği beyitte, saçlar ise siyah renginden olarak Hindistan olarak ifade edilmiştir.

Közidin zülf eger tolgandı tang yok
Ki salmış Türk Hindistânga yagmâ (BV:37/7)

"Gözünden (göz önünden) saçların dolaşsa buna şaşılmaz çünkü Türk Hindistan'a yağma salmıştır."

Ali Şîr Nevâyî sevgilinin bakışını Türkçe divanlarında kıymaç bakış, kıya bakmak veya kıya kıya bakmak gibi ifadelerle nitelendirmiştir. Kıya kıya kelimesi, "Sert, kıyasıya, hırçın; eğri, çapraz, yan; nazla ve işveyle gözün ucuyla yandan (bakma)" (Rahimi,

2016, s. 972) anlamındadır. Kıymaç göz ise şehla gözler için kullanılır. Kıymaç göz ve kıya kıya bakmak Türk tipi sevgilinin bir özelliğidir.

Ol Türk-i hıtânıng irür andâk közi kıymaç
Kim nâzdın olmas dimek allıda ki köz aç (NŞ:100/1)

"Nazdan karşında göz açmak olmas diye o Hıta Türk'ünün gözü kıymaçtır."

Sevgilinin bakışlarının kıya kıya olarak nitelendirildiği beyitte şehla gözlü sevgili bu bakışlarla âşıkların gönülleri katleden bir cellat gibidir. Kıya bakış, sevgilinin kan dökme özelliğiyle ilişkilendirilmiştir.

Köngülni kıydı anın gamzesi vü kılmadı rahm
Kıya kıya bakıban ol iki közi kıymaç (NŞ:98/2)

"Onun bakışları gönlümü kıydı ama o iki gözü şehla (sevgili) yan yan nazla bakıp bana merhamet etmedi."

Sevgilinin süzgün bakan gözlerinin korkusuz sarhoş bir Türk olarak tasavvur edildiği beyitte, şair bu gözleri uyurken gördüğünde korkudan ölmüştür. Gözlerin benzetildiği Türk'ün gül bahçesinde olması, gözlerin kanlı olduğunu göstermektedir.

Közin uykuda körgeç öldüm âyâ ölme min nitkey
Kişi gül-şende bî-hod körse Türk-i mest-i bî-bâkin (GS:455/6)

"Gözünü uykuda görünce öldüm, gül bahçesinde kendinde olmayan korkusuz sarhoş bir Türk'ü gören kişi ölmeyip de ne yapacak?"

Güzellik meydanında gûy ve çevgân oynayan sevgilinin gözüdür. Çâbük ifadesi, bu beyitte sevgili için değil; sevgilinin gözü için kullanılmıştır. Gözün kenarındaki ben, gûy ve yüze dökülen saçlar ise çevgândır.

Hüsn meydânıda ol köz çâbükîdür kim anga
Hâl müşgîn gûy u zülfürg ʿanberîn çevgân irür (GS:159/5)

"O göz, güzellik meydanında bir at cambazıdır ki onun topu misk kokulu ben ve değneği amber kokulu saçtır."

SONUÇ

Türk kelimesi beyitlerde sevgili yerine kullanılmış ve Türk-i mest, Türk-i Çin, Türk encüm, Türk-i Hıta, Türk-i hadeng-efgen, Türkmen-i meh-veş, kuyaş Türki, çâbük-Türk, Türk-i çâbük, Türk bî-dâdi, perî-veş Türk gibi terkipler kurulmuştur. Sevgilinin güzelliğinin dışında bu beyitlerde aktarılan ortak özellik onun çevik ve savaşçı olmasıdır. Savaşçı özelliği nedeniyle beyitlerde yağma ve ganimetle birlikte anılmıştır. Türk sevgilinin yüzü resim gibidir, gözleri çekik, bakışı süzgün, iki kaşının arası geniş, kaşı da hilâldir.

Sevgili genel olarak divan şiirinde anılan sevgili tipinden farklı özellikler göstermez. Ancak kültürün etkisiyle sevgili karşımıza birçok beyitte atla birlikte zikredilir. Türk tipi sevgilinin anlatıldığı bu beyitlerde at üzerinde olan sevgili için çâbük, süvâr, şeh-süvâr, çâbük-Türk, Türk-i çâbük, çâbük-süvâr, ifadeleri kullanılmıştır. Atlı Türk tipi sevgilinin konu olduğu bazı beyitlerde gûy u çevgân oyununa da yer verilmiştir. Sevgili bu oyun için top olarak âşığın başını, değnek olarak ise âşığın bedenini kullanmaktadır. Sevgilinin gözünün bir Türk ile ilişkilendirildiği beyitlerde ise sevgilinin gözünün kenarındaki ben top, saçları ise değnek olarak tasavvur edilmiştir.

Sevgiliyi belirtmek için kullanılan Türk kelimesi; bazen sadece sevgilinin gözleri, bakışı, kirpikleri, saçı ve kaşlarıyla ilişkilendirilmiştir. Sevgiliye ait bu güzellik unsurlarına Türk'e atfedilen savaşçılık özelliği verilmiştir. Sevgilinin gözleri sarhoş bir Türk, bakışları hançer, kirpikleri ok, kaşları yay ve zülfü de kementtir.

Türk sevgili genel olarak zalimliği, kan dökücüğü ile ön plana çıkar. O âşıkların gönüllerini avlayan bir avcı, elinde hancerle âşıkları öldürmek isteyen bir savaşçı, âşıkların başı ve bedeniyle oynayan gûy ve çevgân oyuncusu, gönül mülkünü talan eden bir yağmacıdır.

Divanlarda dikkat çekici konulardan biri sevgilinin güzellik, cesurluk, savaşçılık, asillik, soyluluk ve statü gibi özelliklerini vurgulamak için sevgilinin mensup olduğu boylardan bahsedilmesidir. Akar, Barlas, Bilgüt, Çiğil, Erlat, Halaç, Halluh, Kıyat, Kongrat, Meleş, Tarhan, Sulduz boyları divanda sevgiliyle ilgili adı geçen boylardır. Ayrıca bu boylarla ilgili sosyal hayat içinde bir evlilik hiyerarşisinin varlığından bahsetmek mümkündür.

KISALTMALAR

GS: Garâibü's-Sıgar

BV: Bedâyi'ü'l-Vasat

NŞ: Nevâdirü'ş-Şebâb

FK: Fevâyidü'l-Kiber

KAYNAKÇA

Akün, Ö. F., (1994), Divan Edebiyatı. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 9, ss. 389-427). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Atalay, B. (1972). *Abuşka Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Bilgili, C. (2019). Karluklar Üzerine Bir İnceleme, *Mesleki ve Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:2* (*1*), ss. 29-41.

Günay, U. (2010). *Türklerin Tarihi -geçmişten geleceğe-*.Ankara: Akçağ Yayınları.

Günaydın, A. (2017). *Ali Şîr Nevâyî'nin Dîvânlarında İnsan Görünümleri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Hatunoğlu, N. (2022). Moğolluktan Türklüğe Konguratlar, *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, *Cilt 4* (7), ss.111/132.

Karaörs, M. M. (2016). *Nevâdirü'ş-Şebâb*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kaya, Ö. (1996). *Ali Şir Nevâyî- Fevâyidü'l-Kiber*. Ankara:Türk Dil Kurumu Yayınları.

Koçak, M. (2026). Timurlular Döneminde Arlat Boyu (1370-1507), *BAYÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 9* (*17*), ss.37-45.

Konukçu, E. (1997). Halaç. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 15, ss. 227-229). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Kut, G. (2003). *Garâibü's-Sıgar.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kut, G. (1989). Alî Şîr Nevâyî. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 2, ss. 449-453). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Nalbant, B. (2010). Nevâyî'nin Divanlarındaki Boy Adları Üzerine. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi, Cilt 7* (3), ss. 179-206.

Nazik, S. (2018). Klasik Şiirde Türk Güzeli. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi,* (Sayı:45), s. 137-158.

Özdarendeli, N. (2022). Alî Şîr Nevâyî'de Türk Kavramı, *Düşünce Dünyasında Türkiz, Cilt 4* (*19*), ss. 11-30.

Pala, İ. (2007). *Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Rahimi, F. (2016). *Fethali Kaçar'ın Çağatay Türkçesi Sözlüğü* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Rahmani, Z. (2019). *Ali Şir Nevâyî'nin Fevâyîdü'l-Kiber Divanı'nda* (*Gazeller*) *Sosyal Hayat İzleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi, Sakarya.

Salman, H. (2001). Karluklar. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 24, ss. 509-510). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Saygın, M. (2022). *Ali Şîr Nevâyî'nin Garâibü's-Sıgar Adlı Divanının Tahlili* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.

Taşağıl, A. (2012). Türk. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 41, ss. 467-474). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Togan, Z.V. (1947). *Bugünkü Türkili* (*Türkistan*) *ve Yakın Tarihi*. İstanbul: Arkadaş, İbrahim Horoz ve Güven Basımevleri.

Togan Z.V.(1981). *Umumi Türk Tarihine Giriş c.1: En Eski Devirlerden 16. Asra Kadar.* İstanbul: Enderun Kitabevi

Türkay, K. (2002). *Bedâyi'u'l-Vasat*. Ankara:Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yağar, A. (2023, Mart). Klâsik Türk Şiirinin Sevgili Tipi Etrafındaki Görüş, Tartışma ve Eleştiriler Üzerine Bir Değerlendirme. *Edebi Eleştiri Dergisi, Cilt 7*(*1*), ss. 46-58.

ALİ ŞÎR NEVÂYÎ'NİN FEVÂYİDÜ'L-KİBER ADLI DİVANINDA GİYİM KUŞAM

Muhterem SAYGIN

Dr. Millî Eğitim Bakanlığı (DENİZLİ/MERKEZEFENDİ-Merkezefendi Bilim ve Sanat Merkezi), muhteremsaygn213@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2336-5139.

GİRİŞ

Giyinme, en eski çağlardan beri insanın önemli ihtiyaçlarından biridir. İlk insanlar lifli bitkilerden veya hayvan derilerinden giysiler yapmışlardır. Zamanla başka maddelerden de çeşitli kıyafetler üretilmiştir. Simgesel anlam taşıyan giyim eşyaları, ait oldukları toplumun yaşam biçimi hakkında bilgi veren kültür kodlarıdır. Giyim ve kuşam; örf, âdet ve davranış biçimi, içinde yaşanılan coğrafya ve iklim özellikleri, dinî inanış, sosyal statü, törenler, milliyet, yaş, cinsiyet ve karakter özellikleri hakkında fikir veren kültür mirasıdır. Bu miras, edebî eserlerde estetik biçimde ifade edilmiştir. Klasik Türk edebiyatı araştırmalarının amaçlarından biri de kültürün edebî eserlere ne ölçüde yansıdığını ortaya çıkarmaktır.

Klasik Türk edebiyatında giyim kuşam, genellikle sevgilinin güzelliğine güzellik katan bir unsur olarak eserlerde yer almıştır. Bu özelliğinin yanı sıra giyim kuşam eşyalarının en belirgin özellikleri sanatkârlar tarafından zarif hayal ve tasavvurlar içinde ele alınmıştır.

Ali Şîr Nevâyî (1441-1501), edebiyat ve kültür tarihimizin güzide şahsiyetlerindendir. Onun eserleri hem edebî hem de kültürel açıdan zengin metinlerdir. Bu çalışmada Ali Şîr Nevâyî'nin Fevâyidü'l-Kiber adlı divanında geçen ve kültürün ehemmiyetli bir parçası olan giyim kuşam unsurlarının hangi tasarımlarda kullanıldığı açıklanmakta, şairin giyim kuşam unsurlarına yüklediği manalar izah edilmektedir. Giyim kuşam kültürünün mitoloji, halk bilimi, halk hekimliği, din ve tasavvuf gibi farklı alanlara sirayet etmiş olmasından dolayı çalışma aynı zamanda disiplinlerarası özellik taşımaktadır.

Edebî eserlerdeki kültür unsurlarını tespit etmek, bu unsurların mahiyetini belirlemek, sanatkârın kültür ögelerini estetik bir hususiyet olarak ele alma biçimini ortaya koymak edebiyat araştırmalarının hedeflerindendir. Giyim kuşamla ilgili klasik Türk edebiyatının batı sahasına dair pek çok çalışma yapılmıştır. Pervin Çapan'ın

"Yahya Bey Divanı'nda Estetik ve Kültürel Bir Değer Olarak Giyim Kuşam ve Renk Unsurları", Nihat Öztoprak'ın "Divan Şiirinde Giyim Kuşam Üzerine Bir Deneme" ve H. Dilek Batislam'ın "Nedim Divanı'ndaki Giyim Kuşam ve Süslenmeyle İlgili Unsurlar" bu çalışmalardan bazılarıdır. Ayrıca, Işılay Pınar Özlük tarafından hazırlanan "Klasik Türk Şiirinde Giyim Kuşam" başlıklı doktora tezinde örneklem olarak seçilen eserler de genel olarak klasik Türk edebiyatının batı sahasına aittir.

Klasik Türk edebiyatının doğu sahasında ise daha çok Çağatay Türkçesi sözlüklerinde geçen giyim kuşam eşyaları ve bunların tasnifi üzerine çalışmalar yapılmıştır. Bilge Özkan Nalbant ve Betül Aman'ın hazırladığı "Çağatay Dönemi Giyim Kuşam ve Süslenme Terimleri" ile Ahmet Karataş'ın hazırladığı "Çağatayca Sözlüklerde Yer Alan Giyim Kuşam ile İlgili Sözlük Birimler" bu çalışmalardan ilk akla gelenlerdir.

Ülkemizde birkaç divan tahlilinin dışında Çağatay sahası şairlerinin eserlerinde geçen giyim ve kuşam unsurlarının hangi hayal ve tasavvurlar çerçevesinde ele alındığını ortaya koyan çalışma yapılmamıştır. Ayrıca Çağatay Türkçesi sözlüklerinde giyim ve kuşamla ilgili sözcüklerin anlamı açıklanırken genellikle o giysinin en genel anlamı verilmiş, kıyafetlerin ayırt edici özellikleri üzerinde pek durulmamıştır. Söz gelimi "tumaġa, tüpi, big börki, küleh, şipürme, tamaġ (tamaḳ), tilik" gibi kelimeler börk ve kalpak yerine kullanılmış, bunlar arasındaki benzerlik ve farklılıklara pek değinilmemiştir. Buna mukabil divanlarda, giyim eşyalarıyla ilgili en küçük anlam farklılıkları bile şairin hayal ve tasavvur dünyasında zarif ve ince bir biçimde ifade edilmiştir.

Aşağıdaki tabloda Ali Şîr Nevâyî'nin Fevâyidü'l-Kiber adlı divanında geçen giyim kuşam unsurları ve kullanım sıklıkları gösterilmiştir.

Tablo 1: Ali Şîr Nevâyî'nin Fevâyidü'l-Kiber Adlı Divanındaki Giyim Kuşam Unsurları[1]

Başa Takılanlar/Giyilenler	
Günlük Yaşamda Başa Takılanlar	**Savaşta Başa Takılanlar**
1. Börk ve Börk Çeşitleri Börk (1), Sûsenî börk (1), Sarıg börk (2), Kurayşî (Kurışı börk) (1), Lîmûyî börk (1)	1. Otaga (1)
2. Bürka (4)	
3. Destâr (6)	
4. Kalpak (2)	2. Yalav (1)
5. Micer (2), Nikâb (4)	
6. Saçbag (2)	

[1] Bu çalışma hazırlanırken genel olarak Bilge Özkan Nalbant ve Betül Aman'ın hazırladığı "Çağatay Dönemi Giyim Kuşam ve Süslenme Terimleri" adlı çalışmadaki tasniften faydanılmış, Fevâyidü'l-Kiber'de tespit edilen giyim kuşam eşyalarına göre bazı ekleme ve çıkarmalar yapılmıştır. Tabloda yay ayraç içindeki sayılar, giyim kuşam eşyalarının Fevâyidü'l-Kiber'deki kullanım sıklıklarını belirtmektedir. Divanda bazı şiirlerde aynı beytin içinde birden fazla giyim kuşam unsuruna yer verilmiştir. Bazı beyitlerde ise belirli bir giyim kuşam unsuruna ait hususiyetler tekrar zikredilmiştir. Bu hususlar dikkate alınarak tekrara düşmeme adına inceleme kısmında en belirgin örnekler tercih edilmiştir.

Başa Takılanlar/Giyilenler
Elbise ve Elbise İçin Kullanılan Adlandırmalar
1. Libâs (11)
2. Kisvet (3)
3. Ton (2), Sûsenî ton (1), Kara ton (1), Gül-gûn ton (2), Yaşıl (Ahzâr) ton (3)
Günlük Hayatta Giyilen Elbiseler **Özel Elbiseler**
1. Hulle (7)
2. Kefen (8)
3. Şâl (2)
Sıradan Elbiseler 1. Keten (Ketân) (3)
Etekler
1. Dâmen (Dâman) (1)
2. Etek (İtek) (3)
Hırkalar
1. Cübbe (1)
2. Hırka (18), Peşmîne (1)
3. Jende (1)
4. Kabâ (1)
Kaftanlar 1. Şîrdâg (Şırdag, Şırdak) (1)
2. Hilat (4)
Gömlekler
1. Könglek (16), Pîrâhen (1)
2. Tirlik (1)
Mintanlar
1. Digley (Digle) (2)
2. Yilek (3)
Ayağa Giyilenler
1. Kefş (2)
Kıyafeti Tamamlayan Unsurlar
1. Yaka (9)
2. Tügün (Tügme) (12)
3. Yurun (Yama) (6)
Kuşak/Kemer
1. Belbag (1)
2. Kemer (2)
3. Zünnâr (3)
Taç
1. Efser (Tâc) (11)
Bilezik
1. Kolbag (Kolbak) (1)
Kumaş Çeşitleri
1. Atlas (1), Perend (1)
2. Bez (Böz) (2)

Başa Takılanlar/Giyilenler
3. İpek (Harîr, Hâre, Haz) (7)
4. Kâlâ (2)
5. Kiz (Keçe) (3)
6. Pelâs (1)
7. Zer-beft (1), Zer-keş (3)
Hayvan Derisinden Yapılanlar
1. Kâkum (1) ve Sincâb (3)
2. Kunduz (Haz) (1)
Hayvanlara Giydirilen Kıyafetler
1. At örtüsü (Cul) (1)

1. Giyim Kuşam ile İlgili Sözcükler

1. 1. Başa Takılanlar

1. 1. 1. Günlük Hayatta Başa Takılanlar

1. 1. 1. 1. Börk

Börk, özel bir başlık çeşididir. Börk yapıldığı maddeye, rengine veya şekline göre farklı isimler alır. Çağatay Türkçesi Sözlüğü'nde börk şu şekilde tanımlanmıştır: "Başlık, börk, börek, börük, börk kiymek, börk giymek, başlık takmak" (Ünlü, 2013, s. 168). Sevgilinin naz ile salınarak yürüyüşü ve mumun alevinin aheste aheste yanması arasında benzerlik ilgisi kurulmuştur. Sevgilinin başındaki sarı renkli börk ve mumun alevi arasında renk ve şekil bakımından bir çağrışım oluşturulmuştur.

Cilve mü ḳıldı sarıġ börkin kiyip ol serv-i nâz
Yâ ki çıktı şuʿle-i aḫżâr ile şemʿ-i ṭırâz (G. 214/1)[2]

(O naz servisi sarı börkünü giyip nazla yürüdü mü, yoksa hoş görünen bir mumla yeşil [renkli] kıvılcım mı [ortaya] çıktı?)

Sûsen (iris) ve menekşe ile sevgilinin başındaki börk arasında şekil ve renk bakımından münasebet kurulan beyitte, güzellik aynası olarak nitelendirilen sevgili estetik açıdan doğadaki diğer varlıklardan üstün tutulmuştur.

Sûsenî börkünġ yapar kiçkenġni iy mirʿat-ı ḥüsn
Közgü yanġlıġ kim uçasın ḳıldı âhen-ger benefş (G. 279/4)

(Ey güzellik aynası! [Sen] sûsenî börkünü takıp geçtiğinde menekşe, arkasını ayna gibi paslı yaptı.)

Savaş ve yağma tasvirinin yapıldığı aşağıdaki beyitlerde sevgilinin gül yanağı, âşığın gönlünde kan dökmüş ve orayı gül bahçesine döndürmüştür. Âşığın gönlü karan-

[2] Çalışmada örneklem olarak seçilen şiirler Önal Kaya'nın hazırladığı 1996 yılında Türk Dil Kurumu tarafından basılan Fevâyidü'l-Kiber adlı eserden alıntılanmış olup şiir, bent ve beyit numaraları bu baskıya aittir. G. gazelin, Muh. muhammesin, Müs. müseddesin, S. sâkînâmenin, Tb. terci-i bendin kısaltılmış biçimidir.

lık olduğundan geceyle ilişkilendirilmiş. Beyte göre börk, canlar safını kırıp geçiren yağmacı Türk güzelinin başlığıdır.

İkki gül bir kiçe külbemni gül-istân iyleben
Aldılar cânımnı bî-dâd olça imkân iyleben (G. 477/1)

(İki gül [yanak] bir gece kulübemi gül bahçesi eyleyerek [ve] zulmünü mümkün kılarak canımı aldılar.)

Biri börkin sındurup cânlar ṣafın sındurġalı
ʿAḳl u dîn mülkin ṣaf-ı müjgânı vîrân iyleben (G. 477/2)

(Biri canlar safını kırıp geçirmek için börkünü öne çekmiş, kirpik safları [da] akıl ve din mülkünü viran eylemiş.)

Âşığın gönlünün karanlık bir kulübe olarak düşünüldüğü beyitte aşk bir aydınlanma hâli olarak tasavvur edilmiştir. Kıvılcımla sarı börk arasında şekil ve renk bakımından bir ilgi vardır.

Añgla aḫżâr şemʿ u sarıġ börki anıñg şuʿlesi
Tîre külbemni yarutsa kâşkî ruḫsâr ile (G. 584/4)

([Sevgili] yanağıyla keşke benim karanlık kulübemi aydınlatsa. Mumun yeşilimsi alevi ve sarı börkü onun kıvılcımıdır, [bunu] anla.)

Şeyh Süleyman Efendi Lügati'nde kurayşî (kurışı) börk, "Tatar, içi tışı bir olan külâh, ḳalfaḳ, telfek" (Durgut, 1995, s. 480) ve Çağatay Türkçesi Sözlüğü'nde "İçi dışı bir olan külah, tilik, tüpi, ḳalbaġ, ḳalpaġ, külâh, küleh, şipürme, telpek, ḳalpaḳ, tamaġ, tamaḳ, tumaġa, big börki" (Ünlü, 2012, s. 672) şeklinde açıklanmıştır. Sevgili taze bir fidana benzetilmiş, sevgilinin hafif öne doğru eğilmesi ise başındaki kurayşî börkün ağır olması sebebine bağlanmıştır.

Ni tañg nâzüklükidin ger ḳurayşî börk aġır kildi
Ḫâm iyler çun ḳırav köprek yaġar nâzük-nihâl üzre (G. 579/5)

(Nahifliğinden kurayşî börk ağır geldiyse buna şaşılmaz [çünkü] taze fidana kırağı çok yağsa fidan eğilir.)

Lîmûyî, limon gibi olan demektir (Ünlü, 2013, s. 699). Aşağıdaki beyitte lîmûyî börk, şekil ve renk hususiyeti gözetilerek aleve teşbih edilmiştir.

Lîmûyî börküñg irür şuʿle ki sındurduñg uçın
Köydürür ḫalḳnı ol şuʿle eger bolsa biyik (G. 342/3)

(Alev gibi olan lîmûyî börkünün ucunu kestirdin eğer o alev büyük olsa tüm insanları yakar.)

1. 1. 1. 2. Bürka

Arapça bir sözcüktür. Bir çeşit baş ve yüz örtüsüdür. Bürka örtünen kişi bu tül örtünün altından çevresini görebilir fakat dışardan bakan kişi onun yüzünü göremez. Bürka "Kadınların örtündükleri peçe, tül, yaşmak, yüzörtüsü" (Devellioğlu, 2002, s.

118) anlamına gelir. Beyitte ifade edildiğine göre bürka âşığın sevgiliyi görmesine mani olmakta fakat sevgilinin varlıkları görmesine engel teşkil etmemektedir. Tasavvufî açıdan bürka aşağıdaki beyitte kesreti, sevgilinin yüzü ise vahdeti temsil etmektedir.

Tapmadım bürḳa'da ol yüzdin ḫaber ger perdede
İy Nevâyî yâr taptı min kibi yüzdin ḫaber (G. 170/7)

(Ey Nevâyî! Yar benim gibilerden yüzlercesinden haberdar olduysa da [ben] sevgilinin bürka arkasındaki yüzünden haberdar olamadım.)

Sevgilinin mavi kaftan üzerine sûsenî bürka giymesinin estetik bir hususiyet olarak ele alındığı beyitte şair sûsen (iris), menekşe ve mavi nilüfer çiçeklerinin güneş ışığında oluşturduğu renk kompozisyonu ile sevgilinin mavi kaftanı ve sûsen (iris) renkli bürkası arasında benzerlik ilgisi kurmuştur.

Bürḳa' alġaç kiydi mâvî ḫil'at üzre sûsenî
Mihrdin ḳılġan kibi mâvîni nilüfer benefş (G. 279/6)

(Nilüfer maviliğinin güneşten menekşe [rengine] dönüşmesi gibi [sevgili] de bürka alıp mavi hilat üzerine sûsenî bürka giydi.)

Klasik Türk şiirinde âşığa göre sevgilinin yüzünü görememek ölüme eş hatta ondan daha zor bir durum olarak görülmüştür. Tasavvufî anlamda yüz, vahdeti simgelemektedir. (Tarlan, 2017, s. 62) Sevgilinin yüz güzelliğini görüp bu güzelliğin karşılığı olarak can nakdini vermek, klasik Türk şiirinin mazmunları arasındadır. Ali Şîr Nevâyî aşağıdaki beyitte bu iki duruma çağrışım yapmıştır. Tasavvufî açıdan beyitte, vahdete erişebilmek için önce canı yani maddeyi terk etmek gerektiği ifade edilmiştir.

İy kön̄gül yâr açtı yüz hicrânda ölmek ṣa'b irür
Cân fidâ ḳıl yüzge bürka' ḫâyil itmestin burun (G. 504/3)

(Ey gönül! Sevgili yüzünü açtı, onun yüzünün ayrılığında ölmek zordur. [O], yüzüne bürka engelini takmadan önce canını feda et.)

Bürka çok ince iplikten dokunur. Bu bakımdan şair bürkanın can ipliğinden dokunduğunu ifade etmiştir. Sevgilinin vahdet olarak düşünülen yüzünü örten bürka beyitte kesreti simgelemektedir. Ehl-i nazar terkibi, beytin tasavvufî mana taşıdığını göstermektedir. Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü'nde ehl-i nazarın anlamı şu şekilde verilmiştir: "Gerçeğe akıl ve istidlallerle ulaşanlardır" (Cebecioğlu, 2014, s. 143).

Yüzün̄gi aç eger ḫod rişte-i cândın durur bürka'
Birip cân istemes dîdârġa ehl-i nazar hâyîl (G. 398/7)

([Ey sevgili!] Yüzünü aç, bürka can ipliğindendir. Ehl-i nazar, can verip yüze başka bir engel [olmasını] istemez.)

1. 1. 1. 3. Destâr

Kıyafet, kişinin dünya görüşünü belli eder. Hırka ve destâr zühtü temsil eden kıyafetlerdir. Divan edebiyatında zahit ve rint tipi üzerinden dinin zahirî ve batınî bir bi-

çimde algılanması hususu anlatılmıştır. Zahit, dini zahire göre yorumladığı için klasik Türk şiirinde olumsuz imajların içinde yer almıştır. (Pala, 2003, s. 501) Şarap, klasik Türk şiirinde aşkı sembolize eder. (Doğan, 2012, s. 67-75) Destâr, şairin genellikle şaraba rehin verme mazmunu çerçevesinde adını zikrettiği bir başlıktır. Tesbih, seccâde ve ayakkabı da zahidin şaraba rehin bırakması tavsiye edilen eşyalarıdır.

Bolup meyġa seccâdeî ḫırḳa rehn
Birip nuḳl üçün kefş ü destâr hem (Tb. 681/V-44)

(Meye bir hırka rehin verilmiş, meze için de ayakkabı ve sarık rehin bırakılmış.)

Ali Şîr Nevâyî, sevgilinin başına doladığı sarığı bir güzellik unsuru olarak değerlendirmiştir. Bu durumda gecenin ve gündüzün oluşumu, kısaca yeryüzündeki yaşamın varlığı sevgilinin güzelliğinin müşahede edilmesi sebebine dayandırılmıştır.

Tün kün ḥarîrî boldı ḳuyaşnıŋ ʿimâmesi
Çun çırmadı ala bula destâr başıġa (G. 557/6)

([Sevgili] başına ala bula bir sarık doladığından gece güneşin imamesi, gündüz ipekten bir kumaş oldu.)

Sevgilinin kıyafetinin dağınık olması, sarığının karışık dolanması da şairin estetik açıdan dile getirdiği bir husustur. Bunun sebebi sevgilinin zalim ve mest oluşudur, sarhoş ne yaptığını bilmez ve tabiatı nasılsa o şekilde davranır.

Yana n'itip kişi ḳalġay tirig ki çıḳtıŋ mest
İtekni sançıp u âşüfte çırmaban destâr (G. 137/2)

(Kıyafetini dağıtarak sarığını perişan bir şekilde dolayıp yine mest bir şekilde çıktın, bu durumda insan nasıl canlı kalabilecek?)

1. 1. 1. 4. Kalpak (Kalpag)

Kalpak, özel bir başlık türüdür. Fethali Kaçar Lügati'nde kalpak "Başlık, ḳalpaḳ; iki yandan aşağı sarkan kanatlı (kulaklı) başlık" (Rahimi, 2016, s. 894) şeklinde tanımlanmıştır. Özellikle savaşçı sevgili tasvirinin yer aldığı beyitlerde kalpak, süvarinin başlığı olarak şiirlerde zikredilmiştir.

Yoḳ ki ol ḫurşîddin ḫurşîd andın köymesün
Dir ki bir yandın salur çâbük-süvârım ḳalpaġın (G. 522/5)

(O hızlı at süren sevgili kalpağını bir yana salınca [onu gören] yoksa güneş mi sevgiliden sevgili mi güneşten yanıp tutuşmuştur? der.)

Aşağıdaki beyitte kalpak sevgilinin şîrdâg adlı kıyafetiyle birlikte güzellik unsuru olarak ele alınmış, kalpak ve gölgelik arasında şekil ve işlev bakımından çağrışım yapılmıştır.

Servġa tartıp ḳabâ çikken ḳuyaşḳa sâye-bân
Çâbüküm boyıda şîrdâg başıda ḳalpaġıdur (G. 172/3)

(Çevik [sevgilimin] üzerindeki şîrdâğı, başındaki kalpağıdır. [Sanki] serviye güneşten [korunmak için] kabâ adlı kumaştan gölgelik çekilmiştir.)

1. 1. 1. 5. Micer, Nikâb

Mi'cer, kadınlara has bir yüz ve başörtüsüdür. Sevgilinin yüzüne dökülen saç teli bir güzellik unsuru olarak görülmüş, bu güzelliğin sebepleri arasında micer de zikredilmiştir.

Ġabġabı͡ng̃dındur mu kim mi'cer yüzige tüşti çîn
Yâḫod anda zîb üçün meşşâṭa salġan çîn müdür (G. 205/2)

(Gerdanından mı, micerden mi yüzüne saç büklümü düştü. Yoksa [o] süs olsun diye meşşâtanın yüzüne saldığı kıvrım mıdır?)

Yezd şehri pamuklu, yünlü dokumalarıyla ve ipeğiyle meşhurdur. (Merçil, 2013, s. 511) Gird-i Yezdî, "başörtüsü için kullanılan bir tür kareli ve ince dokumalı kumaş" (Rahimi, 2016, s. 1001) anlamına gelmektedir. Bu başörtüsünün söz konusu edildiği beyitte sevgilinin yüzü letafet ayı, saçları sevda gecesi, başörtüsünün çevresindeki işlemeler ise mehtaplı gece olarak tasarlanmıştır. Beyitten sevgilinin başörtüsünün çevresindeki işlemelerin parlak olduğu anlaşılmaktadır.

Leṭâfet ayı ol yüz şâm-ı sevdâ sünbül-i tâbı͡ng̃
Saç üzre gird-i Yezdî mî'cer ol şâm içre meh-tâbı͡ng̃ (G. 373/1)

([Ey sevgili!] O yüzün letafet ayı, parlak saçların sevda gecesidir. Saçının üzerindeki Yezd örtüsünün çevresi, gece içindeki mehtaptır.)

Nikâb, genel olarak yüz örtüsü yani peçe yerine kullanılan bir sözcüktür. Sevgilinin yüzünün güneşe benzetildiği aşağıdaki beyitte nikâb ile güneşin görünmesine engel olan bulut arasında bir münasebet bulunmaktadır.

Dil-ber yüzin körerge boldı niḳâb mâni'
Ol nev' kim ḳuyaşḳa bolġay seḥâb mâni' (G. 304/1)

(Bulut nasıl güneşi görmeye engel olursa peçe de gönül alan sevgilinin yüzünü görmeye mani oldu.)

Güneşe bakılınca göz yaşarır. Âşık, sevgilinin güneş gibi olan yüzüne bakınca âşığın gözyaşları sevgilinin yüzünü görmeye engel olmaktadır. Beyte göre gözyaşı ile nikâb arasında işlev bakımından ortaklık vardır.

Yüzü͡ng̃ mihri şu'a'ı birle hem eşkim irür mâni'
İmes ol kim cemâli͡ng̃ mâni'i yalġuz nikâb olġay (G. 639/4)

(Yüzünü görmeye yalnız nikâb engel değildir. Güneş gibi olan yüzünün ışığından gözyaşlarım da yüzünü görmeme mani olur.)

1. 1. 1. 6. Saç bag

Saç ve bag sözcüklerinin birleşmesinden oluşmuş bir sözcüktür. Saç bag, "İpek takma saç" (Ünlü, 2013, s. 933; Rahimi, 2016, s. 770) manasına gelir. Bunun dışında bu sözcük saç bağı, toka, kurdela, bandaj yerine de kullanılmaktadır. (Karataş, 2023, s. 1908-1909) Sevgilinin saçlarının yılana benzetilmesi, Ali Şîr Nevâyî'de sık rastlanan bir mazmundur. Sevgilinin siyah saçlarının renk bakımından sünbül ve miskle ilişkilendirildiği beyitte saç bağından çıkan saç perçemleri derisini atan yılan olarak tasavvur edilmiştir.

Saç baġın͡ġdın çıḳ̣ḳan âyâ sünbül-i pür-çîn müdür
Yâ tirisin salġan ikki efʿî-i müşkîn müdür (G. 205/1)

([Ey sevgili!] Saç bağından çıkan sünbül saçlarının perçemi midir yoksa müşk renkli iki yılan derisini mi atmaktadır?)

Aşağıdaki beyitte sevgilinin saç bağı rengi sebebiyle söz konusu edilmiştir.

Sünbülin körgeç közüm boldı ḳaranġu iy ṣabâ
Saçı mundaḳ tîre yâḥ̣ôd saç bağı epgîn müdür (G. 205/4)

(Ey sabah rüzgârı! Sevgilinin sümbül saçlarını görünce gözlerim karanlık oldu. Onun saçları bu kadar kara mı yoksa saç bağı mı kara renklidir?)

1. 1. 2. Savaşta Başa Takılanlar

1. 1. 2. 1. Otaga

Otaga sözcüğünün farklı anlamları vardır. Otaga cesareti simgeleyen bir giyim veya ziynet olarak düşünülebilir. Çünkü Fethali Kaçar Lügati'nde otaga hakkında şu bilgi verilmiştir: "Taç, savaş sırasında başa giyilen zırh, ince tüyler, kuşların başındaki taç, genel olarak kuş tüyü; savaş esnasında yiğitlik ve cesaret işareti olarak başa takılan tüy anlamına gelir" (Rahimi, 2016, s. 1917). Klasik edebiyatımızda olduğu gibi Ali Şîr Nevâyî'nin tasavvur dünyasında sevgili; dost, refik, üstad, peygamberimiz ve Allah gibi anlamlara gelecek şekilde kullanılmıştır. (Yusupova, 2025, s. 30) Aşağıdaki beyitte ise sevgili, başında otagası olan öfkeli bir padişah olarak tasvir edilmiştir.

Başıġa hem otaġa vü hem bâde hem ʿitâb
Taptı ni'yler yol ol büt-i ʿayyâr başıġa (G. 557/7)

(O hileci güzeli başında tac, elinde bade, herkesi azarlar hâlde buldu. Neylesin?)

1. 1. 2. 2. Yalav

Yalavın farklı anlamları vardır. Yalav, "Bayrak, sancak, külahın etrafına tutturulan kırmızı ipek parçası bkz. çökme, direfş, livâ, râyet, sancaḳ, tûġ, tuġ, yalavuz, ʿalem, bayraḳ, orçın, sorġuç, tûḳ" (Ünlü, 2013, s. 1224) manasına gelmektedir. Sevgilinin çevikliğinin vurgulandığı beyitte yalav hem bayrak, sancak anlamında hem de sevgilinin başlığına iliştirilen kırmızı ipek parçasını çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır.

Ot yalın dik sin ḳaçan çapsaŋ semend-i berḳ-rev
Bir ʿalem ol otḳa başıŋ üstide gül-gûn yalav (G. 532/1)

(Şimşek gibi hızlı giden atını ne zaman koştursan, ateşin alevine benzersin. Bunun belirtisi, başının üzerindeki gül renkli yalavdır.)

1. 2. Elbiseler

1. 2. 1. Elbiseler İçin Kullanılan Adlandırmalar

1. 2. 1. 1. Libâs

Arapça bir sözcük olan libâs, giysi manasına gelir. Ali Şîr Nevâyî bu kelimeyi soyut kavramları daha anlaşılır hâle getirmek için farklı terkiplerin içinde kullanmış ve böylece Kur'an'ın üslup özelliğinden faydalanmıştır. Zira Kur'an-ı Kerim'de "Ey Âdemoğulları! Size mahrem yerlerinizi örtecek giysi, süsleneceğiniz elbise yarattık. Takvâ elbisesi, işte o daha hayırlıdır. Bunlar, Allah'ın âyetlerindendir. Umulur ki düşünüp öğüt alırlar" (Aʿrâf, 7/26) denilmiştir. Aşağıdaki beyitte Allah'ın himmetiyle eşkıyanın bile şeref kazanıp "saʿâdet elbisesi" giyeceği ifade edilmiştir.

Siniŋ himmetiŋdin çu tapıp şeref
Saʿâdet libâsı kiyip eşḳıyâ (G. 6/5)

(Senin himmetinden şeref kazanıp eşkıya [bile] mutluluk elbisesi giymiştir.)

Sevgilinin cezbedicilik vasfı aşağıdaki beyitte "dil-rübâlıġnıŋ libâsı çuḫḫâsı" terkibiyle ifade edilmiştir.

Dil-rübâlıġnıŋ libâsı çuḫḫâsıdur gûyiyâ
Kim anı kiygeç köŋgül alur ḳad-i raʿnâsı çoḫ (G. 114/5)

(Boyu çok güzel [sevgili], onu [gönül alıcılık elbisesi] giyince çok gönül alır. Sanki gönül alıcılık elbisesi onun yün kumaşıdır.)

Ali Şîr Nevâyî, aşağıdaki beyitte üstü başı perişan bir âşık tasviri yapmıştır. Âşığın bir diğer vasfı deliliktir; aşk akıl kârı değildir. Eskiden deliler üstlerindeki kıyafetler yırtılmış, yarı çıplak hâlde gezerlermiş ve çocuklar tarafından taşlanırlarmış. Bu motif Nizâmî'nin Leylâ vü Mecnûn mesnevisinde de geçmektedir. (Levend, 1965, s. 115) Libâs ehli dünya malına değer veren insanları karşılamaktadır, şair kendisini âşık olarak nitelemiş ve cünûn taşlarının kendisine yaraştığını söylemiştir.

Cünûn taşın libâs ehliġa atmaŋ
Ki ol bolmış min-i ʿuryâniġa maḫṣûṣ (G. 286/2)

(Delilik taşını kıyafet ehline atmayın o benim gibi uryanlara mahsustur.)

İpek değerli bir kumaştır, bez ise değersizdir. Güzelliğin kıyafet olarak tasavvur edildiği beyitte, ister değerli kumaştan ister değersiz kumaştan yapılmış olsun güzellik elbisesini sevgilinin ancak ağyara gösterdiği söylenmiştir. Beyitte sevgilinin âşığa tegafülü anlatılmaktadır.

Kirek libâs-ı melâhatda meh-veş il dil-keş
Ger igni ḥullelıġ olsun ve ger teni bözlüg (G. 340/5)

(İster sırtında hulle olsun isterse de teninin [üzerindeki] bezden bir kıyafet olsun ay yüzlünün [sevgili] güzellik elbisesiyle [hep] ağyarın gönlünü alması gerek.)

Şair ayrılığı oka, teni kıyafete, ayrılık okunun âşığın vücudunda oluşturduğu yaraları ise elbiselerin üzerindeki desenlere benzetmiştir.

Hecr oḳı zaḫmın Nevâyî baġlamış baştın ayaḳ
Yoḳ ise cismin yapar çaġlıġ libâsı yoḳ anıñ (G. 355/7)

(Ayrılık oku yarası Nevâyî'yi baştan ayağa kaplamıştır. [Onun] vücudunu örteceği zaman giysisi yok ise sebebi budur.)

Kumaşlar üzerine boyalarla çeşitli çiçek desenleri oluşturulur. Bu tür kumaşlardan yapılan elbiseler göze hoş görünür. Aşağıdaki beyitte bu husus anımsatılmıştır.

Benefşe yafraġıdın mu libâs itiptür gül
Yoḳ irse gül kibi cisminiñdedür benefş yilek (G. 343/4)

(Gül, menekşe yaprağından kıyafet mi yapmıştır yoksa gül gibi olan cisminde menekşe desenli yelek mi vardır?)

Gül ve kan arasındaki renk benzerliğinin vurgulandığı beyitte, sevgilinin gül renkli kıyafetinin rengini âşığın kanlı gözyaşlarından aldığı ifade edilmiştir.

Dime gül-gûndur libâsım kim sirişkim ḳanıdın
Reng tutmış ḳan aḳar sıḳsañ tutup her yanıdın (G. 483/1)

(Elbisem gül renklidir deme, [o] kanlı gözyaşlarımdandır, tutup sıksan her yanından kan akar.)

Âşığın tacı ah dumanındandır, giysisinin rengi de gözyaşı kanındandır. Böylece sevgilinin âşığa zulmü vurgulanmıştır. Âşığın uğradığı zulmün niceliği onun aşk ehli arasındaki statüsünü artırmaktadır.

Âh dûdı birle tâc ü eşk ḳanıdın libâs
Ol ḳara bu al ol yañlıġ ki ol bî-bâk min (G. 494/3)

(Ah dumanından bir tac ve gözyaşı kanından elbisedir. O öyle kara, bu öyle kızıldır ki [yine de onlardan] korkmam.)

Şair gül, kan ve ateş arasında renk bakımından çağrışım oluşturmuştur. Bülbül âşığın, gül ise sevgilinin simgesidir. "Âteşîn" kelimesi hem bülbülün yanma durumunu hem de rengini ifade etmektedir. Çünkü aşk, yanmak eylemiyle karşılanmıştır. Ayrıca Türk kültüründe hakanın kızıl renkli kıyafet giymesi, onun kan dökeceği anlamına gelmektedir. (Saygın, 2022, s. 480) İlk dizede gül, ikinci dizede ise kızıl kıyafet giymiş padişah sevgilinin mazmunudur.

Gül imestür âteşîn bülbüllerin köydürgeli
Kim libâs itmiş ḳızıl 'uşşâḳını öltürgeli (G. 622/1)

(O gül değildir, ateş renkli bülbülleri yakmak içindir. [Sevgili] âşıklarını öldürmek için kızıl kıyafet giymiştir.)

Aşk, gam çekmektir. Ten ve canın zayıflığının vurgulandığı beyitte ten atkı, can çözgüyle ilişkilendirilmiştir. Gam somutlaştırılmış, can ve tenden dokunan kumaş aşka giysi olmuştur.

Ten ü cân riştesi ġamın͡ġa libâs
Bu biri târı ol biri pûdı (G. 632/5)

(Ten ve can ipi, senden gelen gama [aşka] bir kıyafettir. Bu biri çözgüsü, öteki atkısıdır.)

Klasik Türk şiirinde sevgili, sosyal hayatın merkezinde yer alan sultana benzetilmiştir. (Tanpınar, 2001, s. 5-6) Padişahlar altın işlemeli kıyafetler giyerler. Atının üzerinde ihtişamlı bir sultan (sevgili) tasvirinin yapıldığı şiirde sevgilinin sırmalı kıyafeti güneşe benzetilmiştir.

Ser-keş eblâḳ sikritip devrân dik ol ḫurşîd-veş
İgnide zer-keş libâsı dağı andaḳ kim ḳuyaş
Ḫulḳı hem ḫoş ḥüsni dil-keş özi hem bar cürʿa-ceş
Atı ser-keş tonı zer-keş ḥüsni dil-keş ḫulḳı ḫoş
Körmedük bu nevʿ meh-veş çâbük ü raʿnâ yigit (Muh. 683/II)

(O güneş sevgili serkeş atını felek gibi koşturmuş. Sırtında altın renkli kıyafeti güneş gibiymiş. Hem ahlakı, güzelliği gönül alıcı hem de yudum tadan [sevgili]. Atı asi, giyimi kuşamı altın renkli, güzelliği gönül çekici, ahlakı hoş. Görmedik böyle ay yüzlü, çevik ve güzel bir yiğit.)

1. 2. 1. 2. Ton

Ton, giysi manasına gelir. Aşağıdaki beyitte sevgilinin kıyafeti için sûsenî ton terkibi kullanılmıştır.

İçkeli gül-reng mey nergis miṣillig câmı bar
Sûsenî ton birle ol kim serv dik endâmı bar (G. 191/1)

(İçmek için gül renkli mey, nergis gibi kadehi var. Sûsen renkli kıyafetiyle servi gibi endamı var.)

Türklerde yas için kara renkli kıyafet giymek gelenektir. Aşağıda bu gelenek hatırlatılmıştır. Ayrıca beyitte rûhânî aşk (İbn Hazm, 2017, s. 282) anlatılmaktadır. Buna göre âşık, sevgilinin yaşadığı duyguyu paylaşmaktadır.

Közümdür tîre yaʿnî iy Nevâyî
Ḳara ton kiydi mâtem içre şâhım (G. 417/7)

(Ey Nevâyî! Şahım [sevgili] mâtem için kara kıyafet giyince gözlerim [de] karanlık içinde kalır.)

Âşığın gözü yaşlıdır, gönlü ise kanlıdır. Şair bu durumu sevgilinin mavi ve kırmızı renkli kıyafetiyle ilişkilendirerek anlatmıştır.

Mâvi vü gül-gûn ton irmes kim köz ü kön̄glüm ara
Suġa dağı tüşmiş ol ösrük boyalmış ḳanġa hem (G. 459/2)

(Gözüm ve gönlüm arasındaki [sevgilinin] mavi ve gül renkli elbisesi değildir. O esrik [sevgili] hem kana boyanmış hem de suya düşmüştür.)

Sevgilinin tatlı dilinin söz konusu edildiği beyitte renk ve konuşma özelliği bakımından papağanla ilgi kurulmuştur. Sevgilinin yeşil kıyafetiyle papağının yeşil tüyleri arasında çağrışım yapılmıştır.

Ol yaşıl tonluḳ perî-veş laʿl-i şekker-bâr ile
Rûḥ-ı ṭûtîsin ḳılıptur münfaʿil güftâr ile

(O yeşil kıyafetli peri yüzlü [sevgili] şeker saçan lal dudaklarıyla ruh papağanını sözle coşturmuştur.)

Şair sevgilinin yeşil kıyafetiyle tabiattaki güzellikler arasında çağrışım oluşturmuş, sevgili için güzellik bağının servisi ifadesini kullanmıştır.

Gerçi aḫżâr ton bile bâġ-ı leṭâfet servidür
Lîk ḥayrân iylemiş yüz servni reftâr ile (G. 584/1-2)

([Sevgili] yeşil kıyafetle letafet bağının servisidir lakin yürüyüşüyle yüz serviyi kendine hayran bırakmıştır.)

Aşağıdaki beyitte gülün rengi vurgulanarak bir tasvir yapılmıştır. Buna göre sevgili sarığına gül takmış, gül renkli kıyafetini giyinmiş, gül renkli ata binmiştir böylece o; âlemi bir gül bahçesine döndürmüştür.

Ḳıldı ʿâlemni gül-istân ol ki gül-gûn raḫş üze
Çıḳtı gül-gûn ton kiyip gül sançıban destârġa (G. 587/4)

(Sarığına gül takıp gül renkli kıyafet giyerek gül renkli atı üzerinde o âlemi gülistan eyledi.)

1. 2. 1. 3. Kisvet (Kisve)

Kisvet elbise, giysi ve kıyafetin karşılığı olarak kullanılan bir sözcüktür. İksûn (eksûn) "1. Şık, süslü elbise. 2. Renkli, siyah veya siyaha çalan renkte bir kumaş" (Develli-oğlu, 2002, s. 424) manasına gelir. Sanac ise "Meşinden yapılan dağarcık, tulum bkz. körkü, tulum (1), küpser, meşk, çırt (1), torsuḳ (1), tolum (2), sanaç meşinden yapılan dağarcık, tulum bkz. körkü, tulum (1), küpser, meşk, çırt (1), torsuḳ (1), tolum (2), sanac" (Ünlü, 2013, s. 947) demektir. Sevgilinin saçıyla misk arasında renk bakımından kıyaslama yapılan beyitte sevgilinin saçı yeni eksûna, misk ise eski sanaca benzetilmiştir. Beyitte kadınların saçlarına misk sürme âdeti anımsatılmıştır.

Saçın̄ġ u müşk ara bar anca tefâvüt ki munun̄ġ
Kisvetidür yan̄ġı eksûn ü anın̄ġ iski sanaç (G. 104/3)

(Saçın ile misk arasında fark var saçının kisvesi yeni eksûn, misk ise eski sanacdır.)

Eski kıyafetlerin üzeri yamalarla doludur. Oluşturulan tasavvura göre âşığın teni hep ayrılık kılıcı yarasıdır, canı ise yamalı bir kıyafettir. Şair içi ve dışı aşk yaralarıyla kaplı bir âşık tasviri yapmıştır. Beyitte vücuttaki yaraların dikilmesi ve farklı kumaş parçalarından kıyafet dikilmesi arasında çağrışım yapılmıştır.

Tende her yan hecr tîġı zaḫmi tiktim ḳılma çâk
Cânnıng iy tîġ-ı ecel yüz miñg yamaġlıġ kisvetin (G. 527/4)

(Ey ecel kılıcı! Can, yüz bin yamalı kıyafettir. Tende her yer ayrılık kılıcı yarasıdır, [onları] diktim [tekrar] parçalama.)

Klasik Türk şiirine göre aşk için çekilen sıkıntılar kişiyi olgunlaştırmaktadır. Sevgilinin güzelliklerinin en azına bile nail olabilmek âşığın kanaat edebileceği bir durum olarak görülmüştür. Âşık belaya sabır, nimete şükür ilkesine göre hayatını konumlandırmalıdır. Eskiden insan yaşamındaki olumsuzlukların sebebi olarak dokuzuncu felek yani atlas feleği görülmüştür: "Bu felek, diğer bütün feleklerin batıdan doğuya olan tabii dönüşlerini, kendi dönüşüyle doğudan batıya zorlar ve böylece, onları kendi tabii hallerinde ve seyirlerinde bırakmamış olur...Yüzyıllardan beri süregelen feleğe dair şikayet ve beddualaların önemli yanı, bu inanış ve telakkiye dayanır" (Tolasa, 2001, s. 402). Aşağıdaki beyitte bu inanış hatırlatılmış, atlasın kumaş anlamına da çağrışım yapılarak âşığın yaşadığı talihsizlikler "Miniñg kisvetim iski şâl iyledi" ifadesiyle anlatılmıştır. Deyr kûyı terkibi ile kastedilen dünyadır.

Sipihr aṭlası deyr kûyı ara
Miniñg kisvetim iski şâl iyledi (Tb. 681/IX-87)

(Deyr [kilise] mahallesi içinde feleğin atlası benim kıyafetimi eski şâla döndürdü.)

1. 2. 3. Özel Elbiseler

1. 2. 3. 1. Hulle

Cennet elbisesi olarak bilinir. Arkasındaki nesneyi gösterecek kadar şeffaf bir giysi olduğu rivayet edilir. (Mütercim Âsım Efendi, 2013, s. 3752) Kan ve lale arasında renk bakımından ilgi kurulan beyitte sevgilinin lale renkli kıyafeti âşık için kanlı kefen olarak tasavvur edilmiştir. İslamî inanışa göre şehitler yıkanmazlar, kanlı kıyafetleriyle defnedilirler. Kanlı kıyafetlerinin onların şehitlik alameti olduğu düşünülür. Aşk şehidi, âşıkane ve irfanî şiirlerde sevgilisi uğruna canını feda eden kişi için kullanılan bir ifadedir. İbn Abbas'tan nakledilen "men ʿâşıḳa fe'effef fe-mâte fe-hüve şehîdün/Kim âşık olur da iffetini muhafaza ederek ölürse şehit olur" hadisi (Armutlu, 2020, s. 182) divan şiirinde bu mazmunun oluşmasına zemin hazırlamış olmalıdır.

Dime lâle-gûn ḥulle içre ölüp min
Ki ʿışḳıñg şehidiğa ḳanlıġ kefendür (G. 195/3)

(Lale renkli elbiseler içinde ölüyorum deme çünkü o senin aşkının şehidine kanlı kefendir.)

Şair hulleyi parlak bir kıyafet olarak tasavvur etmiştir. Parlak kıyafetler üzerindeki ışık titreşimleri ile sabah rüzgârının gül yaprağını titretmesi ve cimri bir müflisin gümüşleri üzerine titremesi arasında ilgi kurulmuştur.

Berg-i gül dik ḥulle cisminğde ṣabâ taḥrîkidin
Titrer andaḳ kim kümiş üstide bir müflis baḫil (G. 389/4)

(Gül yaprağını sabah rüzgârının harekete geçirdiği gibi hulleye benzeyen bedenindeki [gümüş pullar] bir cimri müflisin gümüş üzerinde titrediği gibi titrer.)

Şairin hulle hakkında vurguladığı bir diğer husus da onun çok ince olmasıdır. Hulle ile âşığın can ipliğinden yapılan kıyafet kıyaslanmış, hullenin sevgilinin nazik bedenini incitecek nitelikte olduğu söylenmiştir.

Nazük irmes ḥulle cânlar riştesidin könğlek it
Kim anğa cisming tahammül ḳılġay iy nazük-beden (G. 468/5)

(Ey nazik tenli sevgili! Hulle o kadar ince değildir. Can ipliklerinden gömlek yap, bedenin o kıyafetten incinmez.)

1. 2. 3. 2. Kefen

Kefen, cenazenin yıkandıktan sonra sarıldığı bezden bir örtüdür. Yakasız, dikişsiz birkaç parça bezden oluşur. Sade ve gösterişsiz kumaşlardan olmasına özen gösterilmelidir. (Keskin, 2022, s. 185) İslamî inanışa göre şehit, kanlı kıyafetiyle gömülmelidir. Bir diğer inanış da şehitlerin ölü olarak kabul edilmemesidir. Nevâyî kendisini aşk şehidi olarak görmüş, kanayan yarasının kefeninin ipiyle dikilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Beyitteki bir diğer tasavvur da tenin giysi olarak düşünülmesidir.

Aḳsa naʿş içre Nevâyî yarasınıng ḳanı
Çikip iy ʿışḳ kefen târın anıng zaḫmını tik (G. 342/7)

(Ey aşk! Nevâyî'nin naaşı içine yarasının kanı aksa kefenin ipini çekip onun yarasını dik.)

Kefen sözcüğü, örtmek manasına gelen kefene mastarından gelir. (Keskin, 2022, s. 184) Şair sözcüğün bu anlamına çağrışım yapmak suretiyle kıyafetin kişinin zihniyetini temsil etme yönünü vurgulamış, zahidin böbürlenme perdesini kendisine kefen yapması gerektiğini dile getirmiştir.

Ölüg dip ʿucbdın zâhid anğa ḫalvetni gûr iylep
Hemânâ perde-i pindârın iy gerdûn kefen ḳıldıng (G. 372/8)

(Ey felek! Kibirden ölü deyip zahidin halvet yerini kabir eyleyerek sanki böbürlenme perdesini [de ona] kefen kıldın.)

Kefen sözcüğünün örtmek anlamına imada bulunulan aşağıdaki beyitte âşık sevgilinin mahallesinde vefat eden bir aşk şehidi olarak düşünülmüş, toprak onun bedenini örten bir kefen olarak tasavvur edilmiştir.

Kûyide ʿuryân tenim defn iylen͡ğ ölsem ʿışḳ ara
Kim şehîd olġanġa tofraḳ perdesi besdür kefen (G. 468/2)

(Aşk içinde ölsem onun mahallesinde çıplak bedenimi defnedin. Şehit olana toprak örtü, kefen olarak yeterlidir.)

Lâ "eyvah, yazık" (Kaçalin, 2011, s. 756) anlamına gelen bir sözcüktür. Lâ sözcüğünün redif olarak seçildiği bir gazelden alınan aşağıdaki beyitte lale renkli yanaklar, kanlı gözyaşları ve kanlı kefen arasında renk bakımından ortaklık vardır. Beyte göre âşık, aşk şehididir ve kanlı gözyaşlarının damladığı gömleği kanlı kefen olmuştur. Yine, şehidin yıkanmadan kıyafetiyle gömülmesi söz konusu edilmiştir.

Yüzi lâlesi hecridin kön͡ğlekim
Şirişk içre ḳanlıġ kefen boldı lâ (G. 603/3)

(Lale renkli yüzünün ayrılığından gömleğim gözyaşı içinde kanlı kefen oldu, yazık!)

Aşkın bir yanma hâli olarak düşünüldüğü beyitte şair (âşık), âşıklık vasfı bakımından aşk ehlinden üstün olduğunu vurgulamaktadır.

Besdür otluḳ kefenim zâr u ḳuruḳ cismim üze
Ḥaşr ara ḳay sarı ʿışḳ ehli yüz ursa ʿalemi (G. 623/8)

(Kıyamette aşk ehli ne tarafa yüz çevirse [onlara nişan olarak] acı çeken kuru cismim üzerindeki ateşli kefenim yeter.)

Sabah rüzgârı, gül ve lalenin açılmasını sağlar. Bu özelliğiyle o, doğaya kızıl bir kıyafet giydirir. Şair, kendisini aşk şehidi olarak görmekte ve sabah rüzgârından kendisini kanlı kefenle örtmesini istemektedir.

Ṣabâ hem lâledin ḳanlıġ kefen ḳıl
Çu yaptın͡ğ cism-i ʿuryânımġa anı (G. 669/2)

([Ey] saba [rüzgârı]! Çıplak bedenimi örttüğün gibi laleden de bana kanlı kefen kıl.)

Şehit, yıkanmaz ve kefenlenmez. Şair aşağıda bu hususu hatırlatmıştır.

Lâle dik ḳanlıġ libâsım birle defn iylen͡ğ mini
Kim şehîd-i ʿışḳ maʿhûdı kefenġa kirmedi (G. 678/4)

(Aşk şehidinin kefene girmediği aşikâr olduğundan beni lale gibi kanlı kıyafetimle defnedin.)

1. 2. 3. 3. Şâl

Omuzları örtmek için kullanılan bir tür atkı ve özel bir kumaşa denir. Değerli bir kıyafettir. Tasavvufî içerikteki şiirlerde şair, şâlın bu yönünü vurgulamıştır. Aşağıdaki

beyitte şâlın halk arasında itibar vesilesi olarak görülmesi hususu söz konusu edilmiştir.

Nücûm u çerḫ dip ögme gedânıṉg baḫyelıġ şâlın
Tütünni çerḫ uçkunlarnı encüm i'tiḳâd itme (G. 551/3)

(Felek ateşinin dumanı arasındaki kıvılcımları yıldız sanma. Kulun [insanların] dikilmiş şâlını felek ve yıldızlar deyip övme.)

Eskiden dokuzuncu felek atlas feleği olarak adlandırılır, bütün terfilerin veya itibar kayıplarının bu feleğin diğer feleklerin tersine dönmesinden kaynaklandığına inanılırdı. (Tolasa, 2001, s. 402; Onay, 2016, s. 176) Aşağıdaki beyitte bu inanış hatırlatılmış, âşığın çektiği sıkıntılar üzerinde feleğin etkisi somutlaştırma yapılarak anlatılmıştır.

Sipihr aṭlası deyr kûyi ara
Miniṉg kisvetim iski şâl iyledi (Tb. 681/IX-87)

(Feleğin atlası, deyr kûyunda [dünya] benim kıyafetimi eski şâla döndürdü.)

1. 2. 3. 4. Ridâ

Ridâ, din ve tasavvuf muhitinde tercih edilen bir giyim unsurudur. Ridâ, dervişlerin omuzlarına attıkları örtüdür. (Devellioğlu, 2002, s. 893) Ridâ yünden yapılır bundan dolayı şarap süzmek için uygun değildir. Bazı giyim unsurları belli bir zihniyeti temsil eder. Bu hususun söz konusu edildiği beyitte zahidin ridâsının şaraba rehin bırakılmaya uygun olmadığı söylenmiştir.

Ni üçün zâhid ridâsı andın olmas rehn kim
Bâde-pâlâlıḳḳa hem lâyıḳ imes ol pâre böz (G. 220/5)

(Zahit ridâsı, şarap süzmeye uygun bir bez olmadığı için ondan [şaraba] rehin olmaz.)

1. 2. 4. Sıradan Elbiseler

1. 2. 4. 1. Keten (Ketân, Kettân)

Keten bitkisinin liflerinden elde edilen dokumalara denir. Aşağıdaki beyitten ketenden yapılan kıyafetlerin altın işlemelerle süslendiği anlaşılmaktadır.

Ketân zer-keş ẓarâfetdür çu kiydiṉg yüz leṭâfetdür
Biliṉgde veh ni âfetdür murassa'lıġ kemer ḫançer (G. 149/3)

(Altın işlemeli keten hoştur, sen giydiğinde yüz kat güzeldir. Belindeki kıymetli taşlarla bezenmiş hançerin bulunduğu kemer nasıl bir âfettir?)

Keten vücudu serin tutan bir kıyafettir. Aşağıdaki beyitte ketenin sıcaklığı hissettirmeme vasfı dile getirilmiştir.

Ḥulle-i ṭâ'at iter dûzaḫ otın def' yoḳ irse
Ol ḫarâretḳa ni dafi' kefeniṉg gerçi ketândur (G. 204/6)

(Kefenin ketenden olsa bile o sıcaklığa mani olamaz, cehennem ateşini ancak taat hullesi defeder.)

Keten dokuma kumaşlar havayı geçiren özelliğe sahiptir. Bu yüzden keten halk hekimliğinde tercih edilen kumaşlardandır. Ali Şîr Nevâyî'nin Garâ'ibü's-Sıgar adlı divanında ağrıyan uzvun mavi ketenle sarıldığına dair bir bilgi yer almaktadır.[3] Benzer bir uygulama da ketenin vücudu serin tutması ve vücuttaki ateşin birtakım tiryaklarla düşürülmesidir.

Tenim otıġa teskîn meger kim semûm olġay
Tene'um bile kiygen niçe levn kettânı (G. 670/5)

([Sevgili], pek çok renkli keteni giydiğinde bedenimin ateşini [ancak] zehir teskin edebilecektir.)

1. 3. Etekler

1. 3. 1. Etek (İtek, Dâmen, Dâman)

Etek (dâmen/dâmân), kadın veya erkeklerin giydiği uzun kıyafet anlamındadır. Klasik Türk edebiyatında sevgiliye ait bir güzellik unsuru olan etek hakkında pek çok metafor oluşturulmuş, etekle ilgili deyim ve atasözlerine yer verilmiştir. Klasik Türk edebiyatında etek, genel anlamda sevgilinin lütuf ve ihsanının sembolüdür. Ali Şîr Nevâyî, fenâ kavramını anlattığı aşağıdaki beyitte eteği, mâsivâ olarak düşünmüştür. Şair insanların mal, mülk, mevki gibi menfaatleri gereği başkalarından beklenti içine girdikleri gerçeğini hatırlatmıştır. Bu beklentinin oluşmaması için kişinin eteği tutulmayacak kadar fâni olması gerektiği tavsiye edilmiştir.

İyle fâni bol ki dâmen-gîrin͡g imkân bolmaġay
Kim itek mevcûd eger yoktur nini tutḳay ilig (G. 344/8)

(Eteğin tutulmayacak kadar fâni ol, eğer etek yoksa el neyi tutabilecek?)

Etek birtakım nesneleri toplamaya yarayan bir giysidir. Eteğin bu işlevsel yönünü ifade eden şair, âşığın eteğine devşirdiği gözyaşlarını gevher olarak düşünmüştür.

İtek itek güher allın͡gda saçsam irmes ʿayb
Ki köz ḫızânesidin dem-be-dem tolar itekim (G. 435/3)

(Karşında etek etek cevher saçsam ayıp kaçmaz çünkü göz hazinesinden [inci gözyaşlarımdan] her vakit eteğim dolar.)

Sevgilinin gül, kirpiklerinin dikene teşbih edildiği beyitte sevgilinin yırtılan eteğini yine sevgilinin kirpik iğnesiyle dikmesinin uygun olacağı söylenmiştir.

Ger söküldi ol itek kirpik bile tikse bolur
Kim irür gül ḫilʿatin tikmek münâsib ḫâr ile (G. 584/3)

[3] Ayrıntılı bilgi için tarafımdan hazırlanmış olan ve 2021 yılında Özbekistan Dil ve Kültür Dergisi'nde yayımlanan "Ali Şîr Nevâyî'nin Garâ'ibü's-Sıgar Adlı Divanında Tababet ve Halk Hekimliği" başlıklı makaleye bakınız.

(Şayet o etek söküldüyse [sevgili], o eteği kirpiğiyle dikse olur. Çünki gül kaftanını gül dikeniyle dikmek münasiptir.)

Silkmek eylemi, "sarsmak" anlamına gelir. (Ünlü, 2013, s. 989) Etek silkmek ise bir işe uğraşmamak, o işle ilgilenmemek anlamında bir deyimdir. Yapmak eyleminin anlamı "örtmek, kapamak, kapatmak, giymektir" (Rahimi, 2016, s. 1137). Şairin, tasavvufî anlamda uzlet kavramını anlattığı beyitte bu deyimin ifade gücünden faydalanılmıştır.

Her ni ḳıldı ṭaleb min taptım
Barçadın silkip itek köz yaptım (Tb. 689/399)

([Sevgili] her neyi arzu ettiyse ben onu buldum, her şeyden etek silkip her şeye gözlerimi kapadım.)

1. 4. Hırka ve Kaftan

1. 4. 1. Hırkalar

1. 4. 1. 1. Hırka

Hırka tarikat ehlinin giydiği bir kıyafet olduğundan farklı mazmunlara konu olmuştur. Hırka sözlükte "Delmek, yırtmak" anlamına gelen "hark" kökünden türemiştir. Hırka kelimesi "Kumaş parçası, yamalık; yamalı ve eski elbise" (Uludağ, 1998, s. 373) demektir. Ali Şîr Nevâyî, Fevâyidü'l-Kiber'de ve diğer divanlarında hırkayı genellikle şaraba rehin verme metaforu çerçevesinde ele almıştır. Şeyh, zahit tipini temsil etmektedir.

Kilmegil mey-ḫâneġa iy şeyḫ-i ʿâlî-cah ḳayt
Yoḳsa ḫırḳaŋ͡ġ bâde rehni bolġusı bi'llâh ḳayt (G. 83/1)

(Ey yüce makam sahibi şeyh! Meyhaneye gelme yoksa hırkanı badeye rehin vermen gerekir, [geri] dön.)

Aşağıdaki beyitte şaraba (aşk) tesbih, hırka ve arzunun rehin verilmesi söz konusudur.

Girev ḳılġalı meyġa çun ḳalmadı
Ni tesbih ni ḫırḳa ni kâmdın (Tb. 681/II-19)

(Meye rehin vermek için ne tespih ne hırka ne de mutluluk kaldı.)

Şarabın aşk anlamında kullanıldığı beyitte, aşkın akıl kârı olmadığı ifade edilmiştir. Aşağıdaki beyitlerde hırka tasavvufî anlamda mâsivâyı, mey (şarap) ise hakiki aşkı simgelemektedir.

İstesen͡ġ ḫırḳam satıp mey alsam evvel bâde tut
İy ḥarîf olmastur anı iylemek huş-yâr ḫarc (G. 99/7)

(Ey dost! Hırkamı satıp mey almamı istesen önce bade tut, bunu yapmak akıllı işi değildir.)

Hırkanın mey tortusundan yapışkan hâle gelmesi, Allah'ın tüm varlıkarı aşk ve sevgi üzerine yarattığı gerçeğine işaret etmektedir.

Rehn ḫırḳam kim töşeptürler anı mey-ḫânede
Gûyiyâ her yan yapuşḳan dürdler peyvendidür (G. 148/6)

(Hırkamı meyhanede rehin için alıp serdiklerinden sanki her yer yapışkan tortudan [bir] bağ olmuştur.)

Hırka bazı beyitlerde zühdü simgelemekte, şarap da ilahi aşk (hakiki aşk) anlamı taşımaktadır. Şaraba hırkayı rehin vermek, riyâyı terketmek anlamına gelir.

Câm-ı vahdet nûş iter iy şeyḫ muġ deyri ara
Bâdeġa ol kim riyâyî ḫırḳasın merhûn iter (G. 162/5)

(Ey şeyh! Mug deyri içinde vahdet kadehi içer[sin], badeye [bir] riyâ hırkasını rehin verir[sin].)

Aşağıdaki beyitte yırtık hırka âşığın giydiği bir kıyafet olarak tasavvur edilmiştir, yine eldeki kadeh hakikî aşkın remzidir.

Deyrde kör Nevâyîni muġ-beçeler ġamıda kim
İgnide çâk ḫırḳa vü ilgide bir ayaġ irür (G. 206/7)

(Deyrde [kilisede] Nevâyî'yi meyhane çırağının derdini çekerken gör, onun sırtında yırtık hırka elinde bir kadeh vardır.)

Tortu, şarabın en değersiz kısmıdır. Âdet olduğu üzere tortu içilmez ve yere dökülür. Şarabın aşk anlamında kullanıldığı beyitte hırkanın dert tortusuna rehin verilmesi arzu edilmiştir. Böylece aşk için belalara katlanmak gerektiği vurgulanmıştır. Derd ve dürd arasında cinas sanatı vardır.

Ḫırḳam alıp rehn dürd-i derd bir iy pîr-i deyr
Ger ḫarâbât ehli ṣâf-ı 'işretiġa arzımas (G. 233/7)

(Ey deyr piri! Harabat ehlinin işret saflığına layık olmasa da hırkamı alıp dert tortusuna rehin ver.)

Pelâs; eski kilim, keçe, çul anlamına gelir. (Ünlü, 2013, s. 889) Pelâs, değersiz bir kumaştır ve dünya malına değer vermeyişi ifade eder. Yokluk kilisesi ise dünyadır. Mey hakikî aşkı, "zühd-i riyâyî ḫırkası" ise gösteriş için ibadet edenleri simgelemektedir.

Maṅga zühd-i riyâyî ḫırḳasıdın ol pelâs artuḳ
Ki yüz ḳatla fenâ deyride mey lâyıġa bulġanmış (G. 277/9)

(O pelâs parçası benim için fenâ kilisesinde yüz kez mey tortusuna bulanmış bir riyâ zühdünün hırkasındandır.)

Aşağıdaki beyitte hırka, melâmet kavramını ifade etmek için zikredilmiştir.

Ger diseṅg kim tüşmesün ḫırḳaṅgġa rüsvâlıġ otı
Bolmayın rind-i ḫarâbâtî bile hem-râh ḳayt (G. 83/2)

(Hırkana kınanma ateşi düşmesin dersen harabat rindiyle yoldaşlığından dönme.)

Şair hırkanın gerçek anlamı olan yamalı giysi anlamına çağrışım yapmıştır. Mesih yani Hz. İsa üzerinde dünyaya ait iğne olduğu için dördüncü felekte kalmıştır. (Pala, 2003, s. 248-249) Şair, hırka sözcüğüyle tasavvuftaki züht ve terk kavramına tedai oluşturmuştur.

Rişte tâbı saṉga ḳayd olsa ni sûd iy zâhid
Ger Mesîḥ ignesi birle ise ḫırḳaṉg yamaġı (G. 667/6)

(Ey zahit! Hırkanın yaması Mesih iğnesiyle [dikildiyse] ipliğinin ucu sana bağ olsa ne fayda?)

Ali Şîr Nevâyî aşağıdaki beyitte hırkayı âşığın kıyafeti olarak tasavvur etmiş, bu kıyafetin değerini ve kutsallığını anlatmak için cennetteki huri ve rıdvanın hullelerine yama yapmak için bu hırkayı çekiştirip yırttıklarını söylemiştir.

Bu ʿışḳ-ı pâk birle ḫırḳamnı ḥûr u rıżvân
Yırtıştılar ḳılurġa ḥullelerin yurunluḳ (G. 325/8)

(Huri ve rıdvan bu temiz aşk ile hırkamı hullelerine yama yapmak için çekiştirip yırttılar.)

"Allah nakkâş-ı ezelîdir, dünya da renkler âlemidir" (Karabey, 2017, s. 146). Aşağıdaki beyitte geçen kızıl, yeşil ve sarı dünyanın bu yönüne işaret eder, bî-renk kelimesi hem renksiz hem de hilesiz anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Fakr tasavvufî bir terimdir. Kulun varlıktan kurtulup Allah'ta fâni olmasıdır. Fakrın esası kulun Allah'tan başka hiçbir şeye ihtiyaç duymamasıdır. (Cebecioğlu, 2014, s. 158)

Faḳr ara bî-renglik düşvârdur bî-ḥad velîk
Ḫırḳada tikmek irür âsân ḳızıl sarıġ yaşıl (G. 404/7)

(Fakr içinde renksizlik/hilesizlik çok zordur ama hırkada kızıl, yeşil ve sarı renkleri dikmek kolaydır.)

Ali Şîr Nevâyî, âşığın bedenindeki yaralarla şeyhin (zahit) hırkası üzerine diktiği yamalar arasında bir kıyaslama yapıyor. Şair şeyhin (zahit), hırkasındaki yamaların onun ayıplanmasına sebep olacağı için ona verdiği sıkıntıyı, âşığın gömleğinin altındaki yaraların ona verdiği acıyla kıyaslamıştır. Eskiden öldürülmek istenen kişiye ya da idam mahkûmlarına zehirli gömlek giydirilirmiş. (Onay, 2016, s. 444) Zehirli kıyafetlerle kişilerin öldürülmesi âdetine telmih yapılmıştır.

Çu şeyḫ ḫırḳasıġa ruḳʿa tikti cismi tutaştı
Semûm ḥullesi dik körṉglekim yurunı mu irkin (G. 501/2)

(Şeyh hırkasına yama dikti, bedeni yandı [acaba] zehirli elbise gömleğimin yaması gibi midir?)

Fakr kûyı, dünyayı ifade etmektedir. Şair (âşık), sevgiliye kavuşmanın dünyada kendisi için mümkün olmadığının farkındadır. Bu durumu hırkanın iki kısmını birbirine bağlayan yamayla (ulama/ekleme yaması) anlatmaktadır.

Çu faḳr kûyide vaṣlımġa hîç olturmas
Ḳaçanġa ḫırḳam üze vaṣl ḫırḳasın yamatay (G. 624/6)

(Fakr mahallesinde kavuşmama hiç imkan yoktur, hırkam üzerine kavuşma hırkasını nasıl yamatayım?)

Berrak kadeh dünya, âfiyet hırkası ise sıhhat anlamındadır. Beyitte zamanla insanın sağlığını yitirmesi anlatılmaktadır.

Ḳadimdin felek ʿâfiyet ḫırḳasın
Ḳılıp rehn câm-ı zülâl iyledi (Tb. 681/IX-86)

(Felek sırtımdan afiyet hırkasını [alıp] berrak kadehe rehin verdi.)

Eskiden dervişler başlarını kazıtır, yırtık kıyafetlerle diyar diyar gezerlermiş. Melâmet kavramının vurgulandığı beyitte âşık; hırkası yırtık, başı kabak bir şekilde gezmektedir. Muğ kilisesiyle kastedilen dünyadır.

Yana muġ deyride mest ü bî-bâk
Kizerem baş yalaŋ̃ u ḫırḳam çâk (Tb. 688/VIII-78)

(Yine muğ kilisesinde esrik ve korkusuzum, başı kabak hırkası yırtık gezerim.)

Tasavvufî bir terim olan fenâ kavramının anlatıldığı beyitte câm-ı fenâ ile kastedilen dünya olmalıdır. Hırka ise mal, mülk ve mevkidir. Dünyaya gelen her insan yokluk kadehinden içer, ayrıca kadeh içindeki şarap mecazî anlamda aşkı simgelemektedir. Yokluğun kadeh olarak düşünüldüğü beyitte hırka yırtmak âşıklığı ve melâmeti tasvir eden bir harekettir.

Boluban câm-ı fenâdın bî-bâk
Fâniyâne ḳılayın ḫırḳanı çâk (Tb. 689/324)

(Yokluk kadehinden korkum olmadan bir fâni gibi hırka yırtarım.)

1. 4. 1. 2. Cübbe

Uzun bir kıyafet olan cübbe, arkası ön kısmından biraz daha kısa ayaklara kadar inen bir kıyafettir. Tarihî süreç içinde farklı meslek gurupları tarafından tercih edilmiştir. Osmanlı döneminde genellikle ilmiye sınıfından kimselerin giydiği bir giysiydi. Günümüzde de sosyal statü göstergesi olarak akademisyenler ve din adamları bazı törenlerde cübbe giymektedir. (Türkoğlu, 1993, s. 102) Kişinin gelir durumuna göre yakası sincâb derisiyle kaplı cübbeler de dikilmektedir. Aşağıdaki şiirde sincâb derisinden yapılmış, yer yer kâkum derisiyle kaplanmış bir cübbeden bahsedilmiştir.

Cübbe-i sincâbıŋ̃ içre vuṣla vuṣla ḳaḳumı
Tuġdı hicrân şâmıda bir bir saʿâdet encümi
Bar ḳamer ʿaḳrebde iy ʿışḳıŋ̃ melâmet ḳulzümi
ʿÂrıżıŋ̃ kâfûrıda ol zülf-i müşkîn kej-dümi
ʿAnberin ḳaşıŋ̃ ḫamıda ḫal dik köz merdümi
Müşk-i terdin noḳṭa-i s̱ülṣî durur nûn üstine (Müs. 685/V)

(Sincâbdan cübbesinin içinde yamalı kâkumu, ayrılık akşamında bir saadet yıldızı doğdu. Ey aşkın melâmet denizi! Kamer akreb burcundadır, yanağının kafur gibi beyazlığında misk saçlarının akrebi, anberin kaşın kıvrımında ben gibi göz karası (bebeği) nun harfinin üzerindeki taze miskten sülüs noktası gibi durur.)

1. 4. 1. 3. Jende

Jende Ali Şîr Nevâyî'nin tasavvufî kavramları daha açık ve anlaşılır bir şekilde ifade etmek için tercih ettiği giyim unsurlarındandır. Jende; eski, yırtık ve yamalı hırka anlamına gelir. (Devellioğlu, 2002, s. 474) Şair, fakr ve tevekkül kavramlarını kuş örneğini vererek anlatmıştır. Bu örneklendirmenin temelinde Hz. Ömer'in naklettiği şu hadis etkili olmuş olmalıdır: "Eğer siz Allah'a hakkı ile tevekkül etseniz kuşlar gibi rızıklanırdınız. Onlar aç gider, tok dönerler" (Tirmizî, Zühd, 33). Beyitte kuşun boynundaki halka biçimindeki iz tesbih, kuşun tüyleri ise hırkaya benzetilmiştir.

Faḳr tut ger istesen͡g uçmaḳ ki bu ümmîd ile
Boynıġa teşbih asıp yün͡gdin kiyiptür jende ḳuş (G. 259/6)

(Bu ümitle cenneti istesen fakr yolunu tut. Kuş [bu yüzden] boynuna tespih asıp yünden jende giymiştir.)

1. 4. 1. 4. Kabâ

Kabâ, üste giyilen bir tür kaftan veya cübbedir. Sevgilinin naz servisi olarak nitelendirildiği beyitte onun giydiği sarı renkli kaftan güzellik unsuru olarak söz konusu edilmiştir. Ali Şîr Nevâyî'nin yaşadığı çağda sarılık hastalığının vücudun ve göz aklarının sararmasıyla ortaya çıktığına (Yazgan Uslu, 2021, s. 273), sarı renkli nesnelere temas etmenin veya sarı renkli kıyafetler giymenin bu hastalığa iyi geldiğine (Yazgan Uslu, 2021, s. 276) inanılmıştır. Beyitte sarılık hastalığı ve bu hastalığın tedavisine yönelik inanış dile getirilmiştir.

Sûd imiş köz tüşse aṣfâr cins sarı veh ḳanı
Serv-i nâzım kim sarıġ gül bergidin kiymiş ḳabâ (G. 40/4)

(Naz servim [sevgilim], sarı gül yaprağından kabâ giymiş. Yazık! Hani, göze sarılık [hastalığı] düşse bir çeşit sarı renge bakmak faydalıymış.)

1. 4. 1. 5. Peşmîne

Mutasavvıfların giydiği yünden yapılmış gösterişsiz bir hırka çeşididir. Çağatay Türkçesi Sözlüğü'nde anlamı "yünden yapılma, dervişlerin giydiği sade düz elbise, süssüz elbise" (Ünlü, 2013, s. 896) denilerek açıklanmıştır. Aşağıdaki beyitte "bu bâġ içre" ifadesiyle kastedilen dünya hayatı olmalıdır, yüzün sararması dertli olmanın alametidir peşmîne giymek ise tasavvuf yolunu tutmak anlamındadır.

An͡ga ġam tîgı bu bâġ içre ḥarâm oldı kim
Kiydi peşmîne sarıġ yüz bile andaḳ kim bih (G. 555/6)

(Ayva gibi sararmış yüzle peşmîne giydiği için ona gam kılıcı bu bağ içinde haram oldu.)

1. 4. 2. Kaftanlar

1. 4. 2. 1. Hilat

Değerli bir kaftan çeşididir. Padişahlar başarılı gördükleri devlet adamlarına hilat hediye ederler. Rûhânî aşkın söz konusu edildiği aşağıdaki beyte göre âşığın ah dumanının rengi sevgilinin sarı, yeşil, kızıl renklerden oluşan hilatine benzemektedir.

Ḫil'atin tâ iylemiş cânân ḳızıl sarıġ yaşıl
Şu'le-i âhım çıḳar her yan ḳızıl sarıġ yaşıl (G. 404/1)

(Sevgili hilatini kızıl, sarı ve yeşil yaptığı için ah kıvılcımlarım her tarafa kızıl, sarı ve yeşil [renkte] çıkar.)

Nevruzda ve bayramda güzel kıyafetler giyilir. Aşağıdaki beyitte bu âdet anımsatılmıştır. Beyitten hilatin bayramlarda ve nevruzda belli bir zümre tarafından giyilen özel bir kaftan türü olduğu anlaşılmaktadır.

Muvâfiḳ kiydiler bolmış meger nev-rûz ile bayram
Çemen servi yaşıl ḫil'at minim̃g serv-i revânım hem (G. 442/1)

(Çemen servisi ile benim yürüyen servim sanki nevruzla bayram birbirine denk düşmüş gibi yeşil hilat giydiler.)

Şair aşağıdaki beyitte bedeni bir hilat olarak düşünmüştür.

Kilip cân riştesi vü cism târı
Vücûdum hil'atinde târ u pûdum (G. 418/2)

(Can ve beden ipi gelip vücudumun hilatında atkı ve çözgü olmuştur.)

1. 4. 2. 2. Şîrdâg (Şırdag, Şırdak, Şırdaġ)

Şîrdâg sözcüğünün farklı imlaları olduğu gibi geniş bir anlam yelpazesi de mevcuttur. Genel anlamda özel bir kaftan çeşididir. Şîrdâg, "Bir tür elbise beyaz kaftan bkz. ḫaftan, ḳaptan, ketûn, şîrdâġ, tekle, degle, bağıltaḳ, diṣâr, ḫil'at, ḳabâ, degley, dėkley, digley, digle, deñle, teñle (1), dikiley, cübbe tânâ, kirke, ḳaḳma, çâbân, ḳarıl çıbanı (2), oḫraġ" (Ünlü, 2013, s. 1043).

Fethali Kaçar'ın Çağatay Türkçesi Sözlüğü'nde şîrdâg hakkında şu bilgiler verilmiştir:

> "Eyerin altına konulan keçe, teğelti, [halı gibi kullanılan keçe], [yenleri kısa ve önü açık üste giyilen] bir tür kaftan, şerdek keçeden yapılmış şilte, şırdamak nakış yapmak; şırdak nakışlı keçe, içi yünle, pamukla doldurulmuş döşek Moğolca'da siremek (sirimek, şiremek) eylemi içini doldurup yorgan gibi dikmek, köpülemek, teyellemek" (Rahimi, 2016, s. 847).

Aşağıdaki beyitten özel bir kaftan çeşidi olan şîrdâğın kalpakla birlikte giyildiği anlaşılmaktadır.

"Şâh u tâc u ḫil'ati kim min temâşâ ḳılġalı
Özbekim başıda ḳalpaḳ ėgnide şırdaġı bes" (Rahimi, 2016, s. 847)

(Bana şah, tac ve kaftanı temaşa etmek için Özbek'imin başındaki kalpak ve sırtındaki şîrdâg yeter.)

Şîrdâg (şırdak) keçeden yapılmış halı ve kilimlere veya onların üzerindeki desenlere de denir. (Yeşiltepe, 2023, s. 40) Şîrdâg, uzun bir kıyafettir. Aşağıdaki beyitte gökyüzü kabâya teşbih edilmiş; başında kalpağı, üzerinde şîrdâğı olan bir sevgili tasviri yapılmıştır.

Servġa tartıp ḳabâ çikken ḳuyaşḳa sâye-bân
Çâbüküm boyıda şîrdâg başıda ḳalpaġıdur (G. 172/3)

(Çevik [sevgilimin] üzerindeki şîrdâğı, başındaki kalpağıdır. [Sanki] serviye güneşten [korunmak için] kabâ adlı kumaştan gölgelik çekilmiştir.)

1. 5. Gömlekler

1. 5. 1. Könglek (Pirâhen)

Fevâyidü'l-Kiber'de könglek, rengi ve yapıldığı kumaşları sebebiyle zikredilmiştir. Divanda geçen "kızıl ve gülgûn kön͡glek" gömleğin rengini; "harîr kön͡glek" ise gömleğin yapıldığı kumaşı ifade etmektedir. Gömlek, sevgilinin kirpik oku ile âşığın bedeni arasında bir engeldir. Sevgilinin bakışları yani kirpik okları âşığın bedenini yok edecektir. Klasik Türk edebiyatının hayal dünyasında hakiki aşka erişebilmek için tenden ve candan geçmek gerekir. Âşık, teni ve canı gerçek aşkı elde etmek için feda etmeye razıdır. Yaka yırtmak, kültürümüzde yas alametidir. Şair yaka yırtmak eylemini bu bağlamda farklı bir hayal oluşturarak kullanmıştır.

Çâk iyler min yakam ol ḳaşı yanı körgeç oḳ
Kim ḫadengin atsa ḫâyil bolmaġay kön͡glek man͡ga (G. 14/6)

(Ben o kaşı yay gibi olanın okunu attığını görünce gömlek, o oka engel olmasın diye elbisemin yakasını parçalarım.)

Güneşin doğma anı pek çok varlık için rızıklanma, yeniden doğma, hayat bulma vaktidir. Bu yüzden klasik edebiyatta sabah, ilahî feyz kaynağı olarak görülmüştür. (Yusupova, 2025: 35) Sabahın feyzinden yaralanamayan kişi gaflettedir. Sabûh, sabahleyin mahmurluğu gidermek içilen içkidir. Sabah vakti doğadaki nesnelerin kızıl renkte görülmesi durumunu şair, sabahın gömleğini parçalayıp yüzünü yırtma sebebine bağlamıştır.

Cân tapay dirsin ṣabûḥîdin velî ġâfil ki ṣubḥ
Çâk itip kön͡glek sinin͡g ḫalin͡gga tutmıştur 'azâ (G. 39/8)

([Ey gâfil!] Sabahleyin mahmurluğu gidermek için içilen bir içkiden can bulayım dersin lakin sabah gömleğini parçalayıp senin hâline ağıt yakmıştır.)

Sevgilinin yanağı güneş gibidir. Bu bakımdan kızıl renkli gömleğin yakası ve yanak arasında bir ilgi kurulmuştur. Kızıl gömleğin yakalarının sevgilinin yanağını örtmesi, güneşin önünü kapatan ve kızıla çalan buluta benzetilmiştir.

Ḳızıl köŋ̄lek yiŋ̄in ʿârıżġa yapsaŋ̄ veçhi yoḳ vâḳıʿ
Ḳuyaş allıda körmeydür kişi gül-gûn bulut mâniʿ (G. 307/1)

(Kızıl gömleğinin yakaları yanaklarını örtse bir mahsuru yok, güneşin karşısındaki kişiye gül renkli bulutun engel olamayacağı vakidir.)

Şair âşığın tenini gömlek olarak düşündüğü beyitte, âşığın bedeni üzerindeki yaraları ise gömlek üzerindeki yamalara teşbih etmiştir.

ʿışḳ gedâları digey köŋ̄lek irür murakḳaʿım
Tâze tügen nişânıdın her sarı bes ki dâġ irür (G. 206/2)

(Aşk gedaları [ten] gömleği üzerindekilere yama diyecekler, [onlara] bedenimin her yerini kaplayan dağ yaralarının nişanı yeter.)

İpek, kaliteli ve dayanıklı bir kumaştır. Hafif olduğundan giyimi rahattır. Kışın soğuğu yazın ise sıcağı geçirmez. Bu özellikleri sebebiyle ipek, çok pahalıdır. Aşağıdaki beyte göre âşığın gömleği parça parça olmuş vücududur, ipek gömlek ise sevgilinin giysisidir.

Ḥarîr köŋ̄lek ü köksin nezâre iylemedim
Ki köŋ̄lek ornıġa köksümni pâre iyledim (G. 434/1)

([Ey sevgili]! İpek gömlek ve göğsüne bakmadım, gömlek yerine göğsümü parçaladım.)

Vücudun yaralarla kaplı olması, âşıklığın alametlerindendir. Bu yaralar, vücudu örttüğünden gömleğe benzetilmiştir. Gömlek üzerindeki desenler ile kan arasında renk ve şekil bakımından çağrışım oluşturulmuştur. Vücuttaki gizli yaraların âşikar olması âşığın istemediği bir durumdur.

Tenimde dâġlarnı iyledim köŋ̄lek bile pinhân
Ḳanap köŋ̄lekte fâş itti özin her dâġ-ı pinhânım (G. 419/3)

(Bedenimdeki yaraları gömlekle gizledim. [Onlar], kanayıp gizli yaralarımı aşikâr ettiler.)

Şair insanın yaşadığı sıkıntıları ve acıları somutlaştırmaya başvurarak anlatmıştır. Felek, insanın yaşadığı sıkıntıların kaynağı olarak görüldüğünden (Tolasa, 2001, s. 402; Onay, 2016, s. 176) belalar da ok olarak tasavvur edilmiştir. Şair bedeni gömlek olarak düşünmüş, ok ile iğne arasında tedai oluşturmuştur.

Çerḫdin ger her dem irmes bir ʿazâġa köymekim
Nige tikken sayı çâk olmaḳ kirektür köŋ̄lekim (G. 426/1)

(Felekten her an yanmam için her bir organıma [sıkıntı/ok] erişmiyorsa niye dikmeyi düşündükçe gömleğim parça parça olmaktadır?)

Benzer bir tasarım aşağıdaki beyitte de mevcuttur. Buna göre gam kılıcı ve ayrılık oku âşığın ten kıyafetini biçip dikmektedir.

Sehl irür kön̄glek ki hicrân oḳı vü ġam tîgıdın
Tikmek ü çâk iylemekke mübtelâdur kökrekim (G. 426/2)

(Gam kılıcı ve ayrılık okundan gömlek [dikmek] kolaydır. Çünkü göğsüm dikilmeye ve parçalanmaya müpteladır.)

Aşağıdaki beyitte oluşturulan hayale göre âşığın canı, çok ince bir ipe teşbih edilmiştir. Âşık, can ipliğinden sevgiliye gömlek yapılmasını arzu etmektedir çünkü sevgiliye layık görülen hulle bile sevgilinin nazik tenini incitebilecek niteliktedir. Oysa âşığın çok ince olan can ipliğinden yapılacak kıyafet daha hafif olacaktır.

Nâzük irmes ḥulle cânlar riştesidin kön̄glek it
Kim an̄ga cisim̄g tahammül ḳılġay iy nâzük beden (G. 468/5)

(Ey nazik tenli sevgili! Hulle ince değildir, ondan bedenin incinir [bu yüzden] can ipliklerinden gömlek yap.)

Gömleği veya gömleğin yakasını yırtmak bir yas davranışıdır. Gam gecesinde âşığın göğsü kanlı yaralarla kaplıdır, sabah vakti her taraf kızıl görünür. Beyte göre sabah kişileştirilerek âşığın duygularını paylaşmaktadır.

Ġam tüni bî-mihr ikendin yoḳ ki köksüm çâkdür
Ṣubḥnıng pîrâheni dağı bu ġamdın çâk imiş (G. 256/4)

(Gam gecesi merhametsizliğinden [yalnız] benim göğsüm yarılmamıştır, sabahın gömleği dahi bu gamdan parçalanmıştır.)

1. 5. 2. Tirlik

Vücuttaki teri çekme özelliğine sahip bir gömlek çeşidi olan tirlik, Ali Şîr Nevâyî'nin şiirlerinde renk hususiyeti bakımından söz konusu edilmiştir. Çağatay Türkçesi Sözlüğü'nde tirlik "Hırkanın altından giyilen gömlek" (Ünlü, 2013, s. 641) şeklinde tanımlanmıştır. Aşağıdaki beyitten bir tür kaftan çeşidi olan şîrdâğın altına tirlik giyildiği anlaşılmaktadır.

"Gül-i raʿnâdın ėtti kisvetin serv-i revân yâ-ḫod
Sarıġ tirlik üze ol şûḫ mu ġėymiş ḳızıl şırdaġ" (Rahimi, 2016, s. 847)

(Servi boylu [sevgili] kıyafetini bir kısmı sarı bir kısmı kırmızı gülden mi yaptı yoksa o şuh [güzel] sarı tirlik üzerine kırmızı şîrdâg mı giymiş?)

Aşağıdaki beyitte ise sûsenî yilek (yelek) altına giyilmiş gül renkli tirlik, sevgilinin güzelliğini tamamlayıcı bir kıyafet olarak yer almıştır. Ayrıca kıyafetlere gül ve sûsen kokusu sürme hususiyeti hatırlatılmıştır.

Tâ yilek sûsenî iylep sin ü gü-gûn tirlik
Özidin sûsen ü gül tir ile yupturlar ilig (G. 342/1)

(Sûsen ve gül sana kendilerinden sûsen renkli yelek ve gül renkli tirlik yapabilmek için sûsen ve gül terle ellerini yıkamaktadır.)

1. 6. Mintanlar

1. 6. 1. Digley (Degley)

Digley (digle, degley, dėkley, digley, digle, deñle, tekle, teñle, dikiley) bir çeşit mintandır. Çağatay Türkçesi sözlüklerinde digleyin anlamı "Üste giyilen kısa yenli kaftan" (Ünlü, 2013, s. 279; Kaçalin, 2011, s. 929) denilerek açıklanmıştır. Fethali Kaçar Lügati'nde digleyin (degley) kısa kollu üst giysisi olduğu belirtilmiştir. (Rahimi, 2016, s. 739) Aşağıdaki beyitte gömlek üzerine giyilen bir yelek türü olduğu anlaşılan digleyin sırmalı kumaşlardan yapıldığı veya kenarlarının altın işlemelerle süslendiği ifade edilmiştir.

Ger Nevâyî ʿaḳlı mebhût olsa ḳılman ʿayb kim
Ḥâşiye zer-beft itip digley kiyer dil-ber benefş (G. 279/9)

(Nevâyî'nin aklı şaşkınlık içinde kalırsa onu ayıplamayın çünkü sevgili kenarını altınla süsleyip menekşe [renkli] digley giyer.)

Digleyin üzerine güzel görünmesi için renkli kumaşlar dikilirmiş. Aşağıdaki beyitte üzerine kızıl bir kumaş dikilmiş digley ile kan arasında renk bakımından ilgi kurulmuştur.

Ḳızıl ḥâşiye digleyiñgde imes kim
İtek ḳatl iter çağda ḳanımġa urduñg (G. 367/3)

(O digleyindeki kızıllık, eklenmiş kumaş parçası değildir. O, beni öldürürken kanımdan bulaşmıştır.)

1. 6. 2. Yilek (Yelek)

Yelek, gömlek üzerine giyilir; şair bu durumu sevgiliye ait bir güzellik unsuru olarak ele almıştır. Fethali Kaçar Lügati'nde "Önden açık ve kolsuz olan kısa giysi" (Rahimi, 2016, s. 1238) şeklinde tanımı yapılmıştır. Çağatay Türkçesi Sözlüğü'nde ise "Sâde mintan" (Ünlü, 2013, s. 1247) diye tarif edilmiştir. Aşağıdaki beyitte renk benzerliği gözetilerek sevgilinin teni gül, yeleği ise menekşe olarak nitelendirilmiştir.

Benefşe yafraġıdın mu libâs itüptür gül
Yoḳ irse gül kibi cisminġdedür benefş yilek (G. 343/4)

(Gül menekşe yaprağından kıyafet mi yapmıştır. Yoksa gül gibi bedeninde menekşe desenli yelek mi vardır?)

Yelek, kolsuz bir mintan çeşididir. Ayrılığın acısıyla yeleğini çekiştiren âşık, onu gömleğe döndürmüştür. Burada âşığın ayrılıktan zayıf düşmesi durumunu da dikkate almak gerekir.

Yaḳa çâkidin hecr teşrîfini
Körüng kim yilek boldı könglek mang̃a (G. 13/2)

(Yaka yırtarak ayrılığın kabul törenini [yapmaktan] yelek bana gömlek oldu, [bunu] görün.)

1. 7. Ayağa Giyilenler

1. 7. 1. Kefş

Ali Şîr Nevâyî, kefşi şiirlerinde genellikle sarıkla beraber şaraba (aşk) rehin verme metaforu çerçevesinde söz konusu etmiştir. Kefş, ayakkabı demektir. (Devellioğlu, 2002, s. 503; Redhouse, 2016, s. 213; Muallim Nâcî, 2021, s. 340) Aşağıdaki beyitte uryan olmak, âşıklığı simgeleyen bir davranışken ayakkabı ve sarık züht ehlinin rehin bıraktığı giyim unsurları olduklarından zikredilmiştir. Yokluk mahallesiyle (fenâ kûyi) dünya kasedilmiş olmalıdır.

İy Nevâyî bî-ser ü pâlıġ çu ḳıldıng iḫtiyâr
Kir fenâ kûyige bakma kefş ile destârġa (G. 601/8)

(Ey Nevâyî! Başıkabak, yalın ayak olmayı seçtin, ayakkabı ve sarığa bakmaksızın yokluk mahallesine gir.)

Bade, mecazî olarak aşkı simgelemektedir. Hırka, sarık ve ayakkabı ise züht ehlinin giyim eşyalarıdır.

Bolup meyġa seccâdeî ḫırḳa rehn
Birip nuḳl üçün kefş ü destâr hem (Tb. 681/V-44)

(Badeye bir seccâde bir hırka rehin olmuş, meze için de sarık ve ayakkabıları vermiş.)

2. Kıyafeti Tamamlayan Unsurlar

2. 1. Kıyafetin Belli Kısımları

2. 1. 1. Yaka

Âşığın en belirgin vasıflarından biri yaka yırtmasıdır. Şair, âşık tasviri yaparken yakası yırtık, yalın ayak başıkabak, kıyafeti perişan, vücudu yaralarla kaplı bir kişiyi betimler. Yaka yırtmak kültürümüzde yas alametidir. Âşık, ayrılık ve aşk acısı çektiğinden yas tutar. Kıyafetin parçası olan yaka, şair tarafından genellikle bu anlam örüntüsü içinde söz konusu edilir. Aşağıdaki beyitte harabat dünyayı, kadeh tortusu saf aşkı, yalın ayak ve yakası yırtık olmak ise âşık olmayı ifade etmektedir.

Niçe ḫarâbât içre ayaġ yalaŋ͡g yaka çâk
İçerge dürd-i ḳadeḥ her ṭaraf şitâb maŋ͡ga (G. 16/6)

(Harabat içinde yalın ayak, yaka yırtık kadeh tortusunu içmek için her taraftan bana koşarlar.)

Şair sabah güneşin doğma anında oluşan kızıllıkla yüzünü tırmalayıp yakasını yırtan, yas tutan âşığın hâli arasında çağrışım oluşturmuştur.

Çerḫ devri żulmidindür gûyiyâ kim sarġarıp
Körgüzüp yıġlap yaḳa yırtıp ʿacep eşkâl ṣubḥ (G. 108/7)

(Sabah, ağlayıp yaka yırttığını göstermek için nasıl bir şekil almıştır? [O] sanki feleğin devretmesi zulmünden sararmıştır.)

Âlemdeki her şeyi aşkla ilişkilendiren şair, ayrılık içindeki âşığın durumunu anlatan kalemin kara bağlayıp yaka yırttığını söyleyerek bu yas âdetlerini hatırlatmıştır.

Şikâf irmes ḳalemde kim firâḳım şerḥı yazġanda
Yaḳa çâk iyleben çırmap ḳara bolmış aŋ͡ga mâtem (G. 428/7)

(Kalemdeki yarık değildir, [o] ayrılığın şerhini yazarken yas tutmak için kara giyip yaka yırtmıştır.)

Âşık hissî davranır, aklıyla hareket edemez. Aşağıdaki beyitte üstü başı perişan, yakası yırtık, gözü yaşlı bir âşık portresi çizilmiştir.

Mest ü lâ-yaʿḳıl yaka yırtuġ ayaġ u baş yalaŋ͡g
Yıġlamaġdın kimni öz aḥvâlime küldürmedim (G. 427/8)

(Esrik ve akıl başta değil. Başıkabak, yalın ayak, yaka yırtıktır. Ağlamaktan kimi kendi hâlime güldürmedim?)

2. 1. 2. Tügün (Düğüm)

Tügün şairin hayal dünyasında farklı tasarımlar içinde ele alınmıştır. Tügün, düğüm demektir. (Kaçalin, 2011, s. 485; Ünlü, 2013, s. 1169; Rahimi, 2016, s. 574) Dünyanın bir dokuma tezgahı olarak tasarlandığı beyitte işinin rast gitmesini arzu eden kişinin işini doğru yapması gerektiği hatırlatılmış; yağmur iplik, damla ise düğüm olarak tasavvur edilmiştir.

İstemes bolsaŋ͡g işiŋ͡g üzre girih tüzlük ḳıl
Kim yağın riştesiġa ḳatresi ḫod kildi tügün (G. 464/9)

(İşinin bağlanmasını [engellenmesini] istemiyorsan onu doğru yap, yağmur ipliklerine kendi damlaları düğüm oldu.)

Âşığın bedenindeki yaralarla kumaş üzerindeki düğümler arasında tedai oluşturulan beyitte kumaşın dokunması sırasında ipliğin belli sayıdaki târa geçirildikten sonra ona düğüm atılması hususu hatırlatılmıştır.

Zâr cismimde boġunlar miḥnetimniṉg sanıdur
Kim sanap bir yirge tügdi bir tügün her târġa (G. 571/2)

(İnleyen bedenimde boğumlar mihnetim sayısıncadır. Onu sayıp her bir yerdeki her târa bir düğüm attı.)

2. 1. 3. Yurun (Yama)

Kıyafetin belli kısımlarından olan yurun Fevâyidü'l-Kiber'de adı geçen bir diğer giyim unsurudur. Çağatay Türkçesi sözlüklerinde anlamı, kaftan yaması veya parça denilerek verilmiştir. (Ünlü, 2013, s. 1263; Kaçalin, 2011, s. 832; Rahimi, 2016, s. 1260) Tügmenin anlamı ise düğme, düğüm ve bağ şeklinde açıklanmıştır. (Ünlü, 2013, s. 1169; Rahimi, 2016, s. 567) Aşağıdaki beyitte şair, zahit ve rint tipi üzerinden bir kıyaslama yapmaktadır. Âşık (şair) rinttir. Züht mahallesi ifadesiyle zahire göre hüküm verenlerin bulunduğu yer kastedilmiş olmalıdır. Beyitteki bağlama göre şeyh zahidin karşılığıdır. Hırka sözcüğünün Arapçadaki yamalı anlamına çağrışım yapan şair, âşığın (rindin) kıyafetinden düşen yama parçasının şeyhin (zahit) başındaki taca, düğme yahut bağ olmasını kabul etmemektedir. İki tip arasındaki tezat kıyafet üzerinden anlatılmaktadır, rindin hırkasının yaması (en değersiz parçası) zahidin (şeyh) başındaki taca düğme veya bağ olsa bile bu durum rint/âşık tarafından hoşgörülmemektedir.

Mest min lîk unaman tügme-i tâc iylese şeyḫ
Zühd kûyi ara ḫırḳamdın eger tüşse yurun (G. 464/10)

(Esriğim, züht mahallesi içinde hırkamdan yama düşse şeyh onları [başına] tac düğmesi yapsa yine de razı olmam.)

2. 2. Kuşaklar/Kemerler

2. 2. 1. Belbag (Bėlbağ, Bilbağ)

Bel ve bag (bağ) sözcüklerinin birleşmesinden oluşmuştur. Çağatay Türkçesi sözlüklerinde anlamı, kuşak ve kemer denilerek açıklanmıştır. (Ünlü, 2013, s. 143; Rahimi, 2016, s. 500) Belbag aşağıdaki beyitte saça bağlanan kuşak anlamındadır. Belbağın rengiyle sûsen çiçeği arasında estetik bakımdan bağ kurulmuştur.

Başında sûsenî bilbaġ ile ol serv iter cilve
Naẓar iylen̄g açılġan bâġ ara âzâde-ḳad sûsen (G. 529/6)

(Nazar eyleyin. [Acaba] bahçedeki açılan âzâde boylu sûsen midir? Yoksa o servi [sevgili] başında sûsen renkli bir kuşakla mı dolaşmaktadır?)

2. 2. 2. Kemer

Divanda kemer, kıymetli taşlarla bezenen hançer ve kılıçların kemere takılması, sevgilinin görünmeyecek kadar ince olan belini sarması yönüyle farklı teşbih ve hayaller dâhilinde zikredilmiştir. Aşağıdaki beyitte sevgilinin ağzı ve beli görünmediği hâlde âşığın üzerindeki öldürücü etkileri söz konusu edilmiştir.

Açıḳ söz birle bil ḳatlimġa bağlar ṭurferaḳ bu kim
Naẓarġa ni ağızdur ẓâhir andın ni kemer peydâ (G. 36/3)

(Ne gariptir ki göze ne ağız ne de belde kemer görünür [ancak] [sevgili] beni öldürmek için acı söz [söyler] ve ince beline [kemer] bağlar.)

Altın işlemeli keten kıyafet giymiş sevgilinin tasvirinin yapıldığı beyitte kemere takılan çeşitli taşlarla bezenmiş hançer sevgilinin altın işlemeli kıyafetiyle uyumlu hatta onu tamamlayıcı bir mahiyette şiirde ele alınmıştır.

Ketân zer-keş ẓarâfetdür çu kiydiñ yüz leṭâfetdür
Biliñgde veh ni âfetdür muraṣṣaʿlıġ kemer ḫançer (G. 149/3)

(Altın işlemeli keten hoştur sen giydiğinde yüz kat güzeldir. Belindeki kıymetli taşlarla bezenmiş hançerin bulunduğu kemer nasıl bir âfettir?)

2. 2. 3. Zünnâr

Kâfirlerin âlamet-i farikasıdır. Renk bakımından sevgilinin saçıyla ilişkilendirilir. Zünnâr, papazların bellerine bağladıkları ipten örülmüş kuşağa verilen isimdir. (Ünlü, 2013, s. 1286; Devellioğlu, 2002, s. 1195; Muallim Nâcî, 2021, s. 802) Sevgili kâfir olarak tasavvur edildiğinde deyr pîri tarafından âşığın beline veya boynuna zünnâr takılması hususu söz konusu edilmiştir. Böylece dinî inanış, kıyafetle sembolize edilmiş olur. Küfr sözcüğünün örtmek, gizlemek anlamına çağrışım yapılır, sevgilinin saçlarıyla siyah renkli zünnâr arasında renk bakımından da ortaklık vardır. Aşağıdaki beyitte şair zünnâr-ı küfr (küfr zünnârı) terkibine yer vermiş, Şeyh San'ân kıssasına telmih yapmış ve melâmeti vurgulamıştır.

Deyr pîri çün bilimge bagladı zünnâr-ı küfr
ʿibret al iy muḳtedâ-yı zümre-i İslâm kit (G. 82/3)

(Ey İslam zümresine uyan [kişi]! Kilise piri belime küfr zünnârını bağladığı için sen de bundan ibret al ve git.)

Aşağıdaki beyitte sevgilinin yanağı kıble, saçları sünbül, saç telleri ise küfr ipi olarak nitelendirilmiştir. Sevgilinin perişan saçları yüzü örttüğünden zünnârla çağrışım oluşturularak küfr ipi ifadesi tercih edilmiştir.

Ḳıble-i dîn ʿârıżıñdur küfr târı sünbüliñ
Ni ʿaceb ger ḳıble tüz bolsa veli zünnâr kej (G. 83/3)

(Din kıblesi yanağındır, sünbül saçların küfr ipidir. Kıblenin doğru, zünnârının ise eğri olmasına şaşılmaz.)

Sevgilinin yüzü örten saçları (küfr) ile zünnâr arasında çağrışım yapılan beyitte kasvetli bir ortam tasviri yapılmıştır. Âşığın arzusu sevgilinin yüzünü görebilmektir. Sevgilinin saçları tıpkı zünnârın iplikleri gibi düğüm düğüm olmuştur, âşığın tüm gayretlerine rağmen açılmamaktadır.

Küfr ara tüşmiş girih dînimġa kim açılmadı
Niçe kim urdum tügün açmaḳḳa zünnârımġa tiş (G. 266/4)

(Küfr arasına [saçlarının arasına] öyle düğümler düşmüş ki [dinim hakkı için] o düğümü açmak amacıyla zünnârına ne kadar diş vurdumsa da açılmadı.)

Manevi açıdan iman, insanın en değerli hazinesidir. Yağmacı bir kâfir olarak nitelenen sevgili âşığın din nakdini yağmalamış, onu put gibi sevgiliye ibadet eden, zünnâr takan birine dönüştürmüştür. Beyitte zünnârın âşığın boynuna takılması, âşığın esaretini vurgulamaktadır. Beyitte tasavvufî manada melâmet kavramı da anlatılmaktadır.

Nakd-i îmânımın ol kâfir çü târâc iyledi
Ni ʿaceb allımda büt boynumda hem zünnâr ise (G. 560/5)

(O kafir [sevgili], iman nakdimi yağmaladığından karşımda put, boynumda zünnâr olmasına şaşılmaz.)

Nevâyî'ye ait üslup özelliklerinden biri olarak ifade ettiğimiz kavramların somutlaştırılması aşağıdaki beyitte de dikkati çekmektedir. Buna göre fenâ, âşığın boynundaki bir zünnâr olarak düşünülmüştür. Âşık, ölünce boynuna zünnâr takılarak sevgilinin (kâfir) diyarına doğru sürüklenmeyi istemektedir.

Ger Nevâyî ölse ol kâfir diyârıġa çiki͡ng
Baġlaban südrerde zünnâr-ı fenânı boynıġa (G. 577/7)

(Nevâyî ölürse yokluk zünnârını boynuna bağlayıp sürükleyerek onu o kâfir [sevgili] diyarına çekin.)

2. 2. 4. Tac

2. 2. 4. 1. Tac (Efser)

Tac, ihtişamı, zenginliği simgeleyen giyim kuşam unsurudur. Sevgilinin şah olarak düşünüldüğü mazmunlarda bu yönüyle farklı tasavvurların içinde adı zikredilir. Övülen kişinin tac ve tahtının güzelliği ve yüceliği vurgulanır, ihtişamı ve zenginliğiyle meşhur tarihî ve efsanevî şahsiyetlerle kıyaslamalar yapılır. Tac değerli madenlerden yapılır ve inci, yakut gibi değerli taşlarla süslenir.

Hz. Muhammed'in övgüsünün yapıldığı bir gazelden alınan aşağıdaki beyitte şair Hz. Muhammed'in tacındaki inciden ufukların ışık elde ettiğini ifade etmiştir.

Zihî tâcın͡ga gevher-i kibriyâ
Bu gevherdin âfâḳ tapıp żiyâ (G. 6/1)

(Yaratıcının incisi tacına ne hoş olmuş, bu inciden ufuklar ışık bulmaktadır.)

Padişahların taçları lal taşıyla süslenir.

Rengi otda ḳızıġan naʿl kibi
Tâbı şâh efseride laʿl kibi (S. 689/3)

(Rengi ateşte kızarmış nala benzer, parlaklığı ise şah tacındaki lal gibidir.)

Esrik hâldeki kişiye dünya olduğundan farklı görünür. Sâkînâmeden alınan aşağıdaki beyitte sakiden muhtaç hâldeki kölelerin bile içtikleri takdirde kendilerini tac sahibi olarak görecekleri bir kadeh sunması arzu edilmiştir.

Kim anı içse gedâ-yı muhtâc
Bolġay allında gedâ ṣâhib-i tâc (S. 689/187)

(İhtiyaç sahibi köleler onu içse karşında kölelerin tac sahibi olacak.)

Hz. Muhammed'in Miraç gecesinde dolaştığı yerlerdeki ayak izinin toprağından yapılacak tacın ne hoş olacağı söylenerek Hz. Muhammed övülmüştür.

Zihî kök başıġa gerdûn ḫırâmınıñ izidin tâc
Viṣâliñ ḫalvetide bir şeb-istân leyletü'l-mi'râc (G. 96/1)

(Felek, göğün başına dolaştığın yerlerin izinin toprağından ne güzel bir tac olmuştur. Miraç gecesi [de] gözlerden uzak bir kavuşma için [ne hoş] bir kavuşma yeridir.)

Dünya hayatının geçici olduğunun vurgulandığı beyitte tüm ihtişamlarına rağmen Keyûmers ve Hûşeng'in ölüp gittiği ifade edilmiştir. Tac ve taht ihtişam ve zenginliğin sembolü olarak beyitte zikredilmiştir.

Hem Keyûmerṣ ile Hûşeng ḳanı
İkkige tâc ile evreng ḳanı (S. 689/19)

(Keyûmers ile Hûşeng nerededir? Bu ikisinin tacı ve tahtı nerededir?)

Sevgili, sultanların sultanıdır. Onun derdinin gamından tac sahiplerinin yani sultanların tacı düşmektedir. Dolayısıyla sevgili sultanları tayin eden, onlara tac giydirendir.

Cilvesi vaḳtı miniñ sınġan başımġa ḳayda san
Ol ki tüşmiş tâc-verler efseri her gâmıda (G. 20/4)

(Onun her derdinden tac sahiplerinin tacı düştüğü [hâlde] onun salınarak yürüdüğü vakitte benim kırılmış başım neredesin?)

Âşık dağlarda, çöllerde dolaşır. Âşığın saçları perişandır. Onun saçları arasına kuşların yuva yapması âşığın âşıklar arasındaki mertebesini artırır, onu âşıkların sultanı yapar. Bu durumda âşığın dolaştığı dağ taht olarak düşünülür. Kuş yuvası ve tac arasında çağrışım yapılmıştır. Aşağıdaki beyitleri bu açıklamalar çerçevesinde değerlendirmek gerekir.

Başıma ḳuş âşiyânıdur dağı astımda taġ
Şâh min 'ışḳ içre mundaḳ taḫt ile efser tapıp (G. 68/4)

(Başımda kuş yuvası, altımda dağ [olduğundan] böyle tac ve taht bulup âşıklıkta şah olmuşum.)

Mecnûn 'ışḳ şâhı durur taġ taḫt añġa
Ḳuş âşiyânı hey'eti başıda efseri (G. 677/4)

(Mecnun aşk şahıdır, dağ ona tahttır; kuş yuvası görüntüsü başında tacıdır.)

Âşık (şair) kendisini delilik ülkesinin sultanı olarak nitelendirmiştir.

Cünûn ili şehi min taġ evci taḫtım dik
Ḳuş âşiyânları başımnıñ͡g efseri yañ͡glıġ (G. 314/5)

(Delilik ülkesinin sultanı benim, dağ zirvesi tahtım gibidir; kuş yuvaları başımdaki taca benzer.)

2. 2. 5. Bilezikler

2. 2. 5. 1. Kolbag

Kol ve bag sözcüklerinin terkibinden olumşuş bir kelimedir. Kolbag, bilezik anlamına gelir. (Ünlü, 2013, s. 644) Fethali Kaçar Lügati'nde ise kolbag, "Kol bağı, ipe dizilen boncuklardan yapılmış kadın bileziği" (Rahimi, 2016, s. 954) denilerek açıklanmıştır. Aşağıdaki beyitte simle bezenmiş inci kolbag sevgiliye ait bir güzellik unsuru olarak zikredilmiştir.

Taḫayyül birle nâzük sâʿidin ger tolġasam tamġay
Ḥal olġan sîm andaḳ kim üzülgey inçü ḳolbaġı (G. 618/2)

(Hayalimde nazik kolunu sarsam [dolasam] ondan sime karışmış inci kol bileziği damlar.)

3. Kumaş Çeşitleri

3. 1. Atlas, Perend

Divanda atlas kumaşından sadece Hz. Muhammed'in övgüsünün yapıldığı bir gazelde bahsedilmiştir. Atlas; üstü ipekli, altı pamuklu bir kumaş çeşididir. (Ünlü, 2013, s. 71) Dokuzuncu feleğe de atlas adı verilir. (Pala, 2003, s. 51) Şair bu iki hususu da dikkate alarak göğü Hz. Muhammed'in ayaklarının altına serilmiş atlasa, yıldızları ise inciye benzetmiştir.

Kök cilvesidin yayıp aṭlas yolun͡ga encüm
Encüm düridin saçıp başın͡gga gevher çerḫ (G. 111/5)

(Yıldızlar gök hareketlerinden yoluna atlas yaymış, felek yıldız incisinden başına mücevher saçmış.)

Perend, "İpekten dokunmuş, düz, nakışsız kumaş, atlas" anlamına gelir (Devellioğlu, 2002, s. 859). Aşağıdaki beyitte sevgilinin ölümsüzlük suyuna benzeyen dudaklarını örten saçları misk renkli perende teşbih edilmiştir. Kadınların saçlarına misk gibi güzel kokular sürme âdeti anımsatılmıştır.

İy Nevâyî âb-ı ḥayvân dik lebidin üz ümîd
Kim saçı ẓulmâtıdın yaptı an͡ga müşkîn perend (G. 130/7)

(Ey Nevâyî! Sevgilinin ölümsüzlük suyu gibi olan dudaklarından ümidini kes. Çünkü sevgili saç karanlığından ona misk renkli ipek örtü örttü.)

3. 2. Bez (Böz)

Bez değersiz bir kumaş çeşididir. Aşağıdaki beyitte cennet kıyafeti olarak bilinen hulle ile değersiz bezden giysi kıyaslanmıştır.

Kirek libâs-ı melâḥatda meh-veş il dil-keş
Ger igni ḥullelıġ olsun ve ger teni bözlüg (G. 340/6)

(Ayyüzlü [sevgili] güzellik libasında ister bezden kıyafetli olsun isterse de sırtında hulleden bir giysi olsun herkesin gönlünü celbedebilir.)

Bez, bazı sıvıların süzülmesinde kullanılır. Şarabın mecazî anlamda aşkı simgelediği aşağıdaki beyitte zahit ridasının şarap süzmeye uygun olmadığı anlatılmaktadır.

Ni üçün zâhid ridâsı andın olmas rehn kim
Bâde-pâlâlıḳḳa hem lâyıḳ imes ol pâre böz (G. 220/5)

(Zahit ridâsı, şarap süzmeye elverişli bir bez olmadığı için ondan [şaraba] rehin olmaz.)

3. 3. İpek (Harîr, Haz, Lâye)

İpek değerli ve ince bir kumaş türüdür. Şair bu yönüyle ipeği farklı benzetme ve tasavvurlar içinde kullanmıştır. Sevgilinin dudakları can bağışlar. Sevgilinin dudaklarını düşünen âşık onun güzelliğinin hayaliyle gömleğini paramparça etmiştir. Can ipliği çok incedir, şair paramparça olmuş gömleği can ipliğiyle dikmeyi istemektedir.

Lebiñg ḫayâlide kim çâk irür mañga köñglek
Tiker idim anı cân riştesidin olsa ipek (G. 343/1)

(Dudaklarının hayalinde gömleğim paramparçadır. Onu can ipliğinden ipek olsa diker idim.)

Zalim, mazlumun hâlinden anlamaz. Oluşturulan tasavvura göre sevgili âşığın boynuna kement takmıştır. Bu kement, âşık açısından boyna takılmış bir tumardır. Beladan, nazardan ve çeşitli musibetlerden korunmak için boyna tumar adı verilen muskalar takmak âdettir. Aşağıdaki beyitlerden bu muskaların ipek kumaş içine konularak boyna asıldığı anlaşılmaktadır.

Boynuñga müşkîn ipekdin iy ki ṭûmâr asmışañg
Ḳayda ḥalim bilge sin kim boynuma taḳtıñg kemend (G. 130/4)

(Ey sevgili! Boynuma müşk renkli ipekten tumar asmışsın, boynuma kement taktın hâlimden nasıl anlayacaksın?)

Ṭavḳ bil cennet ḳuşı boynıġa yâ müşkîn ipek
Tüşti taʿvîẕ itkeli ḥırz-ı yemâni boynıġa (G. 577/5)

(Müşk renkli ipeği, cennet kuşunun boynuna halka bil, yoksa seni korumak için boynuna uğurlu bir muska [mı] düştü?)

Eskiden haşereden korumak maksadıyla değerli kumaşlar sandıkta saklanırdı. Âşığın canı çok ince bir ip olarak düşünülür. Can da kuşa teşbih edilir. Bu iki mazmunun bir arada yer aldığı beyitte sevgili, âşığın ten yarasını eşip can ipini elde etmeye ya da can kuşunu yakalamaya çalışmaktadır.

İpekler kim işipsin cismler zaḫmı üçün gûyâ
Muḳayyed ḳılġalı cânlar ḳuşın hem oldur esbâbıŋ (G. 373/4)

(Sanki ten yaralarını ipekler için eşmişsin, bir diğer sebebin de canlar kuşunu yakalamaktır.)

Damgaların farklı alanlarda kullanılması, kültürel zenginliğimize katkı sunmuştur. Bu durum edebiyatımıza da aksetmiştir. Türklerde ziynet eşyalarına ve nakışlara da damga vurulmuştur. (Gülensoy, 1989, s. 18-19) Aşağıdaki beyitte ipek kumaş üzerine damga vurma geleneği anımsatılmış, âşığın canını örten kumaş ipek olarak düşünülmüş, âşığın teni üzerindeki yaralar damgaya benzetilmiştir.

'İşve-gerler dâġıdın cân perdesin kör âh kim
Bu ḥarîr iskirdi ẓâlim şâhlar tamġasıdın (G. 488/8)

(İşveliler yarasından can perdesinin [hâlini] gör zira bu ipek zâlim şahların tamgasından eskimiş.)

Sevgilinin ipek kumaştan yapılan elbisesinin üzerine sırmalı iplerle farklı desenlerin yapılması hususu aşağıdaki beyitte zikredilmiştir.

Siniŋ gül-gûn tonung kim naḳş irür zer-riştedin her yan
Bi-'aynih iyledür kim zer-varaḳ astıdağı lâye (G. 572/2)

(Senin her yerinde sırmalı nakışlar olan gül renkli elbisen altın yaprak [deseninin] altındaki ipek gibidir.)

3. 4. Kâlâ

Kâlâ genellikle kumaş yerine kullanılan bir sözcüktür. Fevâyidü'l-Kiber'de Bağdat ve Târum şehirlerinin kâlâlarının meşhur oluşu, alınıp satılan eşya olması bakımından şiirlerde yer almıştır. Aşağıdaki beyitte can, kâlâ kumaşı gibi alınıp satılan bir eşya olarak düşünülmüştür.

Közge saldım cân birip alıp ayaġı tofraġın
Aŋlaman ḳadrini ḳâlânıŋ çu almış-min ucuz (G. 215/6)

([Sevgilinin] ayağının toprağını can verip almayı göze aldım. Onu ucuza aldığımdan kâlânın kıymetini anlamam.)

Aşağıdaki beyitten Bağdat ve Târum şehirlerinin kâlâ kumaşlarının meşhur olduğu anlaşılmaktadır.

Eger ma'şûk-ı zîbâ bolsa ni barlas u ni lûlî
Nefîs er bolsa kâlâ mülki ni Bağdâd u ni Târum (G. 425/7)

(Sevgili güzelse ister Barlas boyundan olsun ister lûlî olsun. Nefis kumaş olsa mülkü ister Bağdat olsun, ister Târum olsun.)

3. 5. Kiz

Kiz, keçe demektir. Fevâyidü'l-Kiber'de üç kez adı zikredilmiştir. Konargöçer yaşam biçiminde hayvanların yünlerinden yapılan keçe hem giyim unsuru hem de günlük yaşamda önemli bir kullanım alanına sahiptir. Türk toplumunda mühim bir yere sahip olan keçe bu yönüyle mitolojik bazı davranışların içinde de yer almıştır. Yas maksadıyla boyna kara keçe asma Fevâyidü'l-Kiber'de Nevâyî'nin iki kez değindiği bir gelenektir. Fethali Kaçar Lügati'nde bu gelenek hakkında şu bilgiler verilmiştir: Kara kiz "Siyah keçe. Eski bir Turan göreneğine göre ölen kişinin yasında boyna siyah bez hatta siyah keçe bağlanırdı. Efrâsiyâb tarafından öldürülen Siyâvaḫş'ın yasında İrân'da siyah giyildiği için yaygınlaşmıştır" (Rahimi, 2016, s. 920).

İslam öncesinde Türk toplulukları arasında hükümdarın tahta çıkma merasimlerinde de keçeyle ilgili bazı mitolojik temelli davranışlar icra edilmiştir.

> "Türklerde hükümdarın tahta çıkması, şüphesiz değişik tasarımlara dayanan belli ritüellerle ilişkiliydi. Çin yıllıkları T'u-küeler ve T'o-paların, doğu kaynakları ise Hazarların, tahta çıkarken hükümdarlarını bir keçenin üzerine oturtarak, havaya kaldırıp, bir daire şeklinde dolaştırdıklarından bahseder. Daha sonra sıkıca boğazını sıkarlar ve tam boğulacağı sırada, kendisinden hükümdarlık edeceği süreyi tahmin etmesini rica ederler. Bütün bunlar olup biterken, görünenin aksine -Mantık önemsizdir. Boğma taklidi- Kanını dökmeden gerçekten bir hükümdarın nasıl öldürüldüğünü anımsatır. Şu hâlde, tahta çıkmak sıradan yaşamın ölümüdür ve bunu hükümdarlık yaşamı için bir diriliş takip eder. Bir keçenin üzerine oturtarak havaya kaldırmak suretiyle, onu göğe (Tengri) sunarlar (kral ise gücünü bundan almaktadır). Dairesel hareketler ise, evrenin hareketini taşınan kişiye aktarırlar" (Roux, 2011, s. 92-93).

Jean Paul Roux'un hükümdarın göğe takdimi olarak nitelendirdiği bu tören farklı Türk toplulukları arasında XV. yüzyıla kadar uygulanmıştır.

> "Bu tür bir yükseliş, en azından Tabgaçlar döneminden beri Gök'e takdimle ilgili törenler sırasında ve Babür Şah'ın ana tarafından dedesi olan Moğol hanı Yunus Han için gerçekleştirdiği gibi XV. yüzyıla kadar tahta çıkma ritüellerinde de görülmektedir. Bu konuda Hayton, Simon de Saint-Questin, İbn-i Arabşah gibi yazarlar tarafından kaleme alınmış çok sayıda iyi anlatıma sahip bulunmaktayız. Törenler esas itibariyle şöyle cereyan etmektedir: Hükümdar olacak kişi zemine konmuş bir keçe üzerine oturtulmaktadır. Merasimi yönetenler, kendisinde bulunması gereken meziyetler hakkında ve Gök ile Yeryüzü arasın-

da onun tarafından kurulması beklenilen ahenk konusunda kendisine hatırlatmalarda bulunmak için, uzun bir nutuk irat ederler. Daha sonra müstakbel imparatoriçenin kendi yanında oturmak için gelmesi üzerine yüksek rütbeli kişiler her ikisini havalara kaldırırlar ve gösterişli bir şekilde ve yüksek sesle bağırarak onların imparator ve imparatoriçe olduklarını ilan ederler" (Roux, 1994, s. 118).

Aşağıdaki beyitte yas töreninde boyna siyah keçe asma geleneğinden bahsedilmiştir. Beyte göre ayrılık akşamında felek boynuna kara keçe asarak sabah ise yakasını yırtarak âşık için yas tutmuşlardır.

Hecr şâmıdın asıp gerdûn ḳara kiz boynıġa
Ṣubh çâk iyleb yaḳa ḥâlimġa şîven ḳıldılar (G. 155/4)

(Ayrılık akşamında felek boynuna kara keçe asarak sabah yaka yırtarak hâlime ağıt yaktılar.)

Benzer bir tasavvura göre köpeklerin ulumaları ile feryat figan sesleri arasında çağrışım oluşturulmuş, sevgilinin mahallesindeki itler boyunlarına kara keçe olarak çul asıp tan atıncaya kadar âşığın hâline ağıt yakmışlardır.

Asıp boyunlarıġa kiz ʿazâ üçün culdın
Tañ atḳuça başıma nevhâ mu ḳılur itler (G. 186/3)

(İtler, boyunlarına çuldan keçe asarak tan atıncaya kadar başımda ağıt mı yakar?)

Ali Şîr Nevâyî, bulutu renk ve şekil bakımından keçeye benzetmiştir. Beyitte kanamanın durdurulması için kanayan bölgeye keçe yakılıp basıtırıldığına dair bilgi verilmiştir. Bu o döneme ait bir tedavi yöntemi olmalıdır.

Başımda zaḫmlarnıñ ḳanı turmasdın bolup ʿâciz
Felek çaḳın otıġa köydürür her dem bulutdın kiz (G. 221/1)

(Felek başımda yaraların kanının durmamasından aciz olup şimşek ateşine buluttan keçe yakar.)

3. 6. Pelâs

Ali Şîr Nevâyî, dünyaya değer vermemek gerektiğini ifade ederken bu kumaştan bahsetmiştir. Pelâs, eski keçeden yapılmış kilim anlamına gelir. (Ünlü, 2013, s. 889) Hırkanın yamalı anlamına çağrışım yapılmış, zühd-i riyâyî hırkası terkibine yer verilmiştir.

Manġa zühd-i riyâyî ḫırḳasıdın ol pelâs artuḳ
Ki yüz katla fenâ deyride mey lâyıġa bulġanmış (G. 275/9)

(O pelâs yama, benim için yokluk kilisesinde riyâ zühtü hırkasından yüz kez mey tortusuna bulanmıştır.)

3. 7. Zer-beft, Zer-keş

Zer-beft ve zer-keş, sırmalı kumaştır. Varlıklı kişiler bu kumaşlardan dokunmuş ya da bu kumaşlarla süslenmiş kıyafetler giyerler. Fevâyidü'l-Kiber'de sevgilinin kıyafeti söz konusu olduğunda bu iki kumaş çeşidinden bahsedilmiştir. Aşağıdaki beyitten digley adı verilen bir mintanın sırmalı kumaşlarla süslendiği anlaşılmaktadır.

Ger Nevâyî ʿaḳlı mebhût olsa ḳılman ʿayb kim
Ḥâşiye zer-beft itip digley kiyer dil-ber benefş (G. 279/9)

(Nevâyî'nin aklı şaşkınlık içinde kalırsa onu ayıplamayın çünkü sevgili kenarını altınla süsleyip menekşe [renkli] digley giyer.)

Ketenden yapılan giysiler de sırmalı kumaşlarla süslenir.

Ketân zer-keş ẓarâfetdür çu kiydiñg yüz leṭâfetdür
Biliñgde veh ni âfetdür muraṣṣaʿlıġ kemer ḫancer (G. 149/3)

(Altın işlemeli keten hoştur, sen giydiğinde yüz kat güzeldir. Belindeki kıymetli taşlarla bezenmiş hançerin bulunduğu kemer nasıl bir âfettir?)

4. Deriden Yapılan Kıyafetler

4. 1. Kâkum

Divanda kâkum, kunduz ve sincâb gibi hayvanların derilerinden yapılan kıyafetlerin adı zikredilmiştir. Dünya hayatı insana gece gündüz farklı renklerde ve biçimlerde görünür. Dünyadaki geçici güzelliklerin kadın (gelin) metaforuyla ifade edildiği beyitte dünya gelininin giydiği kâkumdan kıyafet gündüzü, akşam giydiği sincâb derisinden yapılan kıyafet ise geceyi karşılamaktadır. Beyte göre dünyada gece gündüz sıkıntılarla karşılaşılır şair bu durumu "miḥnet ṣubḥı olmış ḳâḳumuñg ġam şâmı sincâbıñg" diyerek anlatmıştır.

Tün ü kün cilve ḳılma iy ʿarûs-ı dehr bilmiş min
Ki miḥnet ṣubḥı olmış ḳâḳumuñg ġam şâmı sincâbıñg (G. 373/8)

(Ey dünya gelini! Gece gündüz hareket etme, senin kâkumun mihnet sabahı, sincâbın da gam akşamı olmuştur, [bunu] anladım.)

4. 2. Sincâb

Eskiden cübbelerin boyun, omuz gibi bölgeleri sincâb, kâkum gibi hayvanların derileriyle kaplanırdı. Aşağıdaki şiirde sincâb derisinden yapılan cübbenin üzerine kâkum derisinden yamaların yapıldığı ifade edilmiştir.

Cübbe-i sincâbıñg içre vuṣla vuṣla ḳaḳumı
Tuġdı hicrân şâmıda bir bir saʿâdet encümi
Bar ḳamer ʿaḳrebde iy ʿışḳıñg melâmet ḳulzümi
ʿÂrıżıñg kâfûrıda ol zülf-i müşkîn kej-dümi

ʿAnberin ḳaşıñ ḫamıda ḫal dik köz merdümi
Müşk-i terdin noḳṭa-i ṣülṣî durur nûn üstine (Müs. 685/V)

(Sincâbdan cübbesinin içinde yamalı kâkumu, ayrılık akşamında bir saadet yıldızı doğdu. Ey aşkın melâmet denizi! Kamer akreb burcundadır. Yanağının kafur gibi beyazlığında misk saçlarının akrebi, anberin kaşın kıvrımında ben gibi göz karası (bebeği) taze miskten sülüs noktası gibi durur nun üstünde.)

4. 3. Kunduz (Haz)

Kunduz kürkü, söz konusu divanda gönlün kişileştirilerek âşığın yaşadığı sıkıntıların anlatıldığı bir gazelde bir kez zikredilmiştir. Haz sözcüğü, hem ipek kumaş hem de kunduz kürkü anlamına gelir. (Ünlü, 2013, s. 454) Kunduz kürkü, gazelin ve beytin bağlamına daha uygun düşmektedir. "Ḫār u ḫāre" ise taş ve diken demektir. (Ünlü, 2013, s. 435)

Belâ taġı ara yatḳanda bîmâr
Ḫaz u sincâbı ḫâr u ḫâre bolmış (G. 281/4)

([Gönül] hasta [bir şekilde] bela dağında yattığında kunduz kürkü ile sincâb kürkü taş ve diken olmuş.)

5. Hayvanlara Giydirilen Kıyafetler

5. 1. At örtüsü

Atların farklı iklim koşullarından etkilenmesini önlemek için at örtüsü kullanılır. Tabi bu durum özellikle de varlıklı kişilerin atları için söz konusudur. Cul veya çul "keçeden yapılmış hayvan örtüsü" (Rahimi, 2016, s. 687) anlamına gelir. Aşağıdaki beyitte insan ne kadar ihtişam sahibi olursa olsun onun ölümlü olduğu vurgulanmıştır.

ʿAḳıbet yirge kirersin ger ḫod
Bolsa kök aṭlası raḫşıñ üze cul (G. 391/6)

(Gök atlası atının üzerine çul [örtü] olsa bile sonunda yere girersin.)

SONUÇ

Giyim kuşam, insan hayatının vazgeçilmez bir parçasıdır. Divanda başlık çeşitlerinden börk ve destâr, kumaşlardan ipek, kaftan türlerinden ise hilat en çok adı geçen giyim unsurlarıdır. Ali Şîr Nevâyî'nin Fevâyidü'l-Kiber adlı divanında giyim kuşam unsurları genellikle sevgilinin güzelliğine güzellik katan, onun güzelliğini tamamlayıcı bir mahiyette ele alınmıştır. Ali Şîr Nevâyî giyim kuşam unsurlarıyla hayatın her alanı arasında bir münasebet kurmuş; yaşamı, varlıkları ve evreni giyim kuşam unsurları üzerinden ifade etmeye çabalamıştır. Söz gelimi şair dünyayı gelin olarak tasavvur ettiği bir beyitte sıkıntı sabahını kâkum, gam gecesini ise sincâbla kaplanmış giysiyle ilişkilendirmiş böylece tüm gösterişine rağmen dünya hayatının sıkıntılarla dolu olduğunu vurgulamıştır.

Ali Şîr Nevâyî'ye göre kâinatın yaratılış sebebi aşktır. Onun şiirlerinde sevgiliden başlayıp kâinattaki tüm varlıklara doğru genişleyen bir güzellik algısı mevcuttur. Bu bakımdan şair sevgilinin güzellik unsurlarını ve giyim kuşamını ayrıntılı bir şekilde tasvir etmiştir. Sevgilinin elbisesinin rengi ve desenleri şair tarafından farklı hayal ve tasavvurlara konu olmuştur. Gül, lale, menekşe, nilüfer gibi çiçekler renk ve şekil bakımından sevgilinin kıyafetiyle irtibatlandırılarak ele alınmıştır. Sevgilinin yeşil elbisesi papağan tüylerine, ihtişam sahibi sevgilinin kıyafeti üzerindeki altın işlemeler güneşe benzetilmiş; başına, yanağına gül takmış, gül renkli elbise giymiş, gülgûn bir ata binmiş bir sevgilinin yeryüzünü gül bahçesine döndürdüğü ifade edilmiş böylece şair sevgilinin güzelliğini tamamlayan giyim kuşam unsurlarını doğadaki başka güzelliklerle beraber bir renk ve hayal kompozisyonu oluşturarak dile getirmiştir.

Fevâyidü'l-Kiber'de âşığın kıyafeti genel olarak hırkadır. Söz konusu eserde üstü başı perişan, yalın ayak, başıkabak, hırkası yırtık bir âşık portresiyle karşılaşılmaktadır. Âşığın vücudundaki yaralar onun ten giysisinin desenleri yahut damgalarıdır. Âşığın karmakarışık saçları arasına kuşların yaptığı yuva ise âşığın aşk makamında mertebesini artırmakta, onu tabiri caizse âşıkların sultanı yapmaktadır.

Kavramların somutlaştırılması, Ali Şîr Nevâyî'nin üslup özelliklerinden biridir. Şair kavramları daha açık ve anlaşılır bir biçimde ifade etmek için "âfiyet hırkası, vasl hırkası, libâs-ı melâhat, zühd-i riyâyî hırkası, zünnâr-ı fenâ, saadet libâsı" gibi terkiplere yer vermiştir. Giyim kuşama dair bu üslup hususiyeti Kur'an-ı Kerim'de A'râf Suresi'nde (A'râf, 7/26) "takva elbisesi" şeklinde zikredilmiştir. Bu durum şairin Kur'an-ı Kerim'in üslup özelliğinden etkilendiğini ve eserlerinde Kur'an-ı Kerim'in üslubundan faydalandığını göstermektedir.

Fevâyidü'l-Kiber'de terk, mâsivâ, fenâ, fakr, melâmet, tevekkül, riyâ, züht, takvâ, kesret, vahdet gibi pek çok tasavvuf terimi giyim kuşam unsurlarıyla ilişkilendirilerek anlatılmıştır. Tasavvuf edebiyatında yüz vahdeti temsil eder. Fevâyidü'l-Kiber'de bürka adlı yüz örtüsü ise kesret olarak düşünülmüş; vahdete ulaşmak için maddeden, candan geçmek gerektiği ifade edilmiştir. Sevgili put gibi güzeldir. Bu durumda sevgili bir Hristiyan güzeli olarak hayal edilmiş, zünnâr adlı bele bağlanan kuşak Hristiyanlığı temsil eden bir giyim unsuru olması bakımından söz konusu edilmiştir. Hırka, ridâ ve sarık züht ve takva ehlinin kıyafetidir. Şeyh, zahit tipini temsil etmektedir. Bu çerçevede hırka, ridâ ve destâr pek çok beyitte riyâ ve melâmet kavramıyla da ilişkilendirilerek ele alınmış, mecazî anlamda şarap (aşk) için hırka, sarık, seccâde, tesbih ve ayakkabının rehin verilmesi gerektiği ifade edilmiştir.

Fevâyidü'l-Kiber'de hırka ve kefen gibi giyim unsurlarının sözcük anlamlarına da çağrışım yapılmıştır. Tac ihtişamın, etek lütuf ve ihsanın sembolü olarak şiirlerde zikredilmiştir. İp, atkı, çözgü, düğüm atmak, vasl yaması gibi şairin yaşadığı devre ait giyim kuşam kültürüne ait ifadeler ve tabirler bağlama uygun şekilde şiirlerde yer almıştır. Şairin yaşadığı devirde ipekli ve yünlü dokumalarıyla ve kendine has bir başör-

tüsüyle meşhur olan Yezd şehrinden bahsedilmiştir. Yine kâlâ kumaşıyla ünlü Bağdat ve Târum gibi şehirlerin adı zikredilmiştir. Sevgilinin kızıl renkli kıyafetiyle ilgili imajların yer aldığı beyitlerde sevgilinin kırmızı renkli kıyafetinin rengini âşığın kanından aldığı belirtilmiştir. Uzri aşkın dile getirildiği beyitlerde ise aşk şehidi olma duygusu yüceltilmiş, kanlı kefen âşığın kutsal kıyafeti olarak görülmüştür.

Edebî eserlerdeki giyim kuşam unsurlarının sanatkârlar tarafından hangi hayal ve tasavvurlar etrafında ele alındığını ortaya koyan bu tür çalışmalar vasıtasıyla giyim kuşama dair âdetler ve inanışlar, halk hekimliğine dair uygulamalar ve mitolojik temelli davranışlar gün yüzüne çıkmaktadır. Sarı renkli kıyafetler giyilerek sarılık hastalığının tedavi edilebileceğine inanılması, bazı kumaşların ve kıyafetlerin üzerine gül, lale, menekşe desenlerinin ve damgalarının vurulması; elbise ve saça güzel kokular sürülmesi, keten kıyafetlerin sırmalarla süslenmesi, muska ve tumarların ipek kumaş içine konulması, sultanın kızıl renkli kıyafet giyinince onun kan dökeceğine inanılması, padişahların öldürtmek istedikleri kişilere zehirli kıyafet yollaması, yas için boyna kara keçe asma, yaka yırtma ve siyah renkli kıyafetler giyinme, keten kıyafetler giyilerek vücuttaki hararetin azaltılması, kanamayı durdurmak için keçenin yakılıp kanayan yere bastırılması gibi pek çok âdet, inanış veya davranış biçimi ya doğrudan ya da anımsatılmak suretiyle Fevâyidü'l-Kiber'de estetik bir biçimde zikredilmiştir.

KAYNAKÇA

Armutlu, S. (2020). *Gazel felsefesi gazelde beşerî aşkın kaynaklarını aramak* (*hadarîlik-uzrîlik*). İstanbul: Kesit Yayınları.

Batislam, H. D. (2007). *Nedim divanındaki giyim, kuşam ve süslenmeyle ilgili unsurlar*. 38. ICANAS Uluslar Arası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ss. 261-282). Ankara, Türkiye.

Cebecioğlu, E. (2014). *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü*. Ankara: Otto Yayınları.

Çapan, P. (2000). Yahya Bey Divanı'nda estetik ve kültürel bir değer olarak giyim kuşam ve renk unsurları. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, *3*, 177-208.

Devellioğlu, F. (2002). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Doğan, M. (2012). Divan şiirinde 'şarap' metaforları. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, *38*(38), 68-86.

Durgut, H. (1995). Şeyh Süleyman Efendi-i Buhârî lügât-ı Çağatay ve Türkî-i Osmânî (cild-i evvel) (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi, Edirne.

Gülensoy, T. (1989). *Orhun'dan Anadolu'ya Türk damgaları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınevi.

İbn Hazm. (2017). *Güvercin gerdanlığı sevgiye ve sevenlere dair*. (Mahmut Kanık, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.

Kaçalin, M. (2011). *Niyâzî Nevâyî'nin sözleri ve Çağatayca tanıklar el-lügâtu'n-Nevâiyye ve'l-istişhâdâtü'l-Çağatâ'iyye*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Karaman, Hayrettin vd. (2014). *Kur'an yolu meali*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Karabey, T. (2017). *Nesîmî hayatı-sanatı-eserleri-bazı şiirlerinin açıklamaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Karataş, A. (2023). Çağatayca sözlüklerde yer alan giyim kuşam ile ilgili sözlük birimler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*. *7*(3), 1878-1926.

Kaya, Ö. (1996). *Fevâyidü'l-kiber*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Keskin, M. (2022). "Kefen". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 25, s. 184-185.

Levend, A. S. (1965). *Alî Şîr Nevayî cilt 1* (*hayatı, sanatı ve kişiliği*). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Merçil, E. (2013). "Yezd". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 43, s. 510-512

Muallim Nâcî. (2021). *Lügat-ı Nâcî*. (Ahmet Kartal, Hzl.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Mütercim Âsım Efendi. (2013). *El-okyânûsu'l-basît fî tercemeti'l-kâmûsi'l-muhît* (*Kâmûsu'l-muhît tercümesi*) (Mustafa Koç ve Eyyüp Tanrıverdi, Hzl.). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Onay, A. T. (2016). *Açıklamalı divan şiiri sözlüğü eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı*. (Cemâl Kurnaz, Hzl.). Ankara: Berikan Yayıncılık.

Özlük, I. P. (2011). *Klasik Türk şiirinde giyim kuşam*. Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkkale.

Özkan Nalbant, B. Ve Aman, B. (2019). Çağatay Dönemi giyim luşam ve süslenme terimleri. F. Ağca ve A. Koç (Ed.), *X. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildiri Kitabı /17-19 Ekim 2018*) içinde (s. 1196-1210). Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Yayınları.

Öztoprak, N. (2010). Divan şiirinde giyim kuşam üzerine bir deneme. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, *4*(4), 103-154.

Pala, İ. (2003). *Ansiklopedik divân şiiri sözlüğü*. İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık.

Rahimi, F. (2016). *Fethali Kaçar'ın Çağatay Türkçesi sözlüğü* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

Redhouse, J. W. (2016). *Müntahabât-ı lügât-i Osmâniyye*. (Recep Toparlı, Betül Eyövge yılmaz, Yaşar Yılmaz, Hzl.). Ankara: Türk Dili Kurumu Yayınları.

Roux, J. P. (1994). *Türklerin ve Moğolların eski dini*. (A. Kazancıgil, Çev.). İstanbul: İşaret Yayınları.

Roux, J. P. (2011). *Eski Türk mitolojisi*. (M. Y. Sağlam, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Saygın, M. (2021). Ali Şîr Nevâyî'nin Garâ'ibü's-Sıgar adlı divanında tababet ve halk hekimliği. *Uzbekistan Language and Culture*, *1*(1), 54-67.

Saygın, M. (2022). *Ali Şîr Nevâyî'nin Garâ'ibü's-sıgar adlı divanının tahlili* (Yayımlanmamış doktora tezi). Pamukkale Üniversitesi, Denizli.

Tanpınar, A. H. (2001). *19. asır Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Çağlayan Basımevi.

Tarlan, A. N. (2017). *Fuzûlî divanı şerhi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Tirmizî (1356/1937-1382/1962). *El-câmi'u's-sahîh:sünenü't-tirmizî*. (Nşr. Ahmed Muhammed Şâkir). Kahire, V, 736, 738.

Tolasa, H. (2001). *Ahmet Paşa'nın şiir dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Türkoğlu, S. (1993). "Cübbe". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 8, s. 102-103.

Ünlü, S. (2013). *Çağatay Türkçesi sözlüğü*. Konya: Eğitim Yayınevi.

Uludağ, S. (1998). "Hırka". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 17, s. 373-374.

Yazgan Uslu, N. (2021). Ali Şîr Nevâyî'nin Türkçe divanlarında sarılık hastalığı ile ilgili kullanımlar, *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, *6*, 268-284

Yeşiltepe, A. (2023). *Türk dünyası kültür atlası*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Yusupova, D. (2025). *G'azallar sharhi* (*Alisher Navoiy g'azallariga sharhlar*). Taşkent: Turon-Iqbol.

15. YÜZYIL KLÂSİK TÜRK ŞİİRİNDE CEZERÎ KÂSIM PAŞA'NIN (SÂFÎ) ÜSLUP ÖZELLİKLERİ

Süleyman Anıl TOMBAK

Dr.,

s.aniltombak@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0663-2239

GİRİŞ

15. yüzyıl, Osmanlı Devleti'nin siyasi istikrar kazandığı ve kurumsal yapının güçlendiği bir dönemdir. II. Murad ve özellikle Fatih Sultan Mehmed'in uzun ve başarılı saltanatları, yalnızca siyasi alanla sınırlı kalmayarak, kültürel ve edebî hayatta da önemli etkiler yaratmıştır. İstanbul'un fethi sonrasında Osmanlı, yalnızca askeri ve siyasi bakımdan değil, aynı zamanda bir medeniyet merkezi olarak da öne çıkmıştır (Uzunçarşılı, 1983: 253).

Bu dönemde klâsik Türk edebiyatının temel yapısı oluşmaya başlamış; Arap ve Fars edebiyatlarının etkisiyle biçimlenen divan şiiri, ilk olgun örneklerini vermeye başlamıştır. Şeyhî, Ahmed Paşa, Mesihî ve Necâtî Bey gibi şairler, hem kullandıkları dil hem de işledikleri temalar bakımından bu yeni edebî anlayışın öncüsü olmuşlardır (İsen, 2007: 45). Şeyhî'nin Harname adlı mesnevisi ve Ahmed Paşa'nın gazelleri, 15. yüzyılın estetik yönelimlerini açık biçimde ortaya koyar. Necâtî Bey ise sade ve halk söyleyişine yakın diliyle sonraki yüzyıllarda Bâkî gibi şairlere örnek olmuştur (Yılmaz, 2019: 29).

Dil açısından da bu yüzyıl bir geçiş evresidir. Osmanlı Türkçesi, Eski Anadolu Türkçesi'nden farklılaşarak daha sanatlı ve süslemeci bir yapı kazanmaya başlamıştır. Arapça ve Farsça kelime ve terkiplerin artması, özellikle şiir dilinde belirginleşmiştir. Bu dönemde kaleme alınan divanlar, edebî dilin nasıl geliştiğini ve zamanla hangi klâsik formlara doğru evrildiğini göstermesi bakımından oldukça değerlidir. II. Bâyezit döneminde Herat ve Tebriz gibi kültür merkezleriyle ilişkiler, II. Bâyezit ve Hüseyin Baykara'nın mektuplaşmaları gibi durumlar bu kültür merkezlerinin üslup oluşumunda bir etkisi olduğuna delil olabilecek hususlardır. Zaten bu yüzyılda kullanılan kelime kadrosunun ekseriyeti Türkçedir. Yine bu yüzyılda Folklorik üslup olarak tanımlanan sade, açık ve anlaşılır metinler ortaya konulmaya devam etse de artık Hindî üslubun etkisiyle yavaş yavaş bunların oranında azalmalar görülür (İsen vd. 2007: 93).

Arapça-Farsça kelime kadrosunun şiirde kendine iyice yer edindiği bir zaman diliminde açık ve anlaşılır bir dil kullanmayı tercih eden ve şiirlerinde atasözü ve deyimlere sıklıkla yer veren hatta dönemin başka bir temsilcisi İshâk Çelebi tarafından şiirleri Necâtî Bey'in şiirlerine benzetilen Cezerî Kâsım Paşa üslup açısından değerlendirmeye uygun görülmüştür.

1. Sebk-i Türkistânî'nin Kavramsal ve Tarihî Çerçevesi

Sebk, "Bir madeni eritip kalıba dökme" (Şecî'î 1340/1961: 1; Kanar 2013: 857) anlamına gelen bir kelime olarak kullanılır. Bir madenin kalıba dökülmesinin ardından şekle büründürülmesinden hareketle şairin de sözcükleri işlemek suretiyle onu biçimlendirmesi sebk kelimesinin üslup anlamı kazanmasını sağlamıştır. Dolayısıyla edebiyat terminolojisinde sebk; şive, tarz, yol ve yöntem gibi anlamlara gelmektedir. Bunun yanı sıra Farsça şiirinde bu tabire "mektep" denildiği de görülür (Abdülmelikiyân&Kiyânî 1393/2014: 11).

İlk defa hicrî üçüncü asırda Derî Farsçasıyla ortaya konan şiirin Büyük Horâsân bölgesinde olgunlaşıp gelişmesi sebebiyle bu üsluba "Sebk-i Türkistânî (Horâsânî)" denilmiştir. Genel olarak Farsça edebiyatın üslup isimlendirmeleri üslubun teşekkül ettiği yere göre şekillenmiştir. Bu sebeple şiir üsluplarında Sebk-i Irakî, Sebk-i Türkistânî ve Sebk-i Hindî gibi isimlendirmeler tercih edilmiştir. Meliküşşuara Bahar'ın 1321/1943'te "Sebk-şinâsî" adlı kitabını telif etmesine kadar Sebk-i Türkistânî isimlendirmesi kullanılırken bu kitaptan sonra Sebk-i Horâsânî isimlendirmesine geçilmiştir.

Sebk-i Türkistânî isimlendirmesi bir tabir olarak geçmişi yüzyılları bulan bir isimlendirme değildir. Farsça edebiyatın ilk dönem şairlerinin bilinçli bir şekilde Sebk-i Türkistânî akımının hususiyetlerini içinde barındıracak şiirler yazmadığını belirtmek yerinde olacaktır. İran'daki 20. yüzyıl üslup araştırmacıları, ilk dönem şairlerini inceleyerek o şairlerin ortak hususiyetlerinden bu üslubun özelliklerini ortaya koymuşlardır.

Üslup tercihleri medeniyet tercihi olarak da değerlendirilebilir. Yani bir şair, şiirlerinin bir kısmında ağır bir dil, diğer kısmında açık ve anlaşılır bir dil kullanabilir. Dolayısıyla bir şair, hem Sebk-i Irâkî hem Sebk-i Türkistânî hem de Sebk-i Hindî üslubunu kullanabilir. Şair, belirlediği üslup doğrultusunda bir eser teşkil edebileceği gibi bu üslubu yansıttığı şiir sayısı sınırlı da olabilir.

Osmanlı ve İran coğrafyalarında yaşanan benzer siyasi ve sosyal olayların yaşanmış olması edebî sahadaki etkileşimi de güçlendirmiştir. Bu minvalde her iki edebiyat da benzer tekamül seyrini izlemiştir. Türkistan bölgesindeki siyasal refahın o dönemin şiirine yansıdığı gibi Anadolu sahasının büyük merkezlerinde klâsik şiirin başladığı dönemde yaşanan –Köprülü'nün ifadesiyle- sefâhât hayatının ortaya çıkmasıyla

bunun şiire yansıması aynı gelişim seyrinin göstergesi olarak değerlendirilebilir (Tombak, 2022: 119).

Sebk-i Türkistân'da anlamsal karışıklıkların az olduğu, akıcı ve anlaşılması kolay bir dil kullanıldığı görülür. Sebk-i Irâkî'de ise şiirin içerisinde irfan ve tasavvuf ön plandadır. Sebk-i Hindî'de ise anlamsal karışıklıkların arttığı ve şiirlerin daha girift bir hal aldığı görülür. Bu doğrultuda Farsça şiir anlamsal açıklıklıktan giriftliğe doğru bir seyir halindedir. Klâsik Türk şiirinde de durum bundan farklı değildir.

Sebk-i Türkistânî'nin birkaç özelliğini bünyesinde barındıran bir şairi doğrudan bu üslubun temsilcisi saymak doğru değildir. Bunun yanı sıra bir şair, şiirlerinde birkaç üslubu bir arada bulundurabilir. Mesela Mevlânâ'nın içerisinde Türkçe ibarelerin bulunduğu ya da doğrudan Türkçe yazdığı şiir parçalarında Sebk-i Türkistânî'yi Farsça şiirlerinde ise Sebk-i Irâkî'yi yansıttığı söylenebilir (Tombak, 2022: 119).

Türkistân üslubunun en temel özelliği şairlerin şiirlerinde açık, sade ve anlaşılır bir dil tercih etmesidir. Türk edebiyatı ve Fars edebiyatı arasında aynîleştirme yapmak elbette doğru bir davranış olmayacaktır. Klâsik Türk şiirindeki doğal gelişimi bütünüyle Fars şiirinin etkisine bağlamak da aynı yanlışa hizmet edecek bir davranış olacaktır. Özetle Türk şiiri, Fars şiiriyle aynı düzlemde kendi tekamül seyrini benzer aşamalardan geçirmiş bir edebî zemindir.

"Türkistân/Horâsân üslûbunda abartılı ve hissî yönler üzerine âkilânî ve dengeli yönler hakimdir. Dolayısıyla medih ve hiciv de dengeli bir şekildedir. Şiirlerdeki esas konu ise memdûhun medhi, içki meclislerinin vasfı ve maşuktur. Ayrıca islâmî bilgilere, hadislere ve Kur'ân-ı Kerîm'e işaret azdır. Var olanlar da bir derinliğe sahip değildir. Teşbihler, somut benzetmeler ve övgüler mutedil sınırdadır. Belki de o zamanda memdûhun kendisinde var olan sıfatlarla övülmesi övgünün kanunlarından sayılmaktaydı. Şairler, mecliste şiir okuduklarında tabiata aykırı bir benzetmede bulunduklarında orada hazır bulunanlar okunan şiiri inkar ederlerdi" (Mahcûb, 1345/1966: 149; Tombak, 2022: 125).

Türkistan'ın merkezî şehri olan Kaşgar'da yazılan Kutadgu Bilig 462/1069-70 yılında Yusuf Has Hacib tarafından kaleme alınmıştır. Yine Doğu Türkistanlı Kaşgarlı Mahmud tarafından 464/1072 yılında başlayıp 466/1074'te tamamlanan Dîvânü Lugâti't-Türk'te Türkçe olarak 764 mısra şiir yer alır. Bu itibarla İslâmi dönem Türk edebiyatı ürünleri 11 ve 12. yüzyıllarda ortaya konulmuş ancak klâsik Türk edebiyatının ilk örnekleri ise 13. yüzyılda ortaya çıkmaya başlamış 14. yüzyılda ise daha olgunlaşmış örnekleri karşımıza çıkmıştır. Dolayısıyla arada ortalama iki yüz yıllık bir boşluk olduğu görülmektedir. Bu durumun da Şuubiye Hareketi'nin ve Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'nin bitmesiyle bağlantılı olduğu yönünde önemli bir kanaat oluşmuştur. İslâm dünyasında Arap taraftarlığı karşısında Farsların oluşturduğu Şuubiye hareketi, Gazneli ve Selçuklu devletlerinin ortaya çıkışı ve bölgeye hâkim oluşuyla beraber etkisiz bir

duruma düşer (Karaismailoğlu 2019: 63). Bununla beraber klâsik Türk edebiyatının ilk mahsüllerine bakıldığında artık tasavvufi remizler ve Arapça kelime kadrosu şiire girmiş bulunmaktadır. Ancak bize göre Sebk-i Horâsânî klâsik Türk edebiyatı içerisinde varlığını sürdürmüştür (Bülbül, 2025: 45).

Sebk-i Türkistân'ın bütün hususiyetlerini klâsik Türk şiirinin temsilcilerinde bütünüyle görmek elbette mümkün değildir. Zira bir coğrafyada olan üslup çeşidi diğerine intikal ederken kendi dinamikleri doğrultusunda bir gelişim gösterir ve üslubun özelliklerini kendisine göre dönüştürebilir. Örneğin Sebk-i Türkistânî'de İslâm öncesi bilginlere sıklıkla atıf yapılırken yapılan araştırmalarda klâsik Türk şiirinde bu özelliğe pek rastlanmamıştır. Bir başka maddede geçen maşûkun yüksek bir makama sahip olmaması klâsik Türk şiirinde sık görülen ya da bahsedilen dönemde ön planda olan bir özellik değildir. Esasında Türk şiirinde maşukun makamı çoğunlukla yüksek bir makamdadır.

Öte yandan Cafer Mum'un ifadesine göre "Necâtî Bey, Bâkî ve Şeyhülislâm Yahyâ'dan tevarüs edip gelen mahallî/folklorik damar Nedîm ile zirveye ulaşmıştır. Bu damarın Nedîm'in şiirinde almış olduğu şekil, 16. yüzyıl Fars şiirindeki vukû-gûyî ile örtüştüğü gibi..." (Mum, 2006: 119) ifadesi bizim için mühim bir noktadır. Şiirleri, çağdaşları tarafından Necâtî Bey'in şiirlerine benzetilen Cezerî Kasım Paşa bu damardan beslenen bir şair olarak karşımıza çıkar. Zîrâ 16. yüzyılın diğer bir şairi İshak Çelebi, Cezerî Kasım Paşa için:

> "Şi'rün dilersen okuna makbûl-i halk ola
> Sâfî, Necâtî şi'ri gibi pür-mesel gerek" (Sevgi&Sevindik, 2016: 19).

diyerek onun, şiirlerinde Necâtî Bey gibi atasözlerini kullanan bir şair olduğunu belirtmiştir. Hatta Cezerî Kasım Paşa'nın bazı kaynaklarda şiirlerinde atasözlerini sık kullanan ilk şair olduğu da geçmektedir (Erünsal, 2001: 546). Bu durum da Cezerî Kasım Paşa'nın belirtilen üslup ile örtüşmesine başka bir delil olmaktadır.

2. Cezerî Kâsım Paşa (Sâfî): Hayatı ve Edebi Kişiliği

Cezerî nisbesiyle anılan Kâsım Paşa, kıraat âlimi Cezerî'nin torunu ve Fatih Sultan Mehmet dönemi nişancılarından Cezerî-zâde Şemseddîn Mehmed Bey'in oğludur (Erünsal, 2001: 545). Nişancılık, vezaret ve sancaktarlık gibi görevlerde bulunan Cezerî Kâsım Paşa, devlet adamlığının yanında şairlik yönüyle de ele alınmıştır. Birçok tezkirede kendisine yer edinen Cezerî Kâsım Paşa, bu tezkirelere göre Anadolu'nun muteber şairlerinden sayılmış ve divanının oldukça meşhur olduğu belirtilmiştir (Erünsal, 2001: 545).

Şiirlerinde Sâfî mahlasını kullanan Cezerî Kasım Paşa'nın edebî kimliğini kazanmasında şair Ahmet Paşa'nın tesiri vardır. Fatih döneminin önemli şahsiyetlerinden olan Ahmet Paşa inançlı bir kimse olmasının yanında divanında mutaassıp bir dindar

havasına rastlanmaz. Onda din ve dünya -ancak ekseriyetle dünya ağır basmak üzere- bir arada yaşar (Tolasa, 2001: 499). Ahmet Paşa şiirlerinde nükte ve latifeye dikkat etmekte ve ahenk üzerinde durmaktadır. Cezerî Kasım Paşa, Ahmet Paşa'nın kasidelerine ve gazellerine nazire yazarken de kendi üslubunu korumuş ve oldukça sade ve akıcı ifadeler kullanmıştır. Bu sebeple halk arasında tutulmuş ve benimsenmiştir (Akdoğan& Demirel, 2012: 7).

Sade ve terkipsiz Türkçenin öncülerinden olan şair, atasözleri ve deyimleri kullanma bakımından Türkçenin ruhunu keşfeden ilk şairlerden sayılmaktadır. Tezkireler onun için Türk şiiri açısından çığır açıcı şairlerden olduğu ifadelerini kullanmaktadır (Sevgi&Sevindik, 2016: 19).

"Sâfî'nin başlattığı bu ekol; Tatavlalı Mahremî, Edirneli Nazmî, Aydınlı Visâlî, Bâkî, Fuzûlî, Nef'î, Nev'izâde Atâyî gibi isimlerle bir gelenek hâlinde devam etmiştir." (Akdoğan& Demirel, 2012: 7). Bahsedilen şairlerin ortak yönü hepsinin şiirlerinde açık, sade ve anlaşılır bir dil kullanmasının yanında mahallî unsurları ön planda tutmalarıdır. Bu belirtilen hususiyetler bizi Sebk-i Türkistânî'ye götürmektedir.

Bahse konu olan hassasiyetleri bünyesinde barındıran üslûbun Türk şiiri bağlamında değerlendirilmesi sonucunda birçok konuda belirtilen üslubun özellikleriyle örtüşen Cezerî Kasım Paşa, şiirlerinde mahallî unsurları sık kullanması sebebiyle değerlendirilmiştir.

3. Cezerî Kâsım Paşa'nın (Sâfî) Şiirlerinde Dönemsel Üslup Unsurları

Üslup incelemelerine geçmeden önce Sebk-i Türkistânî'nin hususiyetlerini ifade etmek yerinde olacaktır[1]:

1. Türkistân üslubunda kaside nazım şekli diğer şekillere nazaran daha fazla tercih edilir.

2. Türkistân üslubunda dil açık, sade, akıcı ve anlaşılması kolaydır. Arapça kelimeler fazla tercih edilmez.

3. Türkistân üslubunda atasözleri, deyimler ve hikmetli sözlerden oldukça sık istifade edilir ve arkaik kelimeler kullanılır.

4. Türkistân üslubu gerçekçi bir şiir anlayışına sahiptir. Eğlenceler ve savaşlar şiirde kendisine yer bulur.

5. Şiirde somutlaştırmalar oldukça sık kullanılır. Şairler dış dünyayı olduğu gibi yansıtmayı kendilerine düstur edinmişlerdir.

6. Şiirler hayat dolu, coşkulu ve neşeli bir muhtevaya sahiptir.

[1] Bu başlık altındaki bilgiler Muhammed Cafer-i Mahcûb ve Sirûs Şemîsâ'dan alınmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Mahcûb, 1345/1966: 130-550; Şemîsâ, 1383/2004: 66-72).

7. Sözcüklerin ve cümlelerin tekrarı göze çarpar.

8. Türkistân üslubunda İslâm bilginlerine, hadislere ve Kur'ân-ı Kerim'e işaret azdır. Var olanlar ise bir derinliğe sahip değildir.

9. Türkistân üslubunda öğüt, nasihat, felsefî düşünceler ve aklın ön plana çıkarılması esastır.

Sâfî divanı Türkçe söz varlığı açısından oldukça zengin bir hüviyete sahiptir. Necâtî Bey'de görünen yerli söyleyişler, deyim, atasözleri ve arkaik kelimelerin birçoğuna bu divanda da tesadüf edilir (Sevgi&Sevindik, 2016: 19).

Daha önce de bahsedildiği üzere bir coğrafyada teşekkül etmiş bir üslubun başka bir coğrafyada birebir görülmesi mümkün değildir. Zira her bölge kendi edebiyatını oluşturmada kendi tekamül seyrini izlemektedir. Örneğin bu üslubun Fars şiiri kısmında görülen "İslâm'dan önceki bilginlere sık işaret edilmesi" maddesi Türk şiirinde görülmemektedir. Ya da her iki edebiyatta da maşukun makamı farklı seviyelerdedir.

Türkistân üslubunda nazım şekli olarak ekseriyetle kaside tercih edilir. Ancak Sâfî'nin divanında sadece 3 kaside ve 217 gazel bulunmaktadır (Sevgi&Sevindik, 2016: 48). Bu belirtilen durum da edebiyatların kendi gelişimi içerisinde üslupların farklı özelliklere sahip olabilmesine başka bir delil olmaktadır.

Türkistân üslubunda dil oldukça sade ve açık bir şekilde kullanılmıştır:

Ey dil umma kim seni ol yâr ana
Rahm edüben merhem ura yarana

Geçdi tenden tuymadı cân acısın
Tîr-i gamzen ugradı benzer ana (G.1/1-2)

"İzaha hacet yoktur" kabîlinden örnek olan yukarıdaki beyitlerde kullanılan kelime kadrosu oldukça anlaşılır bir hüviyettedir.

Nece bir feryâda vara nâle vü âhum sana
Gün gibi rûşen degül mi hâlüm ey mâhum sana (G.6/1)

Durumunu sevdiğine ifade etmeye çalışan şair, halinin gün gibi açık olduğunu ifade ederken oldukça anlaşılır bir şekilde maksadını ifade etmiştir.

Üslubun bir diğer özelliği ise atasözleri ve deyimlerden sık istifade edilmesidir. Burada Sâfî'nin divanının atasözleri ve deyimleri sık kullanması yönüyle ön plana çıkan bir divan olduğunu belirtmek yerinde olacaktır:

Irak bilme rakîbi senden ey dost
Ki âdem degmede şeytânsuz olmaz (G.100/6)

Rakibi kendinden uzak görüp rehavete kapılmama noktasında okuyucusunu uyaran şair, İnsanoğlu hiçbir zaman şeytansız olmaz atasözünü de kullanmaktadır.

Ayıla gün öykünse yüzüne 'aceb olmaz
Hercâyî güzellerde hayâ vü edeb olmaz (G.102/1)

Güneş ve ay senin yüzüne öykünse bunun şaşılacak bir şey olmadığını belirten şair, devamında Hercâyî güzellerde hayâ vü edeb olmaz atasözünü kullanmaktadır.

Divanda ayrıca arkaik kelimelerden de istifade edilir:

Dayanamama, katlanamama anlamına gelen "Döyme" kelimesi arkaik bir kelime olarak nitelendirilir. Divanda da (G.23/5, 42/1, 91/3, 115/2, 177/2, 197/4) gazel ve beyit numaralı şiirlerde geçmektedir:

Yürek döymez kıya bakışlaruna
Garaz cân u cihân ise ne minnet (G. 15/3)

Gerçekçi bir şiir anlayışına sahip olan Türkistân üslubunda eğlence meclisleri şiirde kendisine yer edinmiştir:

Bezmünde geçen nâle vü efgân imiş çün
Ney gibi beni nâle vü efgândan ayırma (G. 169/5)

Üsluplar bir edebiyattan diğerine intikal ederken ya da başka bir bölgede kendi tekamül seyrini geçirirken şairden şaire göre değişim sağlayabilir. Örneğin eğlence meclisi olan bezm Türkistân üslubunda mutluluklarla anılırken başka bir yerde nâle ve efgânla anılabilmektedir.

Bezmünde gül götrilüp vardugını 'ayb etme kim
Odlara yanmak gerek bülbül gibi gül zârıla (G. 183/2)

Dış dünyanın gerçekliğini olduğu gibi şiirine yansıtmayı tercih eden şair bu hususta somutlaştırmalardan da yararlanır:

Sâfî lebün şarâbını umsa 'aceb degül
Ekser budur ki cür'a nasîb-i türâb olur

Kadehin dibindeki tortunun yere dökülmesini beyitte işleyen şair gerçekçi şiir anlayışını şiirine nakşetmiştir.

Pûlâd olursa delmeye bu kal'a-i beden
Cânânınun cefâsı ana çün havâledür (G. 70/4)

Bu beden kalesini demir bile delmezken sevgilinin cefasının onu paramparça ettiğini ifade eden şair, beyti adeta okuyucunun zihninde görsel bir ana çevirmektedir.

Yanduran sînemde dil şem'in yüregüm yagıdur
Gark eden bu 'âlemi kanlu yaşum ırmagıdur (G. 73/1)

Gönül mumunun yanmasına vesile olan ve onu yakan şeyi yüreğinin yağına benzeten şair, ayrıca bu âlemi de kanlı göz yaşlarının oluşturduğu ırmakların kapladığını

belirtir. Böylelikle yine ateşin yanmasına sebep olan yağın kullanımına örnek vererek somutlaştırma yapmıştır.

Türkistân üslûbunda şiirler hayat dolu, coşkulu ve neşeli bir muhtevaya sahiptir. Ancak Cezerî Kâsım Paşa'nın divanında ise hüzünlü bir hava görülmektedir. Bu hüzünlü hava klâsik şiirin ekseriyetine hakim olan sevgiliye ulaşamama hâlinden kaynaklanmaktadır.

Vardukça gözüm yaşını arturdı yolunda
Yâ Rab nece usanmaz dahı deryâ seferinden (G. 166/3)

Sevgilinin yoluna göz yaşı döken ve ona kavuşamama halinden şikayetçi olan şair, sevgilisini Allah'a şikayet etmekte ve sevgilinin bu sefer hâlinin sonlanmamasından usanmadığını okuyucusuna bildirmektedir.

Tenümde yarı cânum kalmadı âh
Gelince nâzıla sen yâr-i cânî (G. 217/ 5)

Üslupta olması gereken hayat dolu, coşkulu ve neşeli hâl, Sâfî'de farklı bir şekilde tezahür etmiştir. Zaten şair de bu durumun farkında olacak ki yukarıdaki örnekte bedeninde can kalmadığını belirtmekte ve bu durumu da sevgilinin nazına bağlamaktadır.

Türkistân üslubunun diğer bir özelliği de şiirlerde kullanılan söz tekrarlarıdır. Sâfî, divanında bu özelliği sık kullanmasa da var olan beyitler bulunmaktadır.

Yine gülşen yüzi san tâze gülâbıla yumur
Yine cân gussaları câm-ı şarâbıla yunur (G. 48/1)

Beyitte mısra başlarında görülen "yine" kelimelerinin tekrar edilmesi bu hususta örnektir.

Şerefde gün yüzüni bir nazar gören kimse
Zamânenün dahı bilmez güni ne ayı ne (G. 172/3)
"ne ... ne" tekrarları şiirin âhengini sağlayan üslup özelliğidir.

Türkistân üslubunun ön planda olan özelliklerinden bir tanesi de Kur'ân-ı Kerîm ve hadislerden az istifade edilmesidir. Sâfî'nin şiirlerinde dinî-tasavvufî içeriğe pek rastlanmaz. Var olanlar da bir derinliğe sahip değildir. Divanda baştan sona tasavvufî konuların işlendiği bir şiir bulunmaz. Bu sebeple şiirleri "lâ-dînî: profane" sınıfına girmektedir. Ayrıca divanda Kur'ân-ı Kerim'e sadece iki yerde rastlanır. Yer verilen yerlerde de dinî ve tasavvufî bakımdan bir derinlik bulunmaz:

Kayda bolsan çâr-yârun himmeti bilgecetür
Âl-i 'Osmânsın şehâ rehber sana Kur'ân bolur (G. 76/ 13)

Sâfî ne kadar nâme siyâh ise İlâhî
Son demde anı îmânıla Kur'ândan ayırma (G. 169/ 7)

Türkistân üslubunun bir diğer özelliği de nasihatlerin/pendlerin basit ve sade bir şekilde ortaya konulmasıdır. Bu üslup çeşidinde ayrıca öğüt, nasihat, felsefî düşünceler ve akıl ön plana çıkarılır. Bu hususdaki örnekler:

Ey dil umma kim seni ol yâr ana
Rahm edüben merhem ura yarana (G. 2/ 1)

Şair üstteki beyitte kendi gönlüne seslenerek ona bir uyarıda bulunur. Gönlüne sevgiliden merhamet, şefkat beklemenin boş bir hayal olduğunu söyler. Bu da sevgilinin cefa eden, duygusuz bir figür olduğuna işaret eder. Buradaki nasihat, aşk acısıyla baş etmeye çalışan gönle yöneliktir. Şair, gönlün gereksiz umutlanmamasını salık verir. Bu yönüyle beyit duygusal olmasının yanında öğretici bir niteliğe de sahiptir.

Yüzün âyînesin yaşurma sakın
Âh-ı 'âşıkdan ey sanem hazer et (G. 17/4)

Bu beyit, klâsik divan şiirinin hem estetik hem de didaktik hususiyetlerini yansıtır. Esasında şair, hem sevgiliyi hem de okuyucuyu uyarır. Buna göre şair, "Kendini gizleme, kibirlenme zira bir aşığın âhı seni mahvedebilir." demektedir. Bu anlamıyla ahlaki sorumluluk, güzellik karşısında tevazu ve başkalarının kalbini kırmama gibi kavramlara dayalı nasihatler karşımıza çıkmaktadır.

Devr-i güldür berü gel bâde-i gül-reng içelüm
Ki gönül şîşesi câm-ı mey-i nâbıla yunur (G. 48/2)

Bu beyitte şair, baharın gelişiyle birlikte yaşanması gereken sevinci ve gönlün aşk ile arınmasını bir arada işler. Beyit hem aşkın neşesini hem de tasavvufi boyutunu barındırır. Aynı zamanda dolaylı ve etkili nasihatler de sunar. Buna göre "kalbini ancak aşk temizler, hayatın güzellik zamanını kaçırma, aşkı yaşamak içsel bir temizliktir." ifadeleri çıkarılabilir.

SONUÇ

Sebk-i Türkistânî ile Cezerî Kâsım Paşa'nın (Sâfî) şiirleri arasındaki ilişki, yalnızca belirli üslûp özelliklerinin şairin divanında karşılıklarının bulunmasıyla açıklanabilecek bir benzerlik ilişkisi değildir. İnceleme, daha ziyade, Fars şiirinde teşekkül eden bir üslûp anlayışının farklı bir edebî ve kültürel zeminde nasıl yeniden anlamlandırılabildiğini göstermektedir. Bu bakımdan Sâfî'nin şiiri, Sebk-i Türkistânî'nin Klâsik Türk şiirine doğrudan ve bütün unsurlarıyla aktarılmış bir örneği olmaktan çok, söz konusu üslûbun bazı temel estetik ilkelerinin Türk şiirinin kendi poetik dinamikleri içerisinde dönüştürülerek yeniden üretilmiş bir görünümü olarak değerlendirilmelidir.

Çalışmanın ortaya koyduğu en önemli hususlardan biri, Sebk-i Türkistânî ile Türk edebiyatındaki mahallîleşme eğilimi arasında kurulabilecek teorik yakınlıktır. Her iki

anlayışta da şiirin söyleyişini aşırı derecede soyut, yapay ve yabancı unsurlarla ağırlaştırmak yerine, gündelik hayata, somut tecrübeye, yerli dil malzemesine ve toplumun ortak hafızasında yer etmiş ifade biçimlerine yönelme eğilimi dikkat çekmektedir. Atasözleri, deyimler, arkaik ve Türkçe kelimeler ile somut hayat unsurlarının şiir diline dâhil edilmesi, bu iki edebî yönelim arasındaki en belirgin kesişim alanlarından birini oluşturmaktadır. Bununla birlikte bu yakınlık, mahallîleşmenin doğrudan Sebk-i Türkistânî'den türediği şeklinde tek yönlü bir etkileşim ilişkisi olarak anlaşılmamalıdır. Burada söz konusu olan, farklı edebî geleneklerde ortaya çıkan ve şiirin ifade imkânlarını yerli dil, somut hayat ve ortak kültürel tecrübe üzerinden genişleten poetik yönelimlerin kesişmesidir.

Sâfî'nin şiirleri bu kesişmenin erken örneklerinden biri olarak önem kazanmaktadır. Şairin Türkçe kelime kadrosuna dayanan, nispeten sade ve akıcı söyleyişi; atasözü ve deyimlerden yararlanması; hikmet ve nasihat içeren ifadeleri doğrudan ve anlaşılır bir biçimde kurması, şiirin anlamını soyut mazmunların ötesinde gündelik ve tecrübe edilmiş hayatla ilişkilendirmektedir. Bu özellikler, Sebk-i Türkistânî'nin yalnızca dil ve söz varlığına ilişkin hususiyetleri olarak değil, şiirin gerçeklik alanını belirleyen estetik tercihler olarak ele alındığında daha anlamlı hâle gelmektedir. Dolayısıyla Sâfî'de görülen sadelik, basit bir "sözün kolaylaştırılması" değil; şiirsel anlamın daha doğrudan, somut ve ortak kültürel tecrübeye yakın bir zeminde kurulmasını sağlayan bir poetik tercihtir.

Bu noktada Sâfî'nin şiirindeki somutlaştırma ve yerli söyleyiş, yalnızca Sebk-i Türkistânî'nin özelliklerini doğrulayan unsurlar değildir; aynı zamanda Klâsik Türk şiirinin mahallîleşme istikametinde geçirdiği dönüşümün erken işaretleri olarak da okunabilir. Şairin şiir dünyasında yer alan gündelik hayat unsurları, halk söyleyişine yaklaşan ifadeler ve Türkçe söz varlığı, yüksek ve geleneksel şiir dili ile yaşanan hayat arasındaki mesafeyi azaltmaktadır. Böylece şiir, yalnızca estetik bir söyleyiş alanı olmaktan çıkarak ortak hafızanın, gündelik tecrübenin ve yerli kültürel kodların taşıyıcısı hâline gelmektedir. Sâfî'nin şiirini mahallîleşme bağlamında önemli kılan husus da tam olarak bu noktada ortaya çıkmaktadır.

Bununla birlikte Sâfî'nin şiirini Sebk-i Türkistânî'nin bütün özelliklerini eksiksiz biçimde taşıyan bir metinler bütünü olarak değerlendirmek mümkün değildir. Özellikle Sebk-i Türkistânî'de belirgin olan hayat dolu, coşkulu ve neşeli atmosferin Sâfî'nin şiirlerinde zaman zaman hüzün, ayrılık ve sevgiliden kaynaklanan ıstırapla yer değiştirmesi, üslûbun başka bir şiir geleneği içerisinde yeniden biçimlendiğini göstermektedir. Bu farklılık, Sâfî'nin şiirini Sebk-i Türkistânî'den uzaklaştıran bir eksiklikten ziyade, üslûbun Türk şiirindeki dönüşümünü açıklayan önemli bir veridir. Zira burada aktarılmış olan yalnızca belirli söyleyiş biçimleri değil, şiirin somut hayatla ve anlaşılır ifade ile kurduğu ilişkidir; bu ilişki ise Klâsik Türk şiirinin aşk, sevgili ve ayrılık merkezli estetik dünyası içerisinde farklı bir duygu tonuna bürünmüştür.

Bu nedenle Sâfî'nin şiirlerinde Sebk-i Türkistânî'nin varlığını belirlerken "özelliklerin bulunup bulunmaması" şeklindeki niceliksel bir yaklaşım yerine, bu özelliklerin şiirin anlam ve estetik kuruluşunda üstlendikleri işlevin dikkate alınması daha isabetlidir. Sade dil, deyim ve atasözleri, somut benzetmeler veya hikmetli ifadeler tek başlarına bir üslûbun belirleyicisi olmaktan ziyade, şiirin dünyayı kavrayış ve ifade ediş biçiminin parçalarıdır. Sâfî'nin şiirinde bu unsurların birlikte oluşturduğu söyleyiş, soyut ve yüksek bir şiir dilini bütünüyle reddetmeden, onu gündelik tecrübenin ve yerli dilin imkânlarıyla dengelemektedir. Dolayısıyla şairin özgünlüğü, Sebk-i Türkistânî'nin unsurlarını tekrar etmesinden çok, bu unsurları Klâsik Türk şiirinin mevcut estetik sistemi içerisinde işlevsel hâle getirmesinde aranmalıdır.

Buradan hareketle çalışma, Sebk-i Türkistânî ile Türk şiirindeki mahallîleşme arasında doğrudan bir özdeşlik kurmak yerine, iki yönelim arasındaki poetik akrabalığı görünür kılmaktadır. Sadeleşme, somutlaştırma, yerli söz varlığına yönelme ve ortak kültürel hafızanın ifade imkânlarından yararlanma gibi müşterek unsurlar, farklı tarihsel ve edebî bağlamlarda farklı biçimlerde ortaya çıkmış olsa da, şiirin hayatla ilişkisini güçlendiren ortak bir estetik zemine işaret etmektedir. Sâfî'nin şiiri bu zeminin Klâsik Türk şiirindeki erken görünümlerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak Cezerî Kâsım Paşa'nın şiirleri, Sebk-i Türkistânî'nin Türk şiirindeki yansımasını tespit etmek bakımından olduğu kadar, Klâsik Türk şiirinde mahallîleşme eğiliminin oluşum dinamiklerini yeniden düşünmek bakımından da önem taşımaktadır. Sâfî'nin şiirinde görülen yerli dil duyarlılığı, somut hayatla kurulan yakınlık ve hikmet merkezli söyleyiş, sonraki yüzyıllarda belirginleşecek mahallîleşme anlayışının poetik zeminlerinden biriyle ilişkilendirilebilecek niteliktedir. Bu çerçevede Sâfî'yi yalnızca Sebk-i Türkistânî özelliklerini taşıyan erken bir şair olarak değil, farklı şiir gelenekleri arasındaki etkileşimin Türkçe şiirde nasıl özgün bir söyleyişe dönüşebildiğini gösteren bir ara halka olarak değerlendirmek daha açıklayıcı görünmektedir. Böyle bir yaklaşım, hem Sebk-i Türkistânî'nin Türk edebiyatındaki etkisini daha nüanslı biçimde kavramaya hem de mahallîleşmenin tarihsel ve poetik köklerini tek bir döneme veya şaire indirgemeden yeniden tartışmaya imkân sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

Abdülmelikiyân, M., & Kiyânî, M. (2014). *Sebk-şinâsî der Edebiyât-ı Fârsî*. Tahran.

Akdoğan, Y.; Demirel, Ö. (2012). Cezerî Kasım (Sâfî) Paşa'nın hayatı ve eserleri. *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 36(36), 1–40.

Bülbül, T. (2025). *Üsluba Dair*. Hars Akademi.

Erünsal, İ. E. (2001). Cezerî Kâsım Paşa. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (*Cilt 7, ss. 545–546*). İstanbul: TDV Yayınları.

İsen, M.; Horata, O.; Macit, M.; Kılıç, F.; Aksoyak, H. (2007). *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Kanar, M. (2013). *Farsça–Türkçe Sözlük*. İstanbul.

Karaismailoğlu, A. (2019).*Klâsik Dönem Türk Şiiri İncelemeleri,* Ankara: Akçağ Yay.

Mahcûb, M. (1966). *Sebk-Şinâsî der Şi'r-i Fârsî*. Tahran.

Mum, C. (2006). *Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama*, , İstanbul, Turkuaz Yayınları, s. 108-141.

Sevgi, A., & Sevindik, H. (2016). *Cezerî Kâsım Paşa* (*Sâfî*) *Divanı*. Ankara: Palet Yay.

Şecî'î, A. (1961). *Ferheng-i Edebî*. Tahran.

Tolasa, H. (2001). Ahmed Paşa. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (*Cilt 2, ss. 498–500*). İstanbul: TDV Yayınları.

Tombak, S. (2022). *Klâsik Türk Şiirinde Sebk-i Türkistânî/Horâsânî* (*Türkistan/Horasan Üslubu*). Ankara: Grafiker Yayınları

Uzunçarşılı, İ. H. (1983). *Osmanlı Tarihi*, Cilt II: Kuruluş ve Yükselme Devri. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Yılmaz, M. F. (2019). Divan Şairlerinin Çevreye Dair Görüşleri (15. Yüzyıl) *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 59(1), 27–65.

SURE İSİMLERİYLE YAZILMIŞ BİR MANZUME: NAZMÎ'NİN NAZM-I SÜVER'İ

Metin AKDENİZ

Arş. Gör. Dr., makdeniz@pau.edu.tr, Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ORCID: 0000-0001-6062-6724

GİRİŞ

Kur'ân-ı Kerîm'deki bütün sure isimlerinin genellikle Kur'ân'daki tertip sırasına uyulmak[1] suretiyle zikredildiği manzumelere, yazma eserlerde bu türde yazılmış manzumelerin başlıklarında görülen isimlendirmeden hareketle "Esmâu Süveril'l-Kur'ân" (Özkat, 2021, s. 37; Çonkor, 2018, s. 42) veya "Süverü'l-Kur'ân" (Kaplan, 2016; 2017; 2019) manzumeleri adı verilmiştir. Bu tür manzumelerde sure isimleri Kur'ân tertibine göre sırayla zikredildiği için yazmadaki başlıklarda "tertîb" kelimesine sıklıkla rastlanır (Sevgi, 1987, s. 330; Kaplan, 2016, s. 274; Çonkor, 2018, s. 42; Söylemez, 2019b, s. 9; Söylemez, 2024 s. 134; Turan ve Cankurt, 2024, s. 16). Süverü'l-Kur'ân manzumelerinin yazılış amaçlarından biri okuru sure isimleriyle tanıştırmak ve surelerin Kur'ân'ın tertibine uygun olarak ezberlenmesine yardımcı olmaktır (Kaplan, 2016, s. 269; Özkat, 2021, s. 37). Kimi manzumelerde surelerin ayet sayısı ve havassı hakkında da bilgi verilmiştir (Yıldız, 2008, s. 183; Özkat, 2021, s. 51, 65).

[1] Elde bulunan metinlere göre bu durumun iki istisnası bulunmaktadır. İlki Dâ'î'nin Süverü'l-Kur'ân'ıdır. Bu şiirde Fatiha'dan sonra ikinci beyitten itibaren sonuncu sure olan Nâs'tan başlanarak Bakara suresine kadar sure isimleri anılmıştır (Kaplan, 2016, s. 271). Bu şiire aşağıda tanıtacağımız İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi 1754 numarada kayıtlı bir mecmua içinde de rastlanır (12b-13a). Bu nüshada şiir, Bursalı Abdurrahman Gubârî'ye (ö. h.974) nispet edilmiştir. Eğer durum böyleyse kasidenin 42. beytindeki "Dâ'îyi (veya İstanbul Üniversitesi nüshasındaki hâliyle 'Dâ'îñi')" (Kaplan, 2016, s. 278) kelimesi mahlas değildir. Yine bu nüshada Gubârî'nin, bu kaside sayesinde padişah tarafından hac kadılığı görevine getirildiğine dair bir de kayıt vardır: "Ṣūret-i ḫaṭṭ-ı hümāyūn: Ṭoḳuz yüz yetmiş üç senesinüñ ḥac ḳażāsı buna vėrilsün" (13a). III. Murad'ın 1574'te tahta çıktığı dikkate alınırsa bu bilgi tutarsız görünmektedir. Nitekim Özkat'ın haber verdiği nüshalarından (Özkat, 2021, s. 44) birinde (İBB Atatürk Kitaplığı Muallim Cevdet Yazmaları; No: MC_Yz_O_0023/10) sûret-i hatt-ı hümâyun şu şekilde kayıtlıdır: "Biñ üç senesinüñ ḥac ḳażāsı buña vėrilsün" (46b). H. 1003 III. Murad'ın vefat ettiği yıldır.

İkinci istisna ise Ahmed Hayâtî'nin Risâle fî-Adedi's-Süveri'l-Kur'âniyye adlı eseridir. Bu eserde sureler ayet sayılarına göre tertip edilmiştir (Özkat, 2021, s. 65).

Özkat, genellikle kaside, kıt'a-i kebîre ve mesnevi nazım şekillerinde kaleme alınan süverü'l-Kur'ân manzumelerinin klasik Türk edebiyatındaki sayısını 18 olarak tespit etmiştir (2021, s. 42-52). Bunlardan Akpınar'ın neşrettiği kaside (2009, s. 9-13) ile Kaplan'ın yayımladığı Senâî'ye ait kaside (2017, s. 274-279) çeşitli kelime ve söz dizimi tasarrufları bir kenara bırakılırsa neredeyse aynı şiirdir. Dolayısıyla bu iki şiir için biri diğerinin yeniden yazımıdır denebilir (Turan ve Cankurt, 2024, s. 8). Böylece sayı 17'ye indirilir; Mücellî ve Aksaraylı Hasan Rızâyî'nin şiirleri (Söylemez, 2019a, s. 5585-5586; Turan ve Cankurt, 2024, s. 16-22) bu sayıya dâhil edilirse klasik Türk edebiyatındaki bu türden manzumelerin sayısı 19'a çıkar.

Kaside, kıt'a-i kebîre ve mesnevi nazım şekillerinde yazılan süverü'l-Kur'ân metinleri iham-ı tenasübü kullanıp kullanmamalarına veya ne sıklıkta kullandıklarına göre bir sınıflandırmaya tabi tutulabilir:

a. İham-ı tenasübe yer verilmeyen süverü'l-Kur'ân manzumeleri[2]: Bu şiirlerde çeşitli bağlaç ("ile", "u" vb) ve zarf ("sonra", "pes ez-ân) kullanımlarıyla surelerin isimleri zikredilmiştir. Mücellî'nin kasidesi ve Şeyhülislam Yahya'nın kıt'a-i kebîresi bu grubun örneklerindendir.

b. İham-ı tenasübe kısmen yer veren süverü'l-Kur'ân manzumeleri: Bu türden manzumelerde ilk grupta görülen ihamsız kullanımların yanında bazı sure isimlerinin ihamlı (yani özel ad ve kelime anlamı bir arada) olarak kullanıldığı görülür. Latîfi ve Nazmî'nin kasideleri bu grubun örneklerindendir.

c. İham-ı tenasübe beyitlerinin tamamında veya çoğunda yer veren süverü'l-Kur'ân manzumeleri[3]: Bu şiirlerde dikkati çeken şey sure isimlerinin şiire doğal bir şekilde yedirilmesi; şiirin büyük bir bölümünde sure isimlerinin, kelime anlamlarının yanında özel ad manalarıyla da kullanılmasıdır. Dâ'î ve Senâyî'nin kasideleri ve Abdülbârî Âdem Çelebi'nin Mu'înü'l-Hıfz mesnevisi bu grubun örneklerindendir. Özellikle Dâ'î'nin kasidesinde iham-ı tenasüb medhiye, arzıhâl ve dua bölümlerindeki temaya uygun olarak başarılı bir şekilde kullanılmıştır.

1. Nazm-ı Süver'in Nüshaları

Nazm-ı Süver'in elimizde 3 yazma nüshası[4] bulunmaktadır:

a. Süleymaniye Kütüphanesi Mihrişah Sultan Koleksiyonu 446 (S)

[2] H. 11. asır Fars şairlerinden olan Vâ'iz-i Kazvînî'nin de 17 beyitlik bu türden bir Farsça kıt'a-i kebîresi vardır (Vâ'iz-i Kazvînî, hş. 1359, s. 537-539).

[3] Bu grubun İslam edebiyatındaki en başarılı örneği İbn Câbir el-Endelusî'nin Kasîde-i Bedîiyye'sidir (Benli, 2013, s. 75-85).

[4] Özkat, Nazm-ı Süver'in ikisi yazma biri matbu üç nüshasının olduğunu haber vermektedir ancak nüsha künyeleri hakkında bilgi vermemiştir (2021, s. 43).

Bu nüsha, Yazma Eserler Veritabanı'ndaki bilgiye göre 220x130-160x105 mm ölçülerinde, 290 varak[5], değişken satır sayılı olup talik hatla yazılmıştır. Nazm-ı Süver, birçok Arapça risaleyi (bunların sayısı 16'dır) ihtiva eden bu mecmuanın 286b-287b sayfaları arasındadır. 1a sayfasında mecmuanın h.1127'de vakfedildiğine, h.1187 yılında III. Mustafa'nın vefat edip yerine Sultan Hamîd'in geçtiğine, Ahmed el-Meydânî'nin nahiv hakkındaki bir risalesinin eserde bulunduğuna dair kayıtların yanında üzerinde "Rabbi sehhil umūra Meḥmed ʿĀrif" yazan bir de mühür bulunmaktadır. Yukarıda bahsi geçen risalelerin yanında dinî ilimlere ait çeşitli konularda meşhur eserlerden -esere atıfta bulunularak- birçok kısa alıntıya[6] yer verilmiştir. Mecmuada Arapça, Türkçe ve az sayıda da Farsça şiir bulunmaktadır. Türkçe şiirlerin büyük bir kısmı (ki bunların da büyük bir bölümü ferd veya kıt'adan ibarettir) 16. asrın ikinci yarısında ve 17. asrın başlarında yaşamış şairlere aittir: Âhûr Emîri-zâde Hâşimî Efendi (210b), Gulâmî (210b), Sûdî (210b), Sa'dî Çelebi (210b), Cinânî (210b), Bâkî (211a), Bakkâl-zâde Bostan Hilmî Efendi (211a), Kadrî (211a), Hızır Çelebi-zâde Mehmed Emînî (214a), Zeyrek-zâde Mehmed Ânî Çelebi (214a), Emrî (214a), Kabûlî (214a), Veysî (214a), Şeyhülislam Yahyâ (214a), Latîfî (521a).

Mecmuanın 277b sayfasından sonuna kadar mesnevi, kaside, gazel ve kıt'a formunda yazılmış çeşitli Türkçe şiirler bulunur. Talik kırması nesih hatla yazılan bu bölümün (277b-290a) hattın cinsi değişmiş olsa bile başka bir kâtibin elinden çıktığına dair açık bir delil yoktur. 277b-279a/283a-284b sayfaları arasında Sâbit'in Edhem ü Hümâ mesnevisinden iki parça; 279a-282b'de Sâbit'e ait iki kaside; 284b-289b arasında tezkire yazarı Latîfî'ye ait iki kaside ve bir gazel; 289b-290a'da Nâbî'ye ait iki gazel ve bir tarih manzumesi; 290a'da Mirzâ-zâde Sâlim'e ait bir kıt'a bulunmaktadır. Mecmuanın tertip tarihini tespite yarayacak açık bir kayıt bulunmamakla birlikte Nâbî (ö. 1124/1712), Sâbit (ö.1124/1712) ve Sâlim (ö.1156/1743)'e ait şiirlerin varlığı mecmua tertibinin 18. asrın başlarında[7] tamamlandığını tahmin etmeye imkân tanımaktadır. Mecmuada az sayıda bulunan tarih manzumeleri[8] arasında en geç tarihli (h. 1095/m.

[5] Yazmanın varak numaraları eski rakamlar ve yeni rakamlarla numaralandırılmıştır. Muhtemelen ciltleme esnasında yapraklar karıştığı/kaybolduğu için varak numaraları birbirini tutmamaktadır. Biz varak numaralarını verirken yeni rakamlarla verilen numaralandırmayı esas aldık.

[6] Bu alıntıların bir kısmını Osmanlı şeyhülislamlarının fetvaları oluşturur.

[7] 1710 yılında Halep'teki uzun ikametinden sonra İstanbul'a dönen Nâbî ile görüştüğünü tezkiresinde söyleyen Sâlim, kendisine takdim ettiği bir şiirini Nâbi'nin tanzir ettiğini haber vermektedir (İnce, 2018, s. 413). Dolayısıyla bu tarihlerde Sâlim'in bilinen bir şair olduğu söylenebilir.

[8] Mecmuadaki diğer tarih manzumeleri Şah Tahmasb'ın (h.984/m.1576) ve kızlar ağası Mehmed Ağa'nın vefatına (h.999/m.1590) (290a), Öküz Mehmed Paşa'nın sadrazamlıktan azline (h.1025/1616) (210a), Dilaver Paşa'nın veziriazam olmasına (h.1030/m.1621) (211a) düşülen tarihlerdir. Mecmuada tarih manzumelerinin yanı sıra muhtelif vakalara ait kayıtlar da bulunmaktadır: "Mevlānā-yı mezbūr mülāzim şod fī-şehri rebīʿü'l-āḫir sene ḫamsīn ve elf" 1050 (m.1640-41)" veya "mezbūr ʿAbdülfettāḥ yevmi seksen akçe ile ḳażı şod fī şehri rebīʿü'l-evvel sene sitte ve ḫamsīn ve elf 1056 (m.1646-47)" (210a). Bu kayıtların yanındaki yazılar karalanmış olduğu için "mezbûr"un kimliği tespit edilememiştir.

1683/1684) olanı da Nâbî'nin "Ṭārīḫ-i Laḥīd-i Yūsuf Paşa" (210a) (Bilkan, 1993, s. 198) başlığını taşıyan manzumesidir.

"li-Muḥarriri'l-Faḳīr Naẓmī-i Şikeste-taʿbīr berāy-ı Süver-i Ḳurʾāniyye Naẓm Kerde Şod" (286b) başlığından hareketle eserin müellif nüshası olduğu düşünülebilirse de mecmuanın 18. asrın başlarına tarihlenebilmesi sebebiyle müellif nüshasından veya müellif nüshasına dayanan başka nüshalardan istinsah edildiği söylenebilir. Söz konusu nüshadaki Nazm-ı Süver'in beyit sayısı 37'dir. Sadece bu nüshada bulunan bir beyitte sure adlarının bizzat müellif tarafından surhla yazıldığı söylenmektedir:

Getürüp sūreleri surḫla tertīb ėtdim
Nėtekim sübḥa-i gerdāna dür ü mercānı (286b)

Nitekim British Library nüshasında da sure adlarının surhla yazılması yöntemi devam ettirilmiştir. Bu nüshayı diğer iki nüshadan ayıran özelliklerden biri de Fatiha suresinin adının zikredildiği beyitten itibaren birçok kelimede hareke kullanılmasıdır. Metni neşrederken Türkçe eklerin yazımında bu nüshaya riayet ettik.

b. British Library Add MS 5977 (B)

Katalog bilgilerine göre 20 ila 30 arasında değişen satır sayısına sahip olan, nestalik hatla yazılan ve 118 varaktan ibaret olan bu mecmuada Arapça dinî ilimlere ve gramer konularına ait muhtelif risaleler ve şiirler; Türkçe mektup suretleri, gazel, kaside, terkibbend ve mesnevi nazım şekillerinde şiirler ve çeşitli Farsça metinler bulunmaktadır. Türkçe şiirlerin büyük kısmı Veysî, Riyâzî, Nef'î, Hâleti, Fâ'izî, Şeyhülislam Yahyâ, Cevrî gibi 17. asrın ilk yarısında yaşamış şairlere aittir. 3 yerde bulunan istinsah kayıtlarına göre mecmua Ali b. Zeynelabidin tarafından kadılık görevini yürüttüğü Sermin'de h.1066'da yazılmaya başlanmış (16a) ve daha sonra Edirne'de (23 ve 67 varaklar) h. 1070'te tamamlanmıştır (Cureton ve Rieu, 1871, s. 416; Rieu, 2008, s. 243-244).

Nazm-ı Süver, nüshanın 19b-20a sayfaları arasında bulunmaktadır ve beyit sayısı 37'dir. Bu nüshada surhla yazılan kelimelerin -baş taraftaki baʿdehū, Naẓm-ı Süver ve Naẓmiyā dâhil- Süleymaniye nüshasıyla tamamen örtüştüğü görülmektedir. Süleymaniye nüshasından asıl ayrıldığı nokta ise her iki nüshanın 5 ila 10. beyitleri arasındaki beyitlerin yerlerinin farklı olması ve Süleymaniye nüshasında olan bir beytin British Library nüshasında, British Library nüshasında olan bir beytin ise Süleymaniye nüshasında bulunmamasıdır. Aşağıdaki tabloda bu farklar, her iki nüshada olmayan beyitler italik verilmek suretiyle gösterilmiştir:

beyit	Süleymaniye Mihrişah Sultan 446-10	beyit	British Library Add MS 5977
5	Naẓmiyā ben de bu tertībi ėderken inşā Yoġ idi ḫāṭır-ı fāṭırda ṣafā rūḥānī	5	Baña ilhām-ı ilāhīdür o kim naẓm ėtdim Böyle bir ʿaṣr-ı fenāda süver-i Ḳur'ānı
6	Ġam u endūh-ı cihān ėtmiş idi ḳaddimi çeng Ney-ṣıfat eyler idim ṣubḥ u mesā nālānī	6	*Ne kibārında ṣafā var ne ṣıġārında neşāṭ* *Herkesiñ ḳasvet-i ḳalb ile pür olmuş cānı*
7	Ḥamdulillāḥ baña tevfīḳ-i ḫudā yār oldı Vėrdi endīşeme ḳuvvet meded-i Yezdānī	7	Naẓmiyā ben de bu tertībi ėderken inşā Yoḳ idi ḫāṭır-ı fāṭırda ṣafā rūḥānī
8	Baña ilhām-ı ilāhīdür o kim naẓm ėtdim Selāsetde ser-ā-pā süver-i Ḳur'ānı	8	Bār-ı endūh-ı cihān ėtmiş idi ḳaddimi ḫam Ney gibi eyler idim ṣubḥ u mesā nālānī
9	*Getürüp sūreleri surḫla tertīb ėtdim* *Nėtekim sübḥa-i gerdāna dür ü mercānı*	9	Ḥamdulillāḥ baña tevfīḳ-i ḫudā oldı muʿīn Vėrdi endīşeme ḳuvvet meded-i Yezdānī
10	Eyledim aḥsen-i vech üzre bu naẓm-ı süveri Oḳuyup fehm ėdeler mertebe-i Furḳānı	10	Eyledim ṭarz-ı laṭīf üzre niẓām süveri Oḳuyup fehm ėdeler mertebe-i Furḳānı

c. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Nekty01754 (İ)

Online katalog bilgilerine göre 211X122 mm. ölçülerinde olan 48 varaklık bu mecmuada Türkçe, Farsça ve az sayıda da Arapça olmak üzere nazım ve nesir parçası bulunmaktadır. Sayfa numaraları karıştığı için eski numaraların üstü çizilip yine Arap rakamlarıyla ve bu defa kırmızı mürekkeple yapraklar yeniden numaralandırılmıştır[9]. Bununla birlikte bu tertipte de bazı varaklar (örneğin 20, 21, 22, 23) eksiktir. 1b sayfasında mecmuayı Gevrekzâde Hâfız Hasan'ın tertip ettiği[10] kayıtlıdır. Yine aynı sayfada bulunan h.1196/1781-82 Muharrem ayı tarihli temellük kaydında geçen "Gevrek Hâfız Hasan et-tabîb" ifadesinden anlaşıldığı üzere bu kişi 18. asrın meşhur hekim başısı Gevrek Hasan Efendi[11] (ö. h.1216/m.1801)'dir. 25b-47b sayfaları arasında Na'îmâ'nın kendi tarihine zeyl olarak yazdığı Edirne Vakası'nı ele alan risalesi bulunmaktadır. Mürettibin 47b'deki ifadesine göre eseri Müteferrika baskısı üzerinden 14 Şevval 1204/27 Haziran 1790 tarihinde istinsah etmiştir.

Bu nüshadaki Nazm-ı Süver 33 beyit olup diğer nüshalardan 4 beyit eksiktir. Sure isimlerinin zikredildiği bölümden önceki beyitlerde 3 beyit; sure isimlerinin zikredildiği bölümde ise bir beyit noksandır.

[9] Biz de bu 1b'den başlayan numaralandırmayı esas aldık.

[10] Ḥarrarahu'l-faḳīr-i pür-taḳṣîr Ḥāfıẓ Ḥasan eş-şehîr bi-Gevrekzāde (Gevrekzâde lakabıyla meşhur olan Hâfız Hasan bu nüshayı yazdı).

[11] Gevrek Hasan Efendi'nin hayatı hakkında bilgi için bakınız (Uslu, 1997, s. 316-318).

British Library nüshasının metnin en eski nüshası olması, Süleymaniye nüshasının ise müellif nüshası veya ondan istinsah edilen nüshalardan çoğaltılması sebebiyle metni kurarken bu iki nüshayı esas aldık. Bu iki nüsha esas olarak sadece kasidenin 5 ila 10. beyitleri arasında önemli farklılıklar göstermektedir. Müellif belki de söz konusu bölümü yeniden gözden geçirerek yazmıştır ancak hangi metnin eserin son hâli olduğuna dair nüshalarda herhangi bir ipucu bulunmamaktadır. Bu iki nüshadan hangisinin müellif nüshasına daha yakın olduğu konusunda bir tahmin yürütemediğimiz için eklektik bir yaklaşımla S ve B nüshalarında bulunmayan birer beyti kurduğumuz metne dâhil ettik. Böylece şiirin beyit sayısı 38'e çıkmaktadır. 5-10. beyitler arasındaki bölümde beyitlerin sıralanması konusunda ise arz-ı hâl bölümüne daha uygun olduğunu düşündüğümüz B nüshasını kullandık.

2. Nazm-ı Süver'in Müellifi Nazmî Kimdir?

Eser hakkında ilk bilgileri veren Mustafa Özkat, Nazm-ı Süver'in Edirneli Mehmed Nazmî'ye ait olduğunu düşünmektedir (2021, s. 42). Edirneli Nazmî'nin Mecma'u'n-Nezâ'ir (h.940/m.1533-34), Türkçe Divan (h.962/m.1555), ve Pend-nâme-i Attâr tercümesi (h.967/1560) dışında kendisine aidiyeti ihtimal dâhilinde olan 2 eseri (Münşe'ât mecmuası ve Tevârîh-i Antâkiye) daha bulunmaktadır (Averbek, 2017, s. xxix). Divanı neşreden Averbek, Tevârîh-i Antâkiye'yi içindeki manzumelerin Divan'daki üsluptan farklı olduğu tespitinden hareketle ve Münşe'ât'ı ise Nazmî'ye aidiyeti katiyet kazanmadığı gerekçesiyle Nazmî'nin külliyatına dâhil etmez (2017, s. xxix). Kaynaklar Nazmî'nin vefatına dair muhtelif tarihler kaydetmiştir (Köksal, 2004, s. 48). Averbek, müellif hattı nüsha olduğuna inanılan İÜ T920'de kayıtlı Dîvân ile 3 Şevval 968/17 Haziran 1561'de istinsah edilen Pend-nâme-i Attâr nüshasının aynı elden çıktığı bilgisinden yola çıkarak Nazmî'nin ölüm tarihinin bu tarihten sonra olması gerektiğini belirtir (2017, s. xx). Nazm-ı Süver, Edirneli Nazmî'nin yayımlanmış Divan[12]'ında bulunmamaktadır.

Nazm-ı Süver nüshalarından en eskisi h.1070/m.1659-60 tarihinde tertip edilmiş olan British Library nüshası olduğuna göre manzumenin sahibinin bu tarihten önce yaşamış ve bu tarihe gelinceye kadar şiir yazacak yaşa gelmiş bir kişi olması gerekmektedir. Buna göre Tuhfe-i Nâilî'de yer alan 11 Nazmî mahlaslı şairden sadece 2'si, Diyarbakırlı Sâlih Nazmî Efendi (ö. h.1260/m.1844) ve Sultân Abdülhamîd devri şairlerinden Bursalı Nazmî Efendi, kesin olarak Nazm-ı Süver'in yazarı olamaz (Tuman, 2001, s. 1067-1071). Köksal, Tuhfe-i Nâilî'de yer almayan iki 16. yüzyıl şairinden bahseder: Nazmî-i Sarâyî ve mahlası veya adı Nazmî (ö. h.970/m.1562-63) olan meçhul bir başka şair (Köksal, 2004, s. 47-48). Süleymaniye nüshasında Nazmî mahlasıyla söylenmiş bir tarih kıt'ası bulunmaktadır (210a):

[12] Divan neşirleri için bakınız AVERBEK, G. D. (2017). *Edirneli Nazmî Dîvânı 3 Cilt*. Create Space Publishing Platform: ABD ve Üst, S. (2018). *Edirneli Nazmî Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: Ankara.

(fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün)

Echel-i ḫalk-ı cihān ibn-i Ḳara
ʿAzl bil kim başuña bir mīḫdür

Ṣadr-ı ʿālīden seni refʿ ėtdiler
Pādişehden bu saña tevbīḫdür

İrtişāsın añlayup Naẓmī dėdi
Hāy bed-baḫt ʿazlüñe tārīḫdür/h.1024 (m.1615-16)

Tarih kıt'asında hicvedilen kişi, babasının lakabından dolayı Kara lakabıyla da anılan ve Zilkade 1025/Kasım 1616'da sadaretten azledilen I. Ahmed'in damadı Öküz Mehmed Paşa'dır (Ak, 2003, s. 504-505). "Hāy bed-baḫt" ifadesinin ebced değeri Kara/Öküz Mehmed Paşa'nın azil tarihinden 1 yıl öncedir. Belki de ilk beyitte geçen "mîh"le elifin ebceddeki karşılığı olan "1" kastedilmiş ve bu rakam 1024'e eklenerek 1025 yılı elde edilmiştir. Nazmî mahlaslı bu şair, şiirin yazıldığı yıl dikkate alındığında Tuhfe-i Nâilî'deki şairlerden Alî Çelebi-zâde Seyyid Alî Efendi veya Bağdatlı Seyyid Alî Efendi olabileceği gibi meçhul bir başka şair de olabilir. Şüphesiz Nazm-ı Süver'in şairinin bu kişi olup olmadığı konusunda da kesin bir hüküm verilemez.

Müellifin hangi asırda yaşadığı konusunda eldeki yazmaların imla özellikleri bize bir fikir verebilir. Sure isimlerinin başladığı beyitten itibaren neredeyse bütün kelimeleri harekeli olan Süleymaniye nüshasında ilgi eki ve bildirme ekinin küçük ünlü uyumuna uygun yazımı aşağıdaki örneklerde görülebilir:

Ṣan Tücādil ile Ḥaşr**iñ** sebeb-i īkānı (22-2, S 286a),
Sūre-i Mülk ile Nūn ve'l-kalem**iñ** erzānı (25-2, S 286a)
Mürselāt ile Nebe'de görilen tehdīd**iñ** (28-1, S 286a)
Rabb-i Aʿlān**ıñ** olupdur eṣer-i raḫṣānı (30-2, S 286a)
Müdeṣir**dir** olan aḥvāl-i Ḳıyāmetde dilā (27-1, S 286a)
Leyle-i Ḳadr u Beriyye**dir** anıñ pāyānı (32-2, S 287b)
Oldı Nās**ıñ** sebeb-i maʿrifet ü īmānı (38-2, S 287b; B 20a)

Müellif nüshasından veya ondan çoğaltılan başka bir aracı nüshadan istinsah edilen bu nüsha şayet çağdaş imlaya uydurulmadıysa müellifin 17. asır şairi olduğu ileri sürülebilir.

Mustafa Özkat, "Naẓmiyā ben de bu tertībi ėderken inşā/Yoġ idi ḫātır-ı fāṭırda ṣafā rūḥānī" beytini bu türden bir manzumenin daha önce yazılmadığı şeklinde yorumlar ve buradan hareketle eserin yazarının Edirneli Nazmî olduğu görüşünü ileri sürer (2021, s. 43). Biz beytin manasının bu fikri açık bir şekilde desteklemediğini düşünüyoruz. Söz konusu beyit daha çok mesnevilerin sebeb-i telif bölümlerinde görülen "arz-ı hâl-i hod" veya "şekvâiyye" beyitlerine benzemekte; şairin içinde bulunduğu hâli arz etmesine veya zamaneden şikâyetine işaret etmektedir. Dolayısıyla British Library

nüshasının istinsah tarihi olan h.1070/m.1659-60'ı dikkate aldığımız takdirde manzumenin şairi hakkında söyleyebileceğimiz tek şey 17. asrın ilk yarısı veya daha önce dünyaya gelmiş bir kişi olduğudur.

3. Nazm-ı Süver'in Kompozisyonu, Muhtevası ve Üslubu

Nazm-ı Süver, dört kısa ve bir uzun bölüm olmak üzere beş bölümden oluşur: Allah'a hamd (1. beyit), peygambere, ailesine ve ashabına salat (2-3. beyitler), eserin adı ve muhtevasının söylenmesi (5-6. beyitler), bir tür sebeb-i telif görünümünde olan arz-ı hâl (6-11. beyitler) ve surelerin Kur'ân tertibine uygun olarak zikredilmesi (12-38. beyitler). Bu durumun şeklen bir kaside olmakla birlikte eseri, bölümlendirme bakımından mesneviye yaklaştırdığı söylenebilir. Nazm-ı Süver'de, genellikle kasidelerin sonunda yer verilen mahlasa baş tarafta yer verildiği görülmektedir. Eserin kasidelerden ayrılan bir başka yönü ise methiye bölümüne sahip olmamasıdır. Esasen bu durum süverü'l-Kur'ân manzumelerinde sıklıkla görülen bir vaziyettir (Kaplan, 2017, s. 5; Kaplan, 2019, s. 486). Hatta Mu'înü'l-Hıfz adlı süverü'l-Kur'ân kasidesi dîbâce, sebeb-i nazm, hâtime gibi mesnevilerde görülen başlıklara da sahiptir (Kaplan, 2019, s. 486).

Nazm-ı Süver'de 114 surenin tamamına yer verilmiştir. Eserde yer alan sure isimlerinin bazıları söz konusu surelerin yaygın kullanılan isimleri değildir:

Beyit	Sure İsmi	Eserde Geçen İsim	Beyit	Sure İsmi	Eserde Geçen İsim
13	Tevbe	Berâ'et	29	Mutaffifîn	Veyl u Tatfîf
19	Fussilet	Secde	29	İnşikâk	İnşakkat
22	Mücâdele	Tücâdil	32	İnşirâh	Elem Neşrah
24	Münâfıkûn	Münâfık	32	Beyyine	Beriyye
25	Kalem	Nûn ve'l-Kalem	33	Zilzâl	Zelzele
29	Tekvîr	Küvviret	35	Kureyş	Îlâf
29	İnfitâr	İnfetarat	38	Tebbet	Bû Leheb

Nazm-ı Süver'de zikredilen aşağıdaki sure isimleri vezin gereği farklı harekelenmiş, imla edilmiştir:

Beyit	Sure İsmi	Eserde Geçen İsim	Beyit	Sure İsmi	Eserde Geçen İsim
20	Hucurât	Hucrât	33	ʿÂdiyat	ʿÂdiyyat
27	Müdessir	Müdesir	35	Hümeze	Hümez

British Library nüshasında 33. beyitte geçen "Ādiyāt" kelimesinin yanına "żarūret-i vezn içün şedde iledir" notu düşülmüştür. Bir örnekte ise aynı surenin iki farklı ismi kullanılmıştır:

Secde vü sūre-i Şūrā ile Zuḫruf **Hā Mīm**
Ėtdi teskīn-i **Duḫān** Cāṣiyeden bil anı/19

Giriş kısmında Nazm-ı Süver'i, "iham-ı tenasübe kısmen yer veren süverü'l-Kur'ân manzumeleri" sınıfına ait göstermiştik. Eserde iham içermeyen sure isimlerinin ge-

nellikle bağlaç veya yer bildiren ifadelerle birbirine bağlandığı görülmektedir. Bazı örnekler aşağıda sıralanmıştır:

Baʿdehū ėtdi Niṣā Mā'ide Enʿām-ı şerīf
Buldı Aʿrāf **ile** Enfāl **ü** Berā'et şānı/13

Yūnus **u** Hūd nebī Yūsuf **u** Raʿd İbrāhīm
Ḥicr **ü** Naḥl oldı çü İsrā gibi hep nūrānī/14

Sūre-i Fāṭır **u** Yāsīn **ile** ve'ṣ-Ṣāffātı
Vėrdi Ṣad **u** Zümer **ü** Mü'mine ʿizz ü şānı/18

Vaḥy olan Küvviret **u** İnfeṭarat āyetine
Veyl **u** Taṭfīf **ile** İnşaḳḳat olupdur ṣānī/29

Sūre-i Ġāşiye **vü** Fecr **ü** Beled **ẕeylinde**/31-1

Hem Elem Neşraḥ **u** ve't-Tīn **ü** ʿAlaḳdan geçicek
Leyle-i Ḳadr **u** Beriyyedir **anıñ pāyānı**/32

Eserde yer alan beyitlerin çoğu bu türdendir, sure isimleri kelime anlamlarıyla değil özel ad olarak kullanılmıştır. Kimi beyitlerde ise iham-ı tenasüblü sure adı kullanımlarına tesadüf edilmektedir. Aşağıda koyu olarak verdiğimiz kelimeler bunun örneklerindendir:

Gör **Münāfıḳ** gelicek yevm-i **Teġābun** ne çeker
Vaʿd-ı Ḥaḳ ṣādıḳ olup ẓāhir ola nīrānı/24

Heybet-i **Zelzele** vü debdebe-i **ʿĀdiyyāt**
Eyledi ḫavf ile lerzende dil-i insānı/33

Kevkeb-i **ẕāt**-ı **Burūc** ile **Semā'** u **Ṭārıḳ**
Rabb-i **Aʿlānıñ** olupdur eṣer-i raḫşānı/30

Kāfirūn ḫaybet ü ḫusrāna sezā-vār oldı
Mü'minūn sūre-i Naṣr ile bulup īḳānı/37

Ḥasret-i Bū Leheb ü ʿizzet-i İḫlāṣ u Felaḳ
Oldı **Nāsıñ** sebeb-i maʿrifet ü īmānı/38

Eserde yine surelerin sırasına işaret eden kimi kelimeler de ihamlı olarak kullanılmıştır. Aşağıdaki beyitlerde "tâc" ile Bakara suresinin Âl-i İmrân suresinden; "penâh-âver (sığınan)" ile Mü'mînûn suresinin Nûr suresinden; "serâ-perde" ile Ankebût suresinin Rûm suresinden; "sultân" ile Lokmân suresinin Secde suresinden hemen önce geldiğine işaret edilmiştir. "Penâh-âver" kelimesi Mü'mînûn (müminler) ve Nûr (ışık) kelimeleriyle iham-ı tenasüb ilişkisi içindedir. Ayrıca "serâ-perde (otağın etrafını çevreleyen büyük perde, burada "ankebût" ile ilişki içinde mecazen örümcek ağı manasında)" ile "'ankebut (örümcek)" arasında da iham-ı tenasüb görülmektedir:

Evvelā Fātiḥa miftāḥ-ı kelām-ı Ḥaḳdır
Baḳara sūresidir **tāc-ı ser**-i ʿİmrānī/12
Mü'minūn oldı **penāh-āver**-i Nūr u Furḳān/16-1
ʿAnkebūt oldı **serā-perde**-i Rūm u Loḳmān
Secde Aḥzāb u Sebe'niñ olıcaḳ **sulṭānı**/17

SONUÇ

Bu çalışma ile Nazmî adlı bir şaire ait daha önce yayımlanmamış Nazm-ı Süver adlı manzum eser üç yazma nüsha üzerinden tenkitli neşir olarak hazırlanmıştır. Daha önce yapılan bir çalışmada Nazm-ı Süver'in müellifinin Edirneli Nazmî olduğu ileri sürülmüşse de bu durum bizim tarafımızdan aydınlığa kavuşturulamamıştır. Eserin Süleymaniye nüshasındaki Türkçe eklerin yazımı dikkate alındığı takdirde Nazmî'nin 17. asır şairi olduğunu ileri sürmek mümkündür. Bununla birlikte kesin olan bir husus onun British Library nüshasının tertip tarihi olan h.1070/m. 1659-60'tan önce doğmuş olduğudur.

38 beyitten müteşekkil olan Nazm-ı Süver, şeklen bir kaside olmakla birlikte bölümlendirme bakımından -her ne kadar mikro ölçekte olsa da- mesnevilere daha yakındır. Şair, Allah'a hamd ve Hz. Peygamber'e ve ailesine salattan sonra eserin muhtevası ve adı hakkında bilgiler vermiş ve kısa bir arz-ı hâlin ardından eserin ana bölümüne geçmiştir. Methiye bölümü olmayan eserin ana bölümünde 114 surenin tamamı Kur'ân'daki tertip sırasına göre zikredilmiştir. Zikredilen 14 surenin adı yaygın kullanımlarından farklıdır. 4 sure isminde ise sure isimlerinin yazımında vezin gereği tasarrufa/değişikliğe gidildiği görülmektedir.

Nazm-ı Süver, tasnifimize göre "iham-ı tenasübe kısmen yer veren süverü'l-Kur'ân manzumeleri" sınıfındadır. Eserde iham-ı tenasübe yer verilen beyitler ile söz konusu edebî sanatın kullanılmadığı beyitler dengeli bir şekilde dağıtılmıştır. Bu bakımdan eser hem sure isimlerini ezberletme ihtiyacına hem de bedî zevke hitap etmektedir.

Tenkitli Metin

[286b S] [69b B][13b İ] li-Muḥarriri'l-Faḳīr Naẓmī-i Şikeste-taʿbīr berāy-ı Süver-i Ḳur'āniyye Naẓm Kerde Şod[13]

(feʿilātün feʿilātün feʿilātün feʿilün)

1.Ḥamd o ḫallāḳa ki ḫalḳ ėtdi vücūd u cānı[14]
Gülşen-i cismiñ ėdüp bülbül-i ḫoş-elḥānı

[13] li-Muḥarriri'l-Faḳīr Naẓmī-i Şikeste-taʿbīr berāy-ı Süver-i Ḳur'āniyye Naẓm Kerde Şod S: Bu Ḳaṣīde-i ʿAliyye Süver-i Ḳur'āniyyeniñ ʿalā't-Tertīb-i Naẓm Beyānındadır li-Naẓmī Efendi B: Esmā'-i Süver-i Naẓmī İ. İ'de başlığın hemen yanına "ez-Tārīḫ-i Naẓmī" yazılmıştır.

[14] vücūd u cānı B, İ: vücūd-ı cānı S.

2.Çoḳ[15] ṣalāt ol şeh-i kevneyne[16] ki maḫlūḳ olalı
Gökde Aḥmed oḳunur[17] yėrde Muḥammed şānı

3.Hem daḫı āline aṣḥābına kim anlardır
Nūr-ı mişkāt-ı yaḳīn-i ḥarem-i rabbānī

4.Baʿdehū sūre-i Ḳurʾānı ėdüp naẓm tamām
Eyledim **Naẓm-ı Süver** ile müsemmā anı

5.Baña ilhām-ı ilāhīdir o kim naẓm ėtdim
Böyle bir ʿaṣr-ı fenāda süver-i Ḳurʾānı[18]

6. Ne kibārında ṣafā var ne ṣıġārında neşāṭ
Herkesiñ ḳasvet-i ḳalb ile pür olmuş cānı[19]

7.**Naẓmiyā** ben de bu tertībi ėderken inşā
Yoġ[20] idi ḫāṭır-ı fāṭırda ṣafā rūḥānī

8.Ġam u[21] endūh-ı cihān ėtmiş idi ḳaddimi çeng[22]
Ney-ṣıfat[23] eyler idim ṣubḥ u mesā nālānī[24]

9.Ḥamdulillāḥ baña tevfīḳ-i ḫudā yār oldı[25]
Vėrdi endīşeme ḳuvvet meded-i Yezdānī

10.Getürüp sūreleri surḫla tertīb ėtdim
Nėtekim sübḥa-i gerdāna dür ü mercānı[26]

11.Eyledim aḥsen-i vech[27] üzre bu naẓm-ı süveri[28]
Oḳuyup fehm ėdeler mertebe-i Furḳānı[29]

12.Evvelā *Fātiḥa* miftāḥ-ı kelām-ı Ḥaḳdır
Baḳara sūresidir tāc-ı ser-i *ʿİmrānī*

---

[15] çoḳ S, B: çün İ.

[16] kevneyne S, B: kevneyn İ.

[17] Aḥmed oḳunur S, İ: Aḥmeddir adı B.

[18] Böyle bir ʿaṣr-ı fenāda süver-i Ḳurʾānı B: Bu selāsetde ser-ā-pā süver-i Ḳurʾānı S: Bu beyit İ'de yoktur.

[19] Bu beyit S ve İ'de yoktur.

[20] yoġ S, İ: yoḳ B.

[21] ġam u S: bār-ı endūh B.

[22] çeng S: ḫam B.

[23] ṣıfat S: gibi B.

[24] Bu beyit İ'de yoktur.

[25] yār oldı S, İ: oldı muʿīn B.

[26] Bu beyit B ve İ'de yoktur.

[27] aḥsen-i vech S, İ: ṭarz-ı laṭīf B.

[28] bu naẓm-ı süveri S: niẓām süveri B, İ.

[29] Furḳānı S, B: Ḳurʾānı İ.

13.Baʿdehū ėtdi[30] *Niṣā Māʾide Enʿām*-ı şerīf
Buldı *Aʿrāf* ile *Enfāl* ü *Berāʾet* şānı

14.*Yūnus* u *Hūd* nebī[31] *Yūsuf* u *Raʿd İbrāhīm*
Ḥicr ü *Naḥl*[32] oldı çü[33] *İsrā* gibi hep nūrānī

15.*Kehf* ile *Meryem* ü *Ṭāhā* ki nüzūl ėtdi yėre[34]
Enbiyā Ḥacc ile buldı şeref ü ʿunvānı [287a S]

16.*Müʾminūn* oldı penāh-āver-i *Nūr* u *Furḳān*
Şuʿarā Neml ü *Ḳaṣaṣ* ile bulup[35] īḳānı

17.*ʿAnkebūt* oldı serā-perde-i *Rūm* u *Loḳmān*
Secde Aḥzāb u *Sebeʾ*niñ olıcaḳ sulṭānı

18.Sūre-i *Fāṭır* u *Yāsīn* ile veʾṣ-*Ṣāffāt*ı
Vėrdi *Ṣad* u *Zümer* ü *Müʾmin*e ʿizz ü şānı

19.*Secde* vü sūre-i *Şūrā* ile *Zuḫruf Hā Mīm*
Ėtdi teskīn[36]-i *Duḫān Cāṣiye*den bil anı

20.Oldı *Aḥḳāf* u *Muḥammed* ile *Fetḥ*-i Mekke
Geldi *Ḥucrāt* ile *Ḳāf* oldı cihān nūrānī

21.*Zāriyāṭ* ile vėrüp *Ṭūr*a cilā *Necm*-i hüdā
İnşiḳāḳ-ı *Ḳamer* oldı nefes-i *Raḥmān*ī

22.Sūre-i *Vāḳıʿa* āyāt-ı *Ḥadīd* oldı dilā
Ṣan *Tücādil* ile *Ḥaşr*iñ sebeb-i īkānı

23.Sūre-i *Mümteḥine Ṣaff*[37] u ṣalāt-ı *Cumʿa*[38]
Ḳıldı müʾminleri İslām ile hep nūrānī

24.Gör *Münāfıḳ* gelicek yevm-i *Teġābun* ne çeker
Vaʿd-ı Ḥaḳ ṣādıḳ olup ẓāhir ola nīrānı[39] [70a B]

25.Nāzil oldı yine āyāt-ı *Ṭalāḳ* u *Taḥrīm*
Sūre-i *Mülk* ile *Nūn veʾl-kalem*iñ erzānı

---

[30] ėtdi S, İ: geldi B.

[31] nebī S, B: ile İ.

[32] Ḥicr ü Naḥl S, B: Ḥicr Naḥl İ.

[33] çü S, B: çün İ.

[34] yire S, B: dilā İ.

[35] bulup S, B: olup İ.

[36] teskīn S, B: temkīn İ.

[37] Mümteḥine S, İ: Mümtehin ü B.

[38] Ṣaff u ṣalāt-ı Cumʿa S, B: vü Ṣaf āyāt-ı ṣalāt-ı Cumʿa İ.

[39] ṣādıḳ olup ẓāhir ola nīrānı S, B: ẓāhir olup ṭāhir ėde nūrānı İ.

26.Oldı *el-Ḥāḳḳa* vü şān-ı *Meʿāric* ʿālī[40]
Nūḥ ile *Cinn* ü *Müzemmil*den olup fevḳānī

27.*Müdeṯir*dir olan aḥvāl-i *Ḳıyāmet*de dilā
Bu ḳadar[41] cürm ü günāh ile şefīʿ *İnsān*ı

28.*Mürselāt* ile *Nebe'*de görilen tehdīdiñ[42]
Nāziʿāt ü *ʿAbese* oldı ḳavī burhānı

29.Vaḥy olan *Küvviret* u *İnfeṭarat* āyetine[43]
Veyl u[44] *Taṭfīf* ile *İnşaḳḳat* olupdur ṯānī[45]

30.Kevkeb-i[46] *ẕāt*-ı *Burūc* ile *Semā'* u *Ṭārıḳ*[47]
Rabb-i *Aʿlā*nıñ olupdur eṯer-i raḫşānı

31.Sūre-i *Ġāşiye* vü *Fecr* ü *Beled* ẕeylinde
Şems ile *Leyl* ü *Ḍuhā* vėrdi żiyā rūḥānī [287b S] [14a İ]

32.Hem *Elem Neşraḥ* u *ve't-Tīn* ü *ʿAlaḳ*dan geçicek
Leyle-i Ḳadr u *Beriyye*dir anıñ pāyānı

33.Heybet[48]-i *Zelzele* vü debdebe[49]-i *ʿĀdiyyāt*[50]
Eyledi ḫavf ile lerzende dil-i insānı

34.Sūre-i *Ḳāriʿa* āyāt-ı *Tekāṯür*le müdām
Gösterir ḥāmiye vü hāviye-i nīrānı[51]

35.Sūre-i *ʿAṣr* u *Hümez*[52] hem daḫi *Fīl* ü *Īlāf*
Vėrdi *Māʿūn*a şeref hemçü meh-i nūrānī

36.Sūre[53]-i *Kevṯer*e baḳ kesme ümīdiñ bir dem
Feyẓ-i Ḥaḳdan kim odur ḫalḳ iden ins ü cānı[54]

---

[40] ʿālī S, B: el-ḥaḳ İ.

[41] Bu ḳadar S, B: Yokḍur İ. İ nüshasında mısranın ilk hecesinde med vardır.

[42] tehdīdiñ S, İ: tehdī[di]ñ B.

[43] Vaḥy olan Küvviret u İnfeṭarat āyetine S, B: Küvviret v'İnfeṭarat āyetine ey ṭālib İ.

[44] u İ: - S: B'de vāv harfine ötre ile işaret edilmiştir.

[45] ṯānī S, B: mānī İ.

[46] kevkeb-i B, İ: kevkeb ü S. S'de vâv harfine ötre ile işaret edilmiştir.

[47] Semā u Ṭārıḳ S, B: Semā Ṭārıḳ İ.

[48] Heybet S, İ: Ḥaşyet B.

[49] debdebe S, İ: debde[be] B.

[50] B'de Ādiyāt kelimesinin yanına "żarūret-i vezn içün şedde iledir" notu düşülmüştür.

[51] nīrānı S, B: yezdānı İ.

[52] Hümez S, B: Hümeze İ. S ve B'deki "Hümez" tasarrufu vezin zaruretiyle yapılmıştır.

[53] Sūre S, İ: şerbet B.

[54] ins ü cānı S, B: insānı İ.

37. *Kāfirūn* ḫaybet ü ḫusrāna sezā-vār oldı
Mü'minūn sūre-i *Naṣr* ile bulup īḳānı[55]

38.Ḥasret-i *Bū Leheb* ü 'izzet[56]-i *İḫlāṣ* u *Felaḳ*
Oldı *Nās*ıñ sebeb-i ma'rifet ü[57] īmānı

KAYNAKÇA

AK, M. (2003). Damad Mehmed Paşa. *TDVİA*, *28*, 504-505.

AKPINAR, A. (2009). Kur'ân surelerinin isimlerine dair yazılmış mensûr ve manzûm eserler ve manzûm bir örnek. *C. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, XIII/1*, 5-18.

AVERBEK, G. D. (2017). *Edirneli Nazmî Dîvânı 1. Cilt*. Create Space Publishing Platform: ABD.

BENLİ, A. (2013). Üsküdar kadısı Ali Nureddin Yüce ve Kasîde fî Esmâi's-Süver tercümesi. *M. Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi, 44/1*, 67-86.

BİLKAN, A. F. (1993). *Nâbî'nin Türkçe divanı* (*Yayımlanmış Doktora Tezi*). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

CURETON, W. ve RIEU, C. (1871). *Catalogus codicum manuscriptorum orientalium qui in Museo Britannico asservantur. Pars secunda, codices arabicos amplectens. Supplementum quatuor auctum appendicibus, cui accedunt addenda et corrigenda, necnon index triplex, in universum catalogum MSS. Arabicorum*. Impensis Curatorum Musei Britannici: Londini.

ÇONKOR, B. (2018). Latîfî'nin "Esmâü Süveri'l-Kur'ân" isimli manzûm sûre tertibi: yazma nüshaları, metin ve değerlendirme. *KAREFAD, 6/2*, 35-50.

İNCE, A. (2018). *Tezkiretü'ş-şuarâ*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: Ankara.

KAPLAN, Y. (2016). Kur'ân surelerine dair yazılmış manzum bir örnek: Dâ'î ve Suveri'l-Kur'ân'ı. *Journal Of Turkish Language and Literaure Littera Turca, 2/1*, 267-280.

KAPLAN, Y. (2017). Kur'an surelerine dair yazılmış manzum bir örnek daha: Senâ'î ve Suverü'l-Kur'an'ı. *SUTAD, 41*, 1-12.

KAPLAN, Y. (2019). Abdulbârî Âdem Çelebi ve "Mu'înü'l-Hıfz" adlı Suverü'l-Kur'ânı. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 23*, 479-502.

KÖKSAL, M. F. (2004). Edirneli Nazmî'ye ait olması kuvvetle muhtemel bir eser: Tevârîh-i Antâkiye. *Journal of Turkish Studies – Türklük Bilgisi Araştırmaları* (*Prof. Dr. Günay Kut Hatıra Sayısı*), *28/I-3*, 47-108.

ÖZKAT, M. (2021). Elbistanlı Ahmed Hayâtî Efendi ve Kur'ân-ı Kerîm'deki sûrelerle ilgili eseri: Risâle fî 'Adedi's-Süveri'l-Kur'âniyye. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 4/1*, 35-84.

RIEU, C. (2008). *Catalogue of the Turkish manuscripts in the Brisith Museum*. Gorgia Press: New Jersey.

[55] īḳānı S: şādānī B. Bu beyit İ'de yoktur.

[56] 'İzzet-i S, B: vaḥdet ü İ.

[57] ma'rifet ü S, B: ma'rifet-i İ.

SEVGİ, A. (1987). *Lâtîfî* (*hayâtı ve eserleri*) *inceleme-metin* (*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

SÖYLEMEZ, İ. (2019a). Kur'ân sûrelerinin ismini ihtiva eden manzûm bir örnek: 16. yüzyıl şairlerinden Rumelili bir şair Mücellî ve Süveri'l-Kur'an manzûmesi. *International Social Sciences Studies Journal, 5* (*46*), 5579-5587. http://dx.doi.org/10.26449/sssj.1801

SÖYLEMEZ, İ. (2019b). Kur'ân sûrelerine dair yazılmış manzum bir örnek: Şeyhulislâm Yahyâ Efendi'nin Tertib-i Süveri'l-Kur'ân'ı. *Universal Journal of Theology, 4/1*, 1-14.

SÖYLEMEZ, İ. (2024). Ubeyd Dede'nin ve Kur'ân sûrelerinin isimlerine dair Farsça manzum eseri. *İslami İlimler Dergisi, 39*, 127-141. https://doi.org/10.34082/islamiilimler.1533758

TUMAN, M. N. (2001). *Tuhfe-i Nâilî divân şairlerinin muhtasar biyografileri II* (*hzl. Cemal Kurnaz ve Mustafa Tatcı*). Bizim Büro Yayınları: Ankara.

TURAN, M. ve CANKURT, M. H. (2024). Klasik Türk edebiyatında Kur'ân surelerinin manzum tertibi ve Aksaraylı Hasan Rızâyî'nin manzum Tertîbü Süveri'l-Kur'âni'l-'Azîm'i. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 14*, 5-27.

USLU, Recep (1997). Gevrekzâde Hasan Efendi. *TDVİA*, *16*, 316-318.

ÜST, S. (2018). *Edirneli Nazmî Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: Ankara.

VÂ'İZ-İ KAZVÎNÎ (hş. 1359). *Dîvân-ı Vâ'iz-i Kazvînî* (*hzl. Seyyid Hasan Sâdât-ı Nâsırî*). Mü'essese-i Matbû'âtî Alî Ekber İlmî: Tahran.

YILDIZ, A. (2008). Şakir Ahmed Paşa'nın "Tertîb-i Nefs" mesnevisi, *C. Ü. İlahiyat Fakülte Dergisi, XII/2*, 179-223.

Yazma Nüshalar

Mecmua, British Library Add MS 5977, 118 varak.

Mecmua, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Nekty01754, 48 varak.

Mecmua, Süleymaniye Kütüphanesi Mihrişah Sultan Koleksiyonu 446, 290 varak.

Medhiye-i Sultan Murad Hani bi-tertib-i suver-i Kur'ani, İBB Atatürk Kitaplığı Muallim Cevdet Yazmaları; No: MC_Yz_O_0023/10, 46a-46b.

Online Kataloglar

İBB Atatürk Kitaplığı Katalogu, https://katalog.ibb.gov.tr/yordam/?p=0&dil=0 (erişim tarihi: 21.08.2026).

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Online Katalogu https://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:792152/one (erişim tarihi: 21.08.2026).

Türkiye Yazma Eserler Kurumu Yazma Eserler Veritabanı, https://portal.yek.gov.tr/works/search/full (erişim tarihi: 21.08.2026).

2

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları



EVDEN DÜNYAYA: BEHÇET NECATİGİL'İN ÇEVİRİ POETİKASI

Yunus Balcı

Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, yunusbalci@gmail.com. ORCID: 0000-0002-8613-6528.

GİRİŞ: EVDEN DÜNYAYA AÇILAN BİR KAPI

Behçet Necatigil (16 Nisan 1916-13 Aralık 1979), 1930'lardan ölümüne kadar yazdığı yüzlerce şiirle Türk edebiyatının önde gelen şairlerinden biri olmayı başarmış; beslendiği kaynaklar, biçim ve içerik bakımından Türk şiirinin bu dönemdeki bir aynası olmuştur (Daşçıoğlu, 2006, s. 29). Necatigil'in Türk edebiyatındaki yeri büyük ölçüde şairliği üzerinden kurulmuş, "Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü" gibi referans kaynaklarındaki biyografisinde -ölümünden sonraki baskılarda dahi- çevirmenliğine yalnızca bir-iki cümlelik bir yer ayrılmıştır (Necatigil, 1989, s. 228). Oysa sayısız roman, hikâye, oyun ve şiir çevirisinden, çeviri edebiyatı üzerine yazdığı incelemelere, doğrudan çeviri ve çevirmenlik meselesini tartıştığı yazılara kadar uzanan geniş bir malzeme, onun bu yönünü tesadüfi bir mesai değil, bilinçli ve sistemli bir edebî tavır olarak okumamızı gerektirir.

Bu yazının çıkış noktası, alanın genellikle çok üzerinde durmadan geçtiği basit ama can alıcı bir sorudur: Necatigil neden çeviri yaptı? Bu soru, ilk bakışta biyografik bir merakla cevaplanabilir görünür: Kabataş Lisesi'nde başladığı Almancasını İstanbul Üniversitesi'ndeki öğrenciliği sırasında ilerletmiş, Halkevi dil kurslarına katılmış ve Humboldt Stiftung bursuyla gittiği Almanya'da bu dili pekiştirmiştir (Çetin, 1997, s. 6-7). Kendisinin de belirttiği gibi, "O üç aylık Berlin gezim elbette büyük ölçüde yararlı oldu bana. Sonra bırakmadım Almancayı. Çevirilerden zevk aldım. Alman şair ve yazarlarını, özellikle 20. yüzyıl yazarlarını asıl dillerinden okumak, benim bu alanda büyük bir mutluluğum oldu" (Pazarkaya, 2016, s. 195). Ne var ki bu biyografik açıklama, Necatigil'in çeviriye verdiği zamanın hacmiyle, bu işe yaklaşımındaki disiplinin yoğunluğuyla orantılı değildir. Eşinin onun çalışma alışkanlığına dair tanıklığı -"o gün 20 sayfa çeviri yapmaya karar verdiyse o mutlaka akşama hazır olurdu"- ya da *Türk Dili* dergisinin Çeviri Sorunları Özel Sayısı için iki ay boyunca 1933'ten 1977'ye kadar bütün Balkan edebiyatı çevirilerini tek tek taradığını anlattığı satırlar (Pazarkaya,

2016, s. 197), bir "hobi"den çok, neredeyse adanmışlık düzeyinde bir mesleki disiplini gösterir.

Bu çalışmanın ileri sürdüğü tez, dil öğrenimi ya da maddi zorunluluklarla sınırlı kalan bu açıklamaların ötesine geçer: Necatigil'in çeviri etkinliği, onun şiir evreninin merkezinde yer alan "ev" imgesiyle doğrudan ilişkilidir ve bu ilişki, hem psikolojik hem de poetik düzeyde okunabilir bir yapı arz eder. Necatigil'in şiirinde ev, oda, pencere, eşik, çocukluk ve aile gibi imgeler etrafında kurulan içe dönük, kapalı bir dünya vardır; ama bu dünyanın sahibi, tuhaf bir şekilde, yabancı dillerden yaptığı yüzlerce çeviriyle sürekli dışarıya, "dünya"ya açılmıştır. Bu çalışmada bu görünürdeki çelişkinin, aslında çelişki olmadığı, tam tersine Necatigil'in poetikasının kurucu ilkesi olduğu gösterilecektir: Ev ile dünya arasındaki bu gidiş-geliş, çevirinin kendisi tarafından mümkün kılınan bir eşik hareketidir.

Necatigil'in kendi sözleri bu okumanın ilk ipuçlarını verir: "Bizim için evler çok önemlidir. Bir sarkaç gibi dışarıya çıkar tekrar eve döneriz... Bu gidiş gelişlerde her zaman ev kazanır." Bu cümle, hem onun şiir anlayışının hem de çeviri etkinliğinin bir özeti gibi okunabilir. Orta yere şiir evini koyduğumuzda, bu sarkacın bir tarafında roman, hikâye, oyun çevirileri, diğer tarafında akademik biyografiler ve incelemeler yer alır; evin içinde yoğunlaşırken halk ve dîvan şiirine kadar giden bir derinlik, dışarı çıkıldığında ise Hamsun'dan Rilke'ye, Eich'e, Unamuno'ya ve Sadık Hidayet'e kadar uzanan bir "sokak" söz konusudur.

Bu yazı, söz konusu sarkaç hareketini birkaç aşamada izleyecektir. İkinci alt başlıkta Necatigil'in şiir evreninin merkezini oluşturan ev imgesi, Bachelard, Heidegger ve Tanpınar'ın mekân kuramları eşliğinde incelenecek; üçüncü alt başlıkta bu evin dünyaya açılan eşiği olarak çevirinin konumu tartışılacaktır. Dördüncü alt başlıkta, Necatigil'in seçtiği yazar ve şairleri -Hamsun, Rilke, Eich, Hidayet, Heine- tek tek biyografiler olarak değil, paylaştıkları ortak poetik tavır üzerinden ele alacak ve bu ortaklığın Necatigil'deki karşılığını arayacaktır. Beşinci alt başlık ise bu çalışmanın asıl iddiasını taşıyan kısımdır: Çeviri etkinliğinin Necatigil'in şiirine geri dönüşünü, yani çevirinin şiiri nasıl beslediğini tartışacaktır. Altıncı alt başlık bu bulguları Türk edebiyatı bağlamına yerleştirecek, yedinci alt başlık ise elde edilen sonuçları analiz edecektir.

2. Evin Şairi

Necatigil'in şiirini ilk okuyuşta gözümüze çarpan özellik, mekânın darlığı ve mahremiyetidir. Şiirlerinde sokak, alan, meydan gibi kamusal mekânlardan çok; oda, pencere, eşik, sokak kapısı gibi ev'in sınırları içinde veya tam sınırında duran imgeler hâkimdir. Necatigil'in en sık alıntılanan şiirlerinden birinde geçen şu dizeler, bu içe dönüklüğün kaynağını da işaret eder:

Bir köy, anızlar kesmiş tabanlarımı,
Şehirlere getirildim sonra.
Çocuk anasız kaldı mı
İş işten geçmiş ola.

Bu dizelerde köyden şehre taşınma, çocukluğun güvenli mekânından kopuş olarak kodlanmıştır; "anasız kalan çocuk" imgesi ise ev'in, anneliğin ve korumanın iç içe geçtiği bir kayıp duygusunu taşır. Necatigil'in tüm şiir dünyasının bu imgenin gölgesinde, ev ve dışarısı diyalektiğinde, çocuk ve oyun diyalektiğinde şekillendiğini söylemek mümkündür.

Bu diyalektiği kavramsallaştırmak için Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* adlı çalışması verimli bir çerçeve sunar. Bachelard'a göre ev, salt bir barınak değil, insanın dünyada kök salmasının ilk ve en yoğun deneyimidir; ev imgeleri bilinçaltında "köşe", "yuva", "kabuk" gibi alt-imgelerle çoğalır ve bireyin bütün düşsel hayatının matrisini oluşturur. Bachelard'a göre ruhumuz bir oturma yeridir. Ve "evleri", "odaları" sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz (Bachelard, 2015, s.32). Burada evin ve hassaten odanın, benin içsel var oluşunun bir hatırlama alanı, kişisel bellek ve hayal gücünün yeri olduğu vurgulanmaktadır. "Orada, özel düşler kurma alışkanlığını edinmişizdir. İnsanın yalnız kaldığı ev, oda, tavan arası ona, sonu gelmez bir düş kurma ediminin çerçevesini sağlar ki, bu edimi yalnızca şair, ortaya koyduğu yapıtla, bitirebilir, tamamlayabilir."(Bachelard, 2015, s.39) Bachelard'ın "düşsel mekân" kavramı, Necatigil'in şiirlerindeki ev'in neden coğrafi bir gerçeklikten çok psişik bir yapı olarak okunması gerektiğini açıklar: çocukluğun köyü, şiirde somut bir adres olarak değil, güvenliğin ve bütünlüğün yitirilmiş hâli olarak belirir.

Martin Heidegger'in *"İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek"* (*Bauen Wohnen Denken*) başlıklı denemesinde geliştirdiği "oturma" (*Wohnen*) kavramı da bu noktada açıklayıcıdır. Heidegger'e göre insanın dünyada bulunma biçiminin temeli oturmaktır; oturmak, sadece dört duvar arasında yaşamak değil, varlığın kendini koruma ve açığa çıkma biçimidir (Yıldız vd., 2004, s.75, 82). Necatigil'in şiirlerinde ev, bu anlamda varoluşsal bir zemin işlevi görür: şair, dünyanın gürültüsünden çekildiği bu içeride, kendi varlığını ancak orada deneyimleyebilir. Necatigil'in "Ev"den dışarı çıkmak istemeyen bir şair olarak tanımlanması da bu çerçevede daha derin bir anlam kazanır; mesele bir içe kapanıklık değil, varoluşun yegâne güvenilir zemini olarak ev'e duyulan bağlılıktır.

Tanpınar'ın eser ve düşünce dünyasında da ev, oda ve eşya, bireysel hafızanın ve kültürel sürekliliğin taşıyıcısı olarak merkezî bir yer tutar; Tanpınar'da iç mekân, geçmişle bugünün, kaybedilenle süregelenin temas ettiği bir hafıza sahnesidir (Balcı, 2024, s.281-282). Necatigil'in ev imgesi de benzer bir işlevle yüklüdür, ama Tanpınar'dan farklı olarak burada imparatorluk veya medeniyet ölçeğinde bir kayıp değil, bireysel ve ailevi ölçekte bir kayıp -anasız kalan çocuk, köyden sökülen taban- söz ko-

nusudur. Bu fark, Necatigil'in ev imgesini Tanpınar'ın kolektif hafıza mekânlarından ayırırken, aynı zamanda onu daha kişisel, daha mahrem bir poetik alana, "şiir ev"ine taşır.

Necatigil'in kendi poetik yazıları bu okumayı doğrular niteliktedir. "Bizim için evler çok önemlidir" cümlesiyle başlayan ifadesinde ev, sarkaç imgesiyle birlikte düşünülür: dışarı çıkılır, ama "her zaman ev kazanır." Bu, edilgen bir geri çekilme değil, aktif bir tercih beyanıdır -dışarıdan getirilen her şeyin (çeviri yoluyla getirilen her roman, her şiir, her oyun) nihayetinde evin lehine işlediği bir denge kurulur. Pencere ve eşik, bu dengenin eşiğinde duran imgelerdir: Pencere, evden dışarının seyredildiği, ama evin sınırının ihlal edilmediği bir gözlem noktasıdır; eşik ise -bir sonraki bölümde ayrıntılandırılacağı üzere- evin dünyaya açıldığı, geçişin fiilen gerçekleştiği yegâne noktadır. Necatigil'in şiirindeki çocuk imgesi de bu şemaya eklenir: Çocukluk, evin en saf hali, henüz dünyanın bozucu etkisine uğramamış bir bütünlüktür; bu bütünlüğün kaybı (anasız kalmak), şairin bütün yetişkinlik şiirini -ve dolayısıyla çeviri etkinliğini- güdüleyen temel yarayı oluşturur.

3. Eşik

İkinci bölümde kurulan ev-merkezli poetika, tek başına Necatigil'in çeviri etkinliğini açıklamaya yetmez; çünkü ev, tanım itibarıyla kapalı, sınırlı bir alandır ve sınırlı bir alanın sınırsız bir çeviri faaliyetini doğurması, ancak bu iki alanın arasında bir geçiş bölgesinin varlığıyla mümkündür. Bu çalışmanın önerdiği model, üç terimli bir yapıdır:

Ev → Eşik → Dünya

Eşik, antropolojik ve edebî metinlerde sıklıkla geçiş ayinlerinin gerçekleştiği, ne tam içeride ne tam dışarıda sayılan, müphem bir bölgedir. Necatigil'in şiir ve düzyazılarında "eşik" sözcüğünün doğrudan kullanımından öte, eşiğin işlevsel karşılığını çeviri etkinliğinde aramak, bu çalışmanın temel iddiasıdır. Necatigil için çeviri tam da bu müphem bölgede gerçekleşen bir etkinliktir. Çevirmen, ne yazarın dilinde ne kendi dilinde tam olarak durur; iki dilin, iki kültürün arasında, sürekli bir geçişlilik hâlinde çalışır.

Necatigil'in çeviriye yaklaşımındaki seçicilik, bu eşik konumunun bilinçli bir şekilde yönetildiğini gösterir. Kendi sözleriyle: "Bir dilden başka bir dile tercüme yapacak bir kimse, her şeyden evvel muharrir ve eser seçiminde titiz ve etraflı davranmalıdır. Okuyucularının kendisinden beklediği vazifeyi kolaya kaçarak, zahmetsiz bir el çabukluğuyla ve kıymetsiz bir eser üzerinden güya yapıveren bir mütercim, o milletin edebiyatını yakından bilmediğini göstermekle kalmaz, bir itimat ve cesareti de isabetsiz ve berbat kullandığını ispat eder" (Çetin, 1997, s. 69). Bu ifade, eşiğin gelişigüzel geçilecek bir yer olmadığını, tam tersine titizlikle denetlenmesi gereken bir sorumlu-

luk alanı olduğunu vurgular. Necatigil, evin kapısından kimin gireceğine, hangi yazarın, hangi eserin "eve" -yani Türkçeye ve dolayısıyla kendi şiir diline- kabul edileceğine büyük bir dikkatle karar vermiştir.

Necatigil'in çevirdiği yazarların seçiminde gözlemlenen ortak özellik -hayatla eserin örtüşmesi, kendi ruh dünyasına yakınlık- eşiğin tek yönlü değil, çift yönlü işleyen bir mekanizma olduğunu gösterir. Necatigil sadece dünyadan eve bir şey taşımaz; taşıdığı şeyi, evin önceden var olan yapısına göre seçer ve bu seçim sürecinde evin sınırları da yeniden tanımlanır. Pazarkaya'nın röportajındaki soruya verdiği cevap bunu açıkça ortaya koyar: "Almancamı sadece Alman edebiyatında çevirilere yöneltmem mümkün olmadı. Norveççe, İspanyolca asıllarından çeviri çıkmadığı için ben, Knut Hamsun, Unamuno gibi sevdiğim başka yazarları çevirmekte de kullandım onu... Beni bana bıraksalar, yalnız Rilke, Günter Eich, Karl Krolow, Hagelstange ile kaynaşırdım. Bu şairlerin dünyalarında rahatlıyorum" (Pazarkaya, 2016, s. 185-186). "Rahatlamak" fiili burada anahtardır: eşikten geçiş, ancak evin tanıdıklığını çoğaltan, onu genişleten ama bozmayan bir yazarla mümkündür.

Bu eşik modelinin bir diğer boyutu da zamansaldır. Necatigil'in 63-73 yılları arasında on dokuz kadar Almanca radyo oyununu çevirmesi, çeviri etkinliğinin onun hayatında süreklilik arz eden, mevsimlik değil kalıcı bir uğrak olduğunu gösterir. Eşik, bir kerelik bir geçiş değil, tekrar tekrar adım atılan, neredeyse günlük bir mesai hâline gelen bir bölgedir. Necatigil'in eşinin tanıklığındaki "20 sayfalık günlük çeviri kotası" da bu sürekliliğin somut karşılığıdır: eşik, burada artık metaforik değil, fiilen yaşanan bir çalışma rutinidir.

Sonuç olarak, ev ile dünya arasındaki bu geçiş alanı, Necatigil'in şiirini besleyen ama onu tehdit etmeyen bir denge noktasıdır. Eşik, evin dünyaya kapanmasını değil, dünyanın eve süzülerek, denetlenerek girmesini sağlayan bir filtre işlevi görür. Bir sonraki bölümde, bu filtreden geçmeyi başaran -yani Necatigil'in "dünyanın seçilmiş evleri" olarak nitelendirdiğimiz- yazar ve şairlerin ortak poetikası incelenecektir.

4. Dünyanın Seçilmiş Evleri

Necatigil'in çeviri faaliyetinin kapsamı geniştir: 1941'de Otto Spies'in *Türkische Volksbücher* adlı araştırmasını *Türk Halk Kitapları* adıyla yayımlamasıyla başlayan bu macera, 1980'e kadar toplam iki inceleme, iki hikâye kitabı, dört şiir kitabı, altı tiyatro oyunu, iki kısa hikâye kitabı ve yüze yakın müstakil şiir çevirisiyle sürmüştür. Bu kadar geniş bir yelpazede Necatigil, kendisinin de belirttiği gibi, özellikle Knut Hamsun, Rainer Maria Rilke ve Günter Eich'i "kendisine çok yakın" bulmuştur; bu yazar ve şairleri, "çağlarının acılarını derinden hisseden ve eserlerine en çarpıcı şekilde yansıtan kimseler" olarak tanımlamıştır. Bu bölümün amacı, bu isimleri -ve listeye eklenmesi gereken Heinrich Heine ile Sadık Hidayet'i- tek tek biyografik olarak tanıtmak değil,

paylaştıkları ortak poetik tavrı ortaya çıkarmak ve bu ortaklığın Necatigil'in kendi şiir dünyasındaki karşılığını göstermektir.

Necatigil'in Hamsun'u tanıttığı yazılarındaki ifadeler, seçiminin merkezindeki ortak temayı açıkça ortaya koyar: "Hamsun bir inziva adamıydı. Gençliğinin çetin ekmek kavgalarıyla dolu geçmesi, onu zamanla hayatın içinden yalnızlıklara attı, fakat bu inzivasında çok yakından tanıdığı hayatı yazdı. Eserleri bu yüzden birer otobiyografi gibidir" (Necatigil, 2016, s.245). İnziva, burada toplumdan kopuş değil, hayatı daha yakından, daha dürüst gözlemleyebilmenin koşulu olarak sunulur. Bu tutum, Necatigil'in onuncu Hamsun çevirisine kadar süren bağlılığının (*Son Bahar Yıldızları Altında*'dan 1980'deki *Son Bölüm*'e kadar yaklaşık on iki eser) zeminini oluşturur.

Hamsun'da belirginleşen bu inziva ve içe dönüş tavrı, Günter Eich söz konusu olduğunda daha mistik ve biçimsel bir yoğunluk kazanır. Necatigil, Eich için benzer bir yakınlık ifade eder: "Bende çok sevdiğim Alman oyun yazarı Günter Eich'ın tesiri olabilir; onun gibi yazmayı çok isterdim... Sevmemin nedeni mistik yanları var" (Necatigil, 2016, s.272-273). Eich'in şiirleri için kullandığı "yıkıntılar, yuvarlanmış, kaymış taşlar arasından parıldayan kıvılcımlar" benzetmesi, Eich poetikasının özünü; küçük, parçalı, ama yoğun anlam birimlerine indirgenmiş bir şiir dili olarak özetler. Necatigil'in Eich'in radyo oyunu türündeki öncü kimliğine, "kelimenin, sözün çifte hüviyetini, imge ve kavram olarak ikiz yaratılışını" en iyi bilen yazar ifadesiyle işaret etmesi (Necatigil, 2016, s.274) ise, bu yoğunluğun biçimsel bir disipline, yarım saatlik oyun formuna nasıl sığdırıldığını gösterir.

Bu inziva ve biçimsel yoğunluk eksenine Rilke ve Heine'de üçüncü bir unsur, yaşanmışlığın doğrudan şiire dönüşmesi eklenir. Yüksel Pazarkaya'nın *Yalnızlık Bir Yağmura Benzer* için yazdığı tanıtım metni bu noktayı şöyle ifade eder: "'Mısralar, yaşanmış deneylerin sonucudur...' diyen Rilke'ye, Hamsun'a, Heine'ye, Eich'a ve çevirdiği öbür ozanlara, yazarlara yakınlığı bundandır" (Necatigil, 1983, arka kapak). Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Notları*nı çevirmesi -Necatigil'in adının Türkiye'de Rilke'nin adıyla birlikte anılmasına yol açacak ölçüde kapsamlı bir emek- ve Heine'nin *Şarkılar Kitabı*nı 1972'de Türkçeye kazandırması, bu "yaşanmışlığın şiiri" ilkesinin iki farklı, ama akraba, yüzünü temsil eder: Rilke'de içe dönük, metafizik bir öz-sorgulama; Heine'de ise daha ezgisel, daha doğrudan bir lirizm.

Bu ortak poetik çizginin coğrafi sınırlarını genişleten en çarpıcı örnek ise İranlı yazar Sadık Hidayet'ten yaptığı *Kör Baykuş* çevirisidir. Necatigil'in Hidayet'i tanıttığı yazısındaki şu sözler, hem onun çeviri seçimlerindeki ölçütü hem de Hidayet'le kurduğu yakınlığı özetler: "Ben, Sadık Hidayet'i Türkçedeki iki hikâyesi ve tek romanı olan *Kör Baykuş*'la sevdim... Hidayet, benim için, devletlerin, rejimlerin sınırları içinde edebiyatın bağımsız ve yıkılmaz cumhuriyetler olduğunu bir kez daha hatırlatmış, mutsuzluğunda ölümsüz mutluluğa erişmiş sayılı yazarlardan biri oldu" (Hidayet,

2008, s. 7-12). Necatigil'in bu görüşünde de inziva (mutsuzluk) ile yaratıcı dönüşüm (ölümsüz mutluluk) arasındaki aynı gerilim karşımıza çıkar.

Böylece Hamsun, Rilke, Eich, Hidayet ve Heine'den oluşan bu beş ismin ortak poetikasını üç temel eksende toplamak mümkündür: Toplumsal hayattan bilinçli bir geri çekilme anlamında inziva; bu geri çekilmenin yarattığı yoğun, çoğunlukla otobiyografik bir iç gözlem; son olarak da bu iç gözlemin biçimsel olarak yoğunlaşmış, kısa ve imgesel bir dile dönüşmesi. Necatigil'in kendi şiir dünyasındaki karşılığı açıktır. İkinci bölümde incelenen ev imgesi, tam olarak geri çekilme, iç gözlem ve yoğunlaşmış dil eksenindeki bu üç unsuru barındırır. Necatigil bu beş yazarı çevirirken, kendi poetikasının dışarıdaki yansımalarını aramış ve bulduğunu Türkçeye taşımıştır. Bu nedenle "dünyanın seçilmiş evleri" ifadesi, mecazi değil, işlevsel bir adlandırmadır. Bir bakıma her çeviri, Necatigil'in kendi evinin bir başka ülkedeki, bir başka dildeki akrabasını ziyaret etmesidir.

5. Eve Dönüş

Bu bölüm, çalışmanın merkezî tezini taşımaktadır: Necatigil'in çeviri etkinliği, tek yönlü bir aktarım değil, kendi şiirine geri dönen, onu besleyen ve dönüştüren bir döngünün parçasıdır. Necatigil'in 6 Nisan 1972'de Yüksel Pazarkaya'ya yazdığı mektupta dile getirdiği amaç bu döngüyü açıkça özetler: "Bütün arzum yıllar yılı Türkçe öğretmenliğimin dondurduğu, daralttığı ufkumu genişletebilmek, yani çağdaş Alman edebiyatı, özellikle şiiri üzerinde bilgimi, görgümü artırmak" (Necatigil, 2000, s.153). "Ufuk genişletme" ifadesi, çevirinin Necatigil için bir yan faaliyet değil, doğrudan kendi şiir üretimine hizmet eden bir kaynak olduğunu gösterir. Daşçıoğlu'nun da işaret ettiği üzere, Necatigil'in şiir anlayışının teknik ve içerik özellikleri zaman içinde ciddi merhaleler kaydetmiş ve birçok araştırmacı bu değişimde yaptığı çevirilerin payını vurgulamıştır (Daşçıoğlu, 2006).

Bu çalışmada öne sürülen tez, bu payın üç ayrı kanaldan işlediğidir. İlk kanal Rilke üzerinden kurulan içe dönük metafizik yoğunlukla ilgilidir. Necatigil'in adının Türkiye'de Rilke'nin adıyla birlikte anılması (Pazarkaya, 2016, s. 185), salt bir çevirmen-yazar ilişkisinin ötesinde bir özdeşleşmeye işaret eder. Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Notları*ndaki iç monolog yapısı ve nesneye, ayrıntıya duyulan metafizik dikkat, Necatigil'in olgunluk dönemi şiirlerinde gözlenen, oda, pencere, eşik, sokak kapısı gibi gündelik eşyaya yüklenen anlam yoğunluğuyla akraba bir tavırdır. Necatigil'in şiirlerinde nesne artık salt bir dekor değil, varoluşsal bir yüktür; bu, Rilke'yle uzun süreli, yorucu bir çeviri ilişkisinin şiir diline sızmasının izlerini taşır.

İkinci kanal Hamsun üzerinden belirginleşen inziva ve doğa-insan ilişkisidir. Necatigil'in on iki ayrı Hamsun eserini çevirmesi, bu yazarla kurduğu ilişkinin yalnızca dilsel değil, varoluşsal bir yakınlık olduğunu gösterir. Hamsun'un kahramanlarının "maddi ve sosyal durumları üzerinde fazla durmayıp bilinçaltı psikolojisine eğilmesi"

(Necatigil, 2016, s. 245) -Necatigil'in kendi tanımıyla- Necatigil'in şiirindeki "ev ve dışarısı" diyalektiğine paralel bir iç-dış ayrımını besler. Hamsun'un inzivaya çekilen, toplumdan uzaklaşan kahramanları, Necatigil'in "Ev"den çıkmak istemeyen şiir öznesinin bir model figürü olarak okunabilir.

Üçüncü kanal ise Eich'in radyo oyunu ve şiirindeki biçimsel disiplinin Necatigil'in şiir dilindeki karşılığıdır. Kısalık, yoğunluk ve imge-kavram ikizliği, Necatigil'in şiirinin zaman içinde kazandığı eliptik, kısa ve yoğun forma yakın bir estetik anlayış ortaya koyar. Necatigil'in Eich'ten "en çok" çeviri yapmış olması (Necatigil, 2016, s. 272), bu yazarla kurduğu ilişkinin yoğunluğunu gösterir; Eich'in otuz-kırk beş dakikalık radyo oyunu formundaki yoğunlaşma disiplini, Necatigil'in şiirindeki dize ekonomisiyle örtüşen bir estetik tercih olarak okunabilir.

Bu üç kanalın ortak özelliği, hiçbirinin taklit ya da doğrudan etkilenme şeklinde işlememesidir; tam tersine, Necatigil çevirdiği yazarlarda zaten var olan, kendi poetikasına yakın unsurları seçmiş, çeviri sürecinde bu unsurlarla uzun süreli bir temas kurmuş ve bu temas, kendi şiirinde zaten mevcut olan eğilimleri güçlendirmiştir. Bu nedenle "eve dönüş" ifadesi tam yerindedir: Çeviri yoluyla dünyaya açılan şair, dünyadan getirdiği malzemeyle evine -kendi şiirine- geri döner ve evi, gittiği yolculuktan önce olduğundan daha sağlam, daha derinleşmiş bir biçimde yeniden kurar.

6. Evden Dünyaya

Necatigil'in çevirmen kimliği, Türk edebiyatı tarihinde nasıl bir yere oturtulmalıdır? Bu bölüm, önceki bölümlerde kurulan ev-eşik-dünya modelini, Necatigil'in Türk edebiyatındaki konumunu değerlendirmek için bir çerçeve olarak kullanmaktadır.

Necatigil'in çevirileri tek bir türle sınırlı değildir: roman, hikâye, oyun ve şiir çevirilerinin yanı sıra, kendi şiirlerinin başka dillere çevrilmesini takip etmesi, Türkçeye yapılan diğer çevirileri eleştirel bir gözle değerlendirmesi ve genel olarak çeviri ile çevirmenlik üzerine fikir beyan etmesi, onu yalnızca bir "çevirmen" değil, çeviriyi bir düşünce nesnesi olarak ele alan bir "düşünür-çevirmen" konumuna taşır. Bu çok yönlülük şu başlıklar altında özetlenebilir: (1) nesir çevirileri (roman, hikâye, oyun); (2) şiir çevirileri (yabancı dillerden Türkçeye ve kendi şiirlerinin diğer dillere çevrilmesi); (3) çeviri üzerine yazılar (doğrudan çeviriden bahseden yazılar ve çeviriler vesilesiyle yazdığı tanıtım/inceleme metinleri).

Necatigil'in dönemindeki diğer şair-çevirmenlerden farkı, çeviriyi bir gelir kapısı ya da edebî bir yan etkinlik olarak görmemesi, onu kendi şiir üretiminin organik bir parçası hâline getirmesidir. Ahmet Mithat Efendi'nin *Süleyman-ı Muslis*ini döneminin Türkçesine sadeleştirmesi gibi, tam bir çeviri sayılamayacak ama dil bilinciyle yapılan müdahaleler de bu bütünsel yaklaşımın bir parçasıdır; Selim İleri'nin bu çalışma için yazdığı tanıtım metninde belirttiği gibi, Necatigil "'Sadeleştirme' girişimlerinin yol aç-

tığı sorunları çok iyi bilen titiz" bir tutumla, "Ahmet Mithat Efendi'yi tanınmaz hale getirmekten elbette uzak durmuştur" (Ahmet Mithat Efendi, 2016).

Bu açıdan bakıldığında, Necatigil'in çevirmen kimliği, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde dünya edebiyatına açılan pencerelerden biri olmanın ötesine geçer: o, dünya edebiyatını sadece Türkçeye taşımamış, taşıdığı malzemeyi kendi şiir dilinin dönüşümünde kullanmış, böylece çeviriyi Türk şiirinin iç gelişimine dolaylı ama etkili bir katkı biçimine dönüştürmüştür. "Çevirmen-Şair" sıfatı, bu nedenle mecazi bir nitelendirme değil, onun edebî kimliğinin yapısal bir bileşenidir.

SONUÇ

Bu çalışma, Behçet Necatigil'in çeviri etkinliğini, Türk edebiyatı tarihyazımının genellikle ona ayırdığı marjinal konumdan çıkarıp, onun şiir poetikasının merkezine taşımayı amaçlamıştır. Necatigil'in şiirindeki ev, oda, pencere, eşik, çocukluk ve aile imgeleri, Bachelard'ın düşsel mekân kavramı ve Heidegger'in oturma kavramı eşliğinde okunduğunda, onun şiir evreninin temelde içe dönük, korunaklı bir yapı etrafında kurulduğu görülmüştür. Ne var ki bu içe dönüklük, dışarıya kapalı bir izolasyon değil, eşik denilen geçiş bölgesi üzerinden sürekli olarak dünyayla temas eden, denetimli bir açıklıktır; çeviri, bu çalışmada, tam olarak bu eşiğin işletildiği etkinlik olarak tanımlanmıştır.

Necatigil'in seçtiği yazar ve şairler -Hamsun, Rilke, Eich, Hidayet, Heine- tesadüfi bir liste değil, inziva, otobiyografik yoğunluk ve biçimsel yoğunlaşma ekseninde birleşen, kendi poetikasının dışarıdaki akrabaları olarak okunmuştur. Bu çalışmanın asıl iddiası, çeviri etkinliğinin Necatigil'in şiirine geri döndüğü, onu beslediği ve dönüştürdüğü yönündedir: Rilke kanalıyla metafizik nesne yoğunluğu, Hamsun kanalıyla iç-dış diyalektiği, Eich kanalıyla biçimsel kısalık ve yoğunlaşma, Necatigil'in olgunluk dönemi şiirinde iz bırakan üç ayrı besleme hattı olarak değerlendirilmiştir. Bu üç hat, "evden dünyaya, dünyadan eve" biçiminde özetlenebilecek bir döngünün kanıtlarıdır.

Necatigil'in çevirmen kimliği, sonuç olarak Türk şiirinin Cumhuriyet dönemindeki dünya edebiyatına açılma sürecinin sıradan bir örneği değil, bu açılmanın bizzat şiirin iç yapısını dönüştürdüğü, istisnai bir örneğidir. "Çevirmen-Şair" nitelemesi, bu nedenle, Necatigil'in edebî kimliğinin ayrılmaz bir bileşeni olarak Türk edebiyatı tarihyazımına yeniden ve daha güçlü bir biçimde kazandırılmalıdır.

KAYNAKÇA

Ahmet Mithat Efendi. (2016). *Musullu Süleyman* (Behçet Necatigil, Sadeleştirme ve Sunuş). Everest Yayınları.

Bachelard, G. (2015), *Mekânın Poetikası*, İstanbul: Kesit Yayınları

Balcı, Y. (2024), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Mekân, *Şiirde Mekân Mekânda Şiir* (Editör: Velsel Şahin). Akçağ Yayınları

Çetin, N. (1997). *Behçet Necatigil: Hayatı, sanatı, eserleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Daşçıoğlu, Y. (2006). *Dar vakitlerde geniş zamanlar: Behçet Necatigil'in şiiri*. 3F Yayınevi.

Hidayet, S. (2008). *Kör Baykuş* (B. Necatigil, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Necatigil, B. (1983). *Yalnızlık bir yağmura benzer: Çeviri şiirler* (A. Sarısayın, Düzenleyen). Adam Yayınları.

Necatigil, B. (1989). *Edebiyatımızda isimler sözlüğü* (13. bs.). Varlık Yayınları.

Necatigil, B. (2000). *Mektuplar*. Yapı Kredi Yayınları.

Necatigil, B. (2016). *Düz yazılar I*. Yapı Kredi Yayınları.

Pazarkaya, Y. (2016). *Unutulmak isteyen şair: Behçet Necatigil 100 yaşında*. Sözcükler Yayınları.

Yıldız, E., Behramoğlu, N., Gönül, N., Kaftan, A., Oranlı, İ., & Utlu, Ç. (2004). Ev üzerine. *Kutadgubilig: Felsefe Bilim Araştırmaları, 6*, 69–84..

ZEYNEP TUĞÇE KARADAĞ ŞİİRİNDE BEDEN VE DUYGULANIMSAL EKONOMİ

Dilek ÇETİNDAŞ

Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, dcetindas@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8110-4175.

Kevser SÖNMEZ

Arş. Gör. Dr., Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, kevsers@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7551-7624.

GİRİŞ

Duygu, öznenin kendisiyle, başkalarıyla ve içinde bulunduğu dünyayla kurduğu ilişkinin hissedilme biçimlerinden biridir. Bununla birlikte onu yalnızca bireyin iç dünyasında ortaya çıkan psikolojik bir durum olarak tanımlamak, duygusal deneyimin bedensel, toplumsal ve kültürel boyutlarını açıklamakta yetersiz kalır. Korku, öfke, yas, arzu ya da sevgi, bir öznenin sahip olduğu kapalı içerikler değildir; öznenin neye yaklaştığını, neden geri çekildiğini, hangi mekânı güvenli ya da yabancı, hangi nesneyi sıradan ya da kayıpla yüklü olarak deneyimlediğini de belirler. Bu nedenle duygu, bir içeriğin bilinçte oluşup daha sonra dış dünyaya yönelmesinden çok, özne ile dünya arasındaki ilişkinin niteliğini değiştiren bir karşılaşma alanı olarak düşünülmelidir.

İçsellik merkezli modeller, özne ile duygunun yöneldiği nesne arasında açık bir ayrım kurar: duygu öznenin içinde meydana gelir, kişi ya da nesne ise çoktan oluşmuş hissin dışsal hedefi hâline gelir. Oysa gündelik deneyim bu doğrusal yapıyı sürekli bozar. Bir ev, içinde yaşanmış bir kayıptan sonra fiziksel özellikleri değişmediği hâlde başka türlü hissedilebilir; bir yüzük, kullanımdan kalktıktan sonra bedende bıraktığı izle varlığını sürdürebilir; bir yol, yalnızca iki yer arasındaki mesafeyi değil, uğurlanma ya da geri dönememe duygusunu da taşıyabilir. Böyle durumlarda duygusal değer ne nesnenin özüne ne de öznenin kişisel iradesine bütünüyle indirgenebilir. Şimdiki karşılaşma, daha önce kurulmuş ilişkilerin, temasların, alışkanlıkların ve kültürel anlamların izleriyle birlikte yaşanır.

Bu bakış, 'duygu' ile 'duygulanım' arasında kesin bir ontolojik sınır çizme zorunluluğunu da tartışmalı hâle getirir. Duygulanım kuramının bazı hatlarında affect, henüz adlandırılmamış bedensel yoğunluk; emotion ise kültürel olarak tanınmış ve dile gelmiş duygu şeklinde ayrıştırılmıştır. Sara Ahmed'in yaklaşımı bu ayrımı merkezileştirmez. Onun açısından belirleyici olan, hissin dil öncesi mi yoksa dilsel mi olduğu değil, bedenler, göstergeler ve nesneler arasında nasıl iş gördüğü, hangi yakınlıkları ürettiği ve hangi tarihleri taşıdığıdır. Bu nedenle Ahmed'in kuramsal müdahalesi, duyguyu öznenin içinden çıkarıp dışarıya taşımaktan çok 'iç' ve 'dış' diye adlandırılan alanların karşılaşmalar içinde nasıl kurulduğunu sorgular.

Duygu kuramının çıkış noktası da burasıdır ve duyguların bireyin içinde başlayıp dışarıya yönelen özel yaşantılar olarak kavranmasına duyulan itiraz merkeze alınır. Ahmed için daha verimli soru, duyguların ne olduğu sorusunun ötesinde ne yaptığı meselesidir. Duygular bedenleri birbirine yaklaştırabilir, bazı bedenlerden geri çekilmeye neden olabilir, belirli nesneleri kayıp ya da tehdit çevresinde yoğunlaştırabilir ve toplumsal sınırların hissedilme biçimini değiştirebilir. Bu nedenle duygu ne bütünüyle öznenin içinde kalır ne de dışarıdaki nesnenin sabit özelliği hâline gelir; karşılaşmanın tarihsel ve bedensel niteliğinde kurulur (Ahmed, 2015, s. 13, 20-22).

Bu ilişkisel kavrayışta temas, yalnızca iki bedenin fiziksel olarak birbirine değmesi değildir. Bir gösterge ile belirli bir bedenin tekrar tekrar yan yana getirilmesi, bir nesnenin belirli bir kayıp anlatısının parçası hâline gelmesi ya da bir mekânın sürekli korku ile ilişkilendirilmesi de temasın tarihini üretir. Duygusal değer bu nedenle tek bir karşılaşmada sıfırdan oluşmaz. Şimdiki an, kendisinden önce gelen karşılaşmaların izlerini taşır ve yeni ilişkilere de bu birikimle girer. Ahmed'in "duygulanımsal ekonomi" kavramı tam olarak bu dolaşımın mantığını açıklar. Duygu bir özne ya da göstergede sabitlenmez; hareket ettikçe, tekrarlandıkça ve farklı bağlamlarda yeniden ilişkilendirildikçe yoğunlaşır (Ahmed, 2004, s. 120-121).

Buradaki ekonomi sözcüğünün önemi, duyguyu mülkiyet fikrinden uzaklaştırmasında yatar. Duygunun birine ait olması, onun yalnızca o kişinin içinde üretildiği anlamına gelmez. Duygusal değer, göstergeler arasında dolaşırken birikir; aynı söz, nesne ya da beden farklı karşılaşmaların etkisini üzerinde taşıyabilir. Bu yüzden dolaşım basit bir aktarım değildir. Bir banknotun dolaşımda değer kazanmasına benzer biçimde, duygusal göstergeler de tekrar aracılığıyla yoğunluk kazanır. Ahmed'in makalesinde vurguladığı üzere, duygulanımsal değer nesnelerde pozitif bir özellik olarak bulunmaz; dolaşımın etkisi olarak oluşur. Böylece duygunun anlamı, tek bir kaynağa değil, ilişkiler ağında kazandığı harekete bağlanır.

Bu hareketin zamansal boyutunu yapışkanlık kavramı belirginleştirir. Bazı sözcükler, bedenler ya da nesneler tekrar eden karşılaşmalar nedeniyle belirli duyguları üzerinde toplamaya başlar. Ahmed'in yapışkanlıkla anlatmak istediği, duygunun nesne-

nin özüne yerleşmesi değil, geçmiş temasların nesnenin şimdiki algısını değiştirmesidir. Yapışkanlık bu nedenle hem bağ kuran hem hareketi güçleştiren bir etkiye sahiptir; bir gösterge başka göstergeleri kendine çekebilir, fakat aynı zamanda öznenin belirli bir duygusal hatta takılı kalmasına da yol açabilir (Ahmed, 2015, s. 115-117). Hatırlamanın yalnızca bilinçli geri çağırma olmadığı düşüncesi burada önem kazanır: geçmiş, nesnenin dokusunda, bedenin alışkanlığında veya mekânın hissedilme biçiminde varlığını sürdürebilir.

Duygusal değerin dolaşımı ve birikimi, bedenin dünyadaki konumunu da dönüştürür. Ahmed'in Queer Phenomenology'de geliştirdiği yönelim kavramı, bedeni yalnızca belirli bir yerde bulunan fiziksel varlık olarak değil, bazı nesnelere dönük, bazılarına uzak, belirli yolları alışkanlıkla izleyen bir varlık olarak düşünür. Yönelim, bedene neyin yakın, erişilebilir ve tanıdık göründüğünü belirler. Gündelik yaşamda bu yönler çoğu zaman görünmezdir; beden yolunu bildiği, eve dönebildiği, bir nesneye düşünmeden uzanabildiği ölçüde yönelimin kendisi fark edilmez. Ancak alışkanlık bozulduğunda, ilişki kesintiye uğradığında ya da tanıdık düzen yerinden çıktığında yönün kurucu işlevi açığa çıkar (Ahmed, 2006, s. 5-11). Bu nedenle kayıp, yalnızca bir kişinin yokluğu değildir; o kişiyle birlikte kurulmuş gündelik yolların, dönüşlerin ve erişim biçimlerinin de değişmesidir.

Ahmed'in düşüncesinin ayırt edici gücü, dolaşım, yapışkanlık ve yönelimi birbirinden ayrı kavram kümeleri olarak değil, aynı ilişkisel sürecin farklı boyutları olarak düşünmeye imkân vermesidir. Dolaşım, duygusal değerin hareketini; yapışkanlık, bu hareketin geçmişi nasıl biriktirdiğini; yönelim ise birikmiş değerin bedenin dünyada nerede duracağını ve neye yöneleceğini nasıl etkilediğini açıklar. Bu zincirin düğüm noktası bedendir. Beden, dış dünyanın karşısında duran tamamlanmış bir içsellik değil, temasların hissedildiği ve önceki temasların izlerinin yeni karşılaşmalarla birleştiği yüzeydir. Acı, korku, yakınlık ya da kayıp bedene sonradan eklenen anlamlar değil, bedenin dünyayı yaşama biçimini değiştiren deneyimlerdir.

Ahmed sonrası duygulanım çalışmalarında bu ilişkisel hat farklı yönlerden derinleştirilmiştir. Margaret Wetherell'in "duygulanımsal pratik" kavramı, duygulanımı dilin veya anlamlandırmanın dışına yerleştiren yaklaşımlara karşı özellikle önemlidir. Wetherell'e göre duygulanımsal pratik, bedensel olanla düşünsel, söylemsel, tarihsel ve toplumsal olanın birbirinden ayrılmadığı örüntüler hâlinde işler. Beden tepkileri, duygular, düşünceler, anlatılar, ilişkiler, kişisel tarihler ve toplumsal koşullar bir araya gelerek birbirlerini kurar; duygulanım, bu öğelerden herhangi birine indirgenemeyecek kadar karmaşık ama bütünüyle belirsiz sayılamayacak kadar örüntülüdür (Wetherell, 2012, s. 13-14). Bu yaklaşım, Ahmed'in duyguların dolaşımı düşüncesini sosyal pratik düzeyinde genişletirken, beden ile söylem arasına kalın bir çizgi çekmenin analitik olarak verimsiz olduğunu da gösterir. Wetherell'in ifadesiyle insan duygulanımı anlam üretimiyle, göstergebilimsel ve söylemsel süreçlerle ayrılmaz biçimde bağlıdır

(Wetherell, 2012, s. 13-14). Bu vurgu, edebî metin açısından belirleyicidir; çünkü şiirde bedensel yoğunluk ile dilsel biçim birbirine rakip iki düzlem değildir. Bedenin sızısı, nesnenin dokusu, söz diziminin kesintisi veya imgenin beklenmedik sıçrayışı aynı duygulanımsal pratiğin farklı bileşenleri olabilir. Duygulanımı yalnızca dil öncesi bir enerji olarak görmek, şiirin sözcükler aracılığıyla yaptığı işi ikincilleştirir; yalnızca söylemsel bir kurgu olarak düşünmek ise bedenin ve maddi dünyanın dirençli etkisini gözden kaçırır. Ahmed ile Wetherell birlikte okunduğunda, duygunun hem bedensel hem anlam üreten, hem kişisel hem toplumsal, hem anlık hem tarihsel bir süreç olduğu daha açık biçimde görülür.

Ben Anderson'ın "duygulanımsal atmosfer" kavramı bu ilişkisel yaklaşımın mekânsal boyutunu genişletir. Anderson'a göre atmosfer, belirli bir bedene ya da nesneye bütünüyle yerleştirilemeyen; bedenlerin, maddi düzeneklerin ve mekânların bir aradalığından doğan, fakat bu toplamı da aşan bir duygulanımsal niteliktir (Anderson, 2009, s. 77-81). Atmosferin önemi, varlık ile yokluk, maddilik ile belirsizlik, tekillik ile ortaklık gibi karşıtlıkları aynı anda taşıyabilmesidir. Bu yaklaşım, Ahmed'in yönelim kavramıyla birlikte düşünüldüğünde, mekânın yalnızca duygunun gerçekleştiği sahne olmadığını gösterir. Bir koridor, bekleme odası, ev, otogar ya da mutfak, içinde bulunan bedenlerin duygularına dışarıdan eşlik etmez; onların hareketini, yakınlıklarını ve algısını biçimlendiren duygulanımsal düzenin parçasına dönüşür. Kathleen Stewart'ın Sıradan Duygulanımlar'ı ise bu dolaşımın gündelik hayattaki küçük ve çoğu zaman gözden kaçan yüzeylerine dikkat çeker. Stewart, duygulanımları büyük ve dramatik duygularla sınırlamaz; gündelik karşılaşmalarda, alışkanlıklarda, küçük kazalarda, bekleyişlerde, eşyalarda ve mekânsal düzenlemelerde cereyan eden etkileme ve etkilenme yetileri olarak ele alır (Stewart, 2008, s. 1). Onun yaklaşımı, sıradan nesnenin kuramsal önemini artırır. Dolap, sandalye, valiz, perde ya da kapı yalnızca sosyal hayatın maddi fonu değildir; duygulanımsal yoğunlukların tutunduğu, dağıldığı ve kimi zaman yeni ilişkiler ürettiği yüzeylerdir. Ahmed'in yapışkanlık kavramı, Stewart'ın gündelik olana yönelen dikkatiyle birleştiğinde, nesnenin neden hatıranın sembolü olmaktan daha karmaşık bir işlev üstlenebildiği anlaşılır. Duygulanımın kamusal ve politik boyutunu genişleten Ann Cvetkovich de özel hislerle toplumsal koşullar arasındaki ayrımı sorgular. *Depression: A Public Feeling*'de depresyonu yalnızca bireysel patoloji olarak görmek yerine, tarihsel ve kültürel koşullarla birlikte ele alır; kötü hissetmenin neoliberal yaşam, çalışma biçimleri, ırkçılık ve gündelik yıpranma ile ilişkisini düşünür (Cvetkovich, 2012, s. 1-26). Buradaki katkı, öznel hissin toplumsal belirlenime indirgenmesi değil, kişisel deneyimin baştan beri kamusal ve tarihsel kuvvetlerle temas içinde bulunduğunun gösterilmesidir. Ahmed'in "duyguların kültürel politikası" ile Cvetkovich'in "kamusal hisler" yaklaşımı aynı noktada buluşurken özel sayılan duygular, toplumsal düzenin dışında değil, onun içinde üretilir ve dolaşır. Lauren Berlant'ın "zalim iyimserlik" kavramı ise duygulanımsal ekonominin bağlan-

ma boyutunu derinleştirir. Berlant'a göre arzu nesnesi tek bir şeyden ibaret değildir; öznenin geleceğe, iyi yaşama, sevgiye, güvenliğe ya da sürekliliğe ilişkin vaatlerini üzerinde toplayan bir ilişkiler kümesidir. Bu nesneye bağlılık, öznenin gelişmesini engellediğinde bile devam edebilir; çünkü bağın çözülmesi yalnızca nesnenin kaybını değil, onunla birlikte sürdürülen yaşam imgesinin de kaybını gerektirir (Berlant, 2024). Bu düşünce, Ahmed'in yapışkanlığıyla önemli bir kesişme yaratır: geçmiş ilişki yalnızca hatırada saklanmaz, öznenin neye yöneldiğini ve hangi nesnelere anlam yüklediğini belirlemeye devam eder. Bağlanma, böylece hem süreklilik sağlayan hem de hareketi bloke edebilen çift yönlü bir duygulanımsal kuvvet hâline gelir.

Ahmed'den Wetherell'e, Anderson'dan Stewart, Cvetkovich ve Berlant'a uzanan bu kuramsal hat, duygulanımı tek bir tanıma kapatmak yerine bazı ortak ilkeler etrafında yoğunlaşır. Duygu/duygulanım bedenden bağımsız değildir; fakat bedene indirgenemez. Dil ve anlam üretimiyle iç içedir; fakat yalnızca söylem değildir. Bireysel olarak hissedilir; fakat kişisel mülkiyet sayılmaz. Mekânda gerçekleşir; fakat mekânı nötr bir fon olarak bırakmaz. Geçmiş temasları taşır, nesnelere ve bedenlere tutunur, gündelik hayatın küçük düzeneklerinde birikir ve toplumsal iktidarın içinde farklı bedenlere eşitsiz biçimde dağılır. Duygulanımsal ekonomi, bu nedenle tek tek duyguların sınıflandırılmasından çok, hissin hareketini, yoğunlaşmasını ve ilişki kurma kapasitesini inceleyen bir düşünme biçimi sunar.

Zeynep Tuğçe Karadağ Şiirinde Duygunun Maddi Topografyası

Duygulanım kuramıyla edebî metni bir araya getirmek, edebiyatta duygu bulunduğunu göstermek gibi basit bir amaçla sınırlanamaz. Edebiyatın duyguyla ilişkisi, karakterlerin ya da lirik öznenin hangi duyguları yaşadığının tespitinden daha kapsamlıdır. Metin, duyguyu yalnızca temsil etmez; ritim, söz dizimi, imge, tekrar, kesinti, bakış açısı, nesne seçimi ve mekânsal düzenleme yoluyla duygulanımsal bir ilişki kurar. Bu nedenle duygunun temsili ile duygulanımsal örgütlenme arasında analitik bir ayrım yapmak gerekir. Bir şiir yalnızlıktan söz edebilir; fakat şiirin asıl duygulanımsal etkisi, çıkışı olmayan bir mekân kurmasında, söz dizimini kesmesinde, bir nesneyi tekrar tekrar geri çağırmasında ya da bedeni hareket edemez hâle getirmesinde ortaya çıkabilir. İmge tek anlamlı bir işaret değil, önceki kullanımlardan duygusal değer devralan ve yeni bağlama değer aktaran bir dolaşım noktasıdır. Şiirsel öznenin bir eve, kişiye, geçmişe veya iyileşme vaadine yönelmesi, yalnızca arzu edilen nesneyi değil, o nesne çevresinde kurulmuş gelecek imgesini de içerir. Şiirde geri dönülemeyen ev, atılmış yüzük, beklenen kapı sesi ya da uğurlanma talebi bu nedenle yalnızca kayıp nesneleri değildir; yaşamın sürmesi için gerekli görülen vaatlerin de maddi taşıyıcılarıdır. Duygulanımsal ekonomi, nesneyle özne arasındaki bu bağın neden kolayca çözülmediğini, hatta özneyi incitirken bile neden devam ettiğini düşünmeye imkân verir.

Böyle bir yöntem, kuramı şiirin üzerine yerleştirilen hazır bir etiketler dizisine dönüştürmemelidir. Kuramsal kavramın işlevi, şiirdeki ilişkisel mantığı görünür kılmaktır ki aynı duygusal değerin beden ile nesne arasında nasıl hareket ettiğini, bir mekânın nasıl duygulanımsal atmosfer kazandığını, geçmiş temasın bugünkü bedeni nasıl biçimlendirdiğini ve toplumsal düzenin özel hislere hangi yollarla sızdığını açığa çıkarmaktır. Bu yaklaşımda şiir teoriye örnek olmaz; teori, şiirin kendi ilişkisel düzenini daha ayrıntılı görmeyi sağlayan bir mercek hâline gelir.

Karadağ'ın şiir dünyasında duygunun yerleştiği tek bir merkez yoktur. Beden parçaları, ev içi eşyaları, şehir, yol, hastane, otogar, kamu koridoru ve gündelik jestler aynı şiirsel alanda birbirlerine değerek anlam kazanır. Bu yapının belirleyici özelliği, psikolojik olanın dış dünyaya yansıtılması değil, iç ve dış diye ayrılan alanların sürekli birbirinin biçimini değiştirmesidir. Duygu önce zihinde oluşup sonra bedene, nesneye veya mekâna aktarılmaz; şiirin kendisi duygusal deneyimi bu unsurlar arasındaki ilişkide kurar. Karadağ'ın çağrışım örgüsünün zaman zaman kesintili ya da uzak görünen imgeleri de bu nedenle ortak bir sembolik anahtara değil, duygusal değerin dolaşımına bağlanır.

Bu dolaşımın en belirgin sonuçlarından biri, hareket ile yönün birbirinden ayrılmasıdır. Karadağ'ın "Mutlak Eşitsizlik" şiirinde "Söylenmeyen sözler kapatmış çıkışları / Dönerdim, ayaklarımı hatırlasam" dizeleri, dilsel eksiklikle mekânsal kapanmayı aynı hareket içinde kurar (Karadağ, 2023, s. 7). Çıkış fiziksel bir engel yüzünden kapanmaz; söylenmemiş olan, mekânın geçirgenliğini değiştirir. Dönüşün önündeki asıl engel ise gidilecek yerin bilinmemesi değil, hareketi mümkün kılan bedensel bilginin kaybıdır. Ahmed'in yönelim kavramı açısından burada yönsüzleşme, dünyanın yokluğu değil, bedenin dünyayla daha önce kurduğu alışkanlık hattının çözülmesidir. Şiirin devamında ayrılığın "kambur"a dönüşmesi ve yan yana olunmayan günlerin "koltuk değnekleriyle koşan bir adam" olarak düşünülmesi, yön kaybını bedensel biçime taşır (Karadağ, 2023, s. 8). Ayrılık bedeni temsil eden bir kambur üretmez; bedenin dünyada nasıl duracağını değiştirir.

Yönelimin bozulması mekânın aidiyet üretme kapasitesini de sarsar. "Gölge Oyunu"nda "Omzuma boş otelleri asıp geçerdim / Sokak, hiç iz taşımazdı benden / Bir ev arardım / Bir ev, ailenin taklididir bazen" dizeleri, otel, sokak ve ev arasında bir yerleşememe hattı kurar (Karadağ, 2020, s. 19). Otel geçiciliği, sokak izsizliği, ev ise taklidi çağrıştırır; fiziksel mekânların varlığı özneyi "yerine" yerleştirmeye yetmez. Anderson'ın atmosfer kavramıyla düşünüldüğünde, burada mekânın duygusal niteliği tek bir nesnede değil, boşluk, geçicilik, iz bırakmama ve eşik çevresinde oluşan toplam atmosferde belirir. "Eşikte kendine rastlar insan" dizesi de eşiği geçişin doğal aracından çıkarıp yerleşmenin tamamlanmadığı ara bölgeye dönüştürür. Böylece şiir kişisi mekânın dışında değildir; tam tersine onun içinde bulunur, fakat mekân kendisine aidiyet hissi üretmez.

Karadağ'da yönelim, yalnızca yerleşememe ile değil, bağlanmanın sürekliliğiyle de ilgilidir. "Çarpışmadan Sonra"da "Aşk, yaparken yıkma hali aslında" dizesi, ilişkinin kurucu ve yıkıcı yönlerini aynı anda tutar; şiirin ilerleyen bölümünde "Pek çok şehri götürürken yanımda, aitsiz" ve "Önce raylar koptu, sonra yetiştim, dindim" ifadeleri, bağlılık ile çözülme arasındaki gerilimi mekânsal bir hatta taşır (Karadağ, 2020, s. 21-22). Berlant'ın bağlanmayı bir vaatler kümesi olarak düşünmesi burada açıklayıcıdır: aşk yalnızca bir kişiye yöneliş değil, onunla birlikte mümkün görülen süreklilik, ev, yakınlık ve gelecek tasavvurudur. Bu yüzden ilişkinin çözülmesi, tek bir nesneden vazgeçmekten daha ağırdır; öznenin yönünü belirleyen vaatler düzeni de çözülür. Karadağ'ın ray, şehir ve aitlik arasında kurduğu bağ, duygusal kaybı tam bu yapısal düzeyde görünür kılar.

Bağlanmanın bedensel bir hafızaya dönüşmesi "Madeni Yara"da daha somut hâle gelir. Uzaklığın reflüyü başlatması, aşkın karında geçmeyen bir yumru ve "gırtlaktan mideye kadar" yerleşen büyük bir hayvan olarak duyulması, duygunun zihinsel bir içerikten bedensel belirtiye dönüşmesi şeklinde okunamaz (Karadağ, 2020, s. 47). Beden burada aşkın kanıtı değil, aşkın yaşanma biçimidir. Wetherell'in duygulanımsal pratik kavramının bedensel, anlamlandırıcı ve ilişkisel örüntüleri birlikte düşünmesi, bu şiirin diline özellikle uygundur: reflü, gırtlak, mide, baba hatırası, otogar ve uğurlanma talebi aynı duygusal örüntü içinde birbirine bağlanır. "Babam hep beni uğurlamaya gelirdi / Otogara yalnız gittim mi ağlıyorum" sözlerinin ardından sevgiliye yönelen "Beni uğurlamaya gel olur mu?" ve "bana el salla" isteği, geçmişteki ilişki biçiminin yeni bağa taşındığını gösterir (Karadağ, 2020, s. 48). Uğurlanma jesti böylece Ahmed'in yapışkanlığını açıklayan bir örneğe dönüşür: geçmiş temasın değeri jestte birikir, yeni karşılaşmada aynı hareket başka bir kişiye yönelirken eski duygusal tarih de şimdiki isteğe katılır.

Bedensel yüzeyin geçmiş temaslarla biçimlenmesi, "Beni Nereden Vuralım?" şiirinde yaralanma imgesini daha karmaşık hâle getirir. "Bir merdiven oluyorum böyle susunca / Neresinden düşsem belleğin, uçurum" dizelerinde suskunluk psikolojik bir hâl olarak kalmaz; öznenin biçimini değiştirir, bellek ise düşülebilen bir mekâna dönüşür (Karadağ, 2020, s. 17). Şiirin devamındaki "Öpülmeyen alnı vuralım, bulunmayan damarı" ve "Atılmış yüzüğün izini, gırtlaktan taşan çizgiyi" sözlerinde beden yaralanmadan önce zaten işaretlenmiştir. Alın temas edilmemiş, damar bulunamamış, yüzük atılmış fakat izi kalmıştır. Ahmed'in beden yüzeylerini temasların tarihi içinde düşünmesi burada doğrudan karşılık bulur: yara yalnızca dışarıdan gelen şiddetin izi değildir; geçmişte gerçekleşen ve gerçekleşmeyen temasların biriktirdiği kırılganlığın da görünürleşmesidir. Bedenin belirli bölgeleri, hatırlanan olayların temsili olmak yerine duygusal geçmişin maddi sürekliliğini taşır.

Karadağ'ın bedeni sabit bir bütünlük değil, sürekli onarılan ve bu onarım sırasında geçmişi silmeyen bir yüzeydir. "Tamir Sanatları"nda sargılı gövde, daralan kabuk,

kintsugi göndermesi ve "Silmedim izlerimi" ifadesi, iyileşmeyi yara öncesindeki kusursuz duruma geri dönmek olarak düşünmez (Karadağ, 2020, s. 29). Berlant'ın bağın sürekliliği, Ahmed'in yapışkanlığı ve Wetherell'in pratik örüntüleri birlikte düşünüldüğünde, şiirdeki tamirin geri dönüşten çok yeniden kuruluş olduğu görülür. Geçmiş temas ortadan kaldırılamaz; yeni beden, yarayı kendi biçimine dâhil ederek yaşar. Bu nedenle iz, kusurun kalıntısı değil, öznenin nasıl dönüştüğünün maddi kaydıdır. Şiirin kintsugi imgesi de kırığı görünmezleştirmeyen bir onarım mantığını öne çıkarır: bütünlük, kırılma tarihinin inkârıyla değil, onunla birlikte kurulur.

Bedenin bu tarihsel ve geçirgen niteliği "Kesi"de kan üzerinden başka bir düzleme taşınır. "Kanım dışarı akmak istiyor / Oysa ben, onun kadar serbest değilim" dizelerinde bedenin maddesi öznenin iradesinden bağımsız bir hareket kazanır (Karadağ, 2020, s. 13). Kanın dolaşımı, şiirin ilerleyen bölümünde damarların dünyayı dolaşabilecek bir hatta dönüşmesi; balbal, yas töreni, yuğ ve Boadicea gibi tarihsel/kültürel çağrışımların gövdeye yaklaşmasıyla genişler (Karadağ, 2020, s. 13-14). Ahmed'in duygulanımsal ekonomi kavramındaki dolaşım burada yalnızca mecazi bir paralellik sunmaz; biyolojik dolaşım ile kültürel göstergelerin dolaşımı aynı şiirsel yüzeyde kesişir. Kişisel beden, kendi sınırlarını aşarak tarihsel hafızanın ve kolektif imgenin geçtiği bir alana dönüşür.

Karadağ'ın şiirlerinde nesneler de bedenden bağımsız değildir; çoğu kez bedenin taşıdığı geçmişi devralır. "Boş Dolap"ın "Yalnızlığı boş bir dolap anlatır" dizesi, nesnenin bir duyguyu temsil etmek için seçildiği izlenimini ilk anda uyandırsa da şiirin devamı bu sabitliği bozar (Karadağ, 2023, s. 33). Dolap, askı, hatıra, merdiven ve göğüste kapanmayan bavul birbirine eklendikçe yalnızlık tek bir nesnede durmaz; nesneler arasında dolaşarak biçim değiştirir. Stewart'ın sıradan nesnelerin duygulanımsal yoğunluk taşıyabileceği yönündeki yaklaşımı burada açıklayıcıdır. Dolap, gündelik işlevini kaybettiği için değil, boşluk ve hatıra ile temas ettikçe başka bir duygusal değer kazandığı için belirginleşir. Bavulun göğüsle birleşmesi ise eşyanın taşıma işlevini bedensel hafızaya bağlar: taşınan şey yalnızca eşya değil, geçmişin ağırlığıdır.

Nesne ile hafıza arasındaki bu ilişki, "Beni Yeşil Bavuldan Çıkarın"da saklanma ve tanınma sorunuyla kesişir. "Her şey parçalandı ve yeşil bavula sığdırıldı" dizesi, bavulu basit bir yolculuk eşyası olmaktan çıkarıp parçalanmış deneyimin toplandığı bir iç mekâna dönüştürür; fotoğrafların altına saklanan öznenin "Tüm bunlar olurken beni niye kimse görmedi?" sorusu ise nesnesel hafızayı görünürlük ihtiyacıyla bağlar (Karadağ, 2023, s. 23-24). Ahmed'in yönelim düşüncesi açısından geri çekilme ile başkasına yönelme burada aynı anda mevcuttur: özne saklanır, fakat fark edilmek ister. Bu paradoks, yalnızlığı fiziksel tek başınalıktan çıkarır; tanınma ilişkisinin bozulmasına dönüştürür. Bavulun "kara kutu" olarak işlev görmesi de geçmişin açıklanabilir bir anlatıdan çok, saklanan fakat etkisini sürdüren bir kayıt hâline geldiğini düşündürür.

Gündelik eşyanın duygusal değeri "Yakın Çekim"de farklı bir malzemeyle görünür olur. "Bazı konuşmalar yüzüğe yapışan sabuna benzer" dizesi, yapışkanlığı neredeyse maddi bir deneyime çevirir (Karadağ, 2023, s. 31). Burada yüzük yalnızca ilişkiyi simgelemez; bedenle temas eden, üzerinde kalıntı tutan ve konuşmanın zihinsel sürekliliğini maddi bir niteliğe bağlayan yüzeydir. Ahmed'in yapışkanlık kavramının gücü tam bu noktada ortaya çıkar: fiziksel yapışma ile duygusal kalıcılık arasında hiyerarşi kurmaya gerek kalmaz. Nesnenin maddi özelliği, geçmiş konuşmanın zihinsel etkisiyle aynı ilişkisel zincire katılır. Duygu nesneye "aktarılmaz"; nesne, duygu ile bedenin buluştuğu taşıyıcı hâline gelir.

Duygulanımsal ilişkinin bir başka boyutu, başkalarıyla kurulabilecek yaşanabilir mesafenin sürekli bozulmasıdır. "Hırpani Bir Akşam"daki "Benim elimde ne kaldı / İnsanlara maruz kalmaktan başka / Zırh yetmiyor artık kepenk gerek" dizeleri, toplumsal karşılaşmayı yakınlıktan çok bedensel savunma problemi olarak kurar (Karadağ, 2020, s. 15). "Maruz kalmak" karşılıklılığı askıya alır; başkalarının varlığı öznenin üzerine yönelen bir kuvvet hâline gelir. Ahmed'in duyguların bedenler arasındaki yakınlık ve uzaklığı düzenlediği düşüncesi ile Anderson'ın atmosfer kavramı birlikte okunduğunda, şiirdeki beton, kapan ve uğultunun tek tek tehdit imgeleri olmaktan öte, bedeni kuşatan bir atmosfer kurduğu görülür. Zırhtan kepenge doğru sertleşen savunma, öznenin yalnızlığı seçmesinden değil, temasın geçirgenliği dayanılmaz hâle getirmesinden kaynaklanır.

Temasın yokluğu ise "Pandemik"te tam ters yönden aynı ilişkisel sorunu açığa çıkarır. Ekranda birbirine sarılan insanlara yabancılaşan öznenin "Ellerimi soruyorum, dokunmayı sor / Bazı boşluklar temasla dolar" deyişi, dokunmayı sevginin dışavurumundan daha geniş bir bedensel bilgi biçimine dönüştürür (Karadağ, 2020, s. 50). Wetherell'in alışkanlık ve beden pratiklerine verdiği önem burada anlamlıdır: daha önce düşünmeden gerçekleştirilen sarılma ve dokunma, mümkün olmaktan çıktığında beden kendi hareket bilgisini yeniden fark eder. Ahmed'in yöneliminde de alışkanlık bozulduğunda yön görünür hâle gelir. Dolayısıyla şiirdeki yabancılaşma yalnızca başka insanlardan uzaklaşma değildir; öznenin kendi ellerine ve yakınlık bilgisinin sürekliliğine de yabancılaşmasıdır.

Karadağ'ın şiirinde bedensel ve özel görünen bu gerilimler kamusal alana geçtiğinde biçim değiştirmez; tersine toplumsal koşulların duygulanımsal dolaşıma baştan beri dâhil olduğu açığa çıkar. "Modern Kamu"da üniforma, borsa, iktisat ve beton koridorlar, şiir kişisinin bedensel sıkışmışlığıyla aynı sözlükte buluşur (Karadağ, 2023, s. 35). Kurum, duygunun dışarıdan eklendiği dekor değildir; öznenin hareketini, görünürlüğünü ve kendi bedenini nasıl hissedeceğini belirleyen ortamdır. Anderson'ın atmosfer düşüncesi bu kurumsal mekânı yalnızca fiziksel koridor olarak değil, belirli bir davranış ve his düzeni üreten çevre olarak okumaya imkân verir. Kamu dili ile bedensel duyum arasındaki geçiş, Karadağ'ın şiirinde kişisel olanla toplumsal olanı ayıran

çizginin ne kadar geçirgen olduğunu gösterir. "Gönülsüz Terfi"de bu geçirgenlik daha açık bir gerilim üretir. "X-ray cihazından geçen acılar kadar şüphesizim / İç kanamayı görmüyorlar böyle daha güvenli" dizeleri, bedeni ölçen teknik aygıtla yaşanan acı arasındaki mesafeyi görünür kılar; şiirin ilerleyen kısmındaki "teklifler, raporlar, maliyet" sözlüğü ise bedensel kırılganlığı kurumsal ve ekonomik dilin içine taşır (Karadağ, 2023, s. 15-16). Cvetkovich'in özel hissin kamusal ve tarihsel koşullarla ilişkisini öne çıkaran yaklaşımı burada verimlidir. Acının görünmezliği yalnızca tıbbi teşhisin eksikliği değildir; yaşanan ile ölçülebilir olan, bireysel deneyim ile kurumun dili arasındaki uyumsuzluğu da açığa çıkarır. Şiir, böylece bürokratik ve ekonomik sözlüğü bedene dışarıdan yapıştırmaz; bu dillerin zaten bedenin deneyim koşullarını belirlediğini gösterir.

Toplumsal duygulanım "Yoksul Dağı"nda sınıfsal ve ekonomik ilişkiler üzerinden genişler. "Firmalara hayalin satılır, devlete uykun" dizesi, hayal ve uyku gibi en kişisel görünen alanları doğrudan piyasa ve devletle ilişkilendirirken "Her gün yoksul dağını sırtlanan çocuk" imgesi toplumsal yükü bedensel bir taşıma biçimine dönüştürür (Karadağ, 2020, s. 35-36). Mutsuzluğun çocuğun ellerinde birikmesi, Ahmed'in duygulanımsal ekonomisindeki birikim düşüncesine maddi ve sınıfsal bir boyut kazandırır. Buradaki ekonomi yalnızca kuramsal metafor değildir; emeğin, yoksulluğun ve kurumsal gücün gerçek dolaşımı, duygusal değerin hangi bedenlerde yoğunlaşacağını belirler. Cvetkovich'in kamusal hisler yaklaşımıyla birlikte okunduğunda, mutsuzluk bireyin özel yetersizliği olmaktan çıkar; toplumsal düzenin bedende hissedilen tarihi hâline gelir. "Bulut Düşerken"de de aynı kamusal dolaşım toplumsal cinsiyet üzerinden biçimlenir. Kahkahanın "yadırganmamak için" bastırılması, haberlerin omuzda "neşter"e dönüşmesi ve "Mutfak, devletten daha güvenli geliyor" dizesi, güven ile korkunun mekânsal dağılımını gösterir (Karadağ, 2020, s. 43). Mutfak burada özü gereği güvenli, devlet özü gereği tehditkâr iki sabit alan değildir; kadın bedeninin yaşadığı temaslar bu iki mekâna farklı duygusal değerler kazandırır. Ahmed'in yönelimi ve Anderson'ın atmosferi birlikte düşünüldüğünde, korkunun bedenin nereden çekileceğini ve nereye sığınacağını belirleyen bir kuvvet olduğu görülür. Kamusal alanın tehdidi özel alanı romantikleştirmez; yalnızca göreli bir korunma topografyası üretir.

Karadağ'ın şiirsel bütünlüğü, bu tematik alanların varlığından çok, aralarında kurduğu biçimsel dolaşımda belirginleşir. "Yanlış Nota"da bekleme odası, dilin altında taşınan hatıra, susma, içe kazılan çukurlar ve orkestrayı bozan nota kısa bir şiir içinde birbirine eklenir (Karadağ, 2023, s. 27-28). Bu imgeler aynı şeyi temsil etmez; aralarındaki ilişki benzerlikten çok aynı tedirginlik ve yerinden çıkma duygusunun farklı yüzeylerde yeniden belirmesine dayanır. Beklemek mekânsal, hatıra bedensel, susmak dilsel, yanlış nota ise işitsel bir düzlem açar; duygusal değer bu düzlemler arasında dolaşırken şiirin çağrışım mantığını kurar. Ahmed'in duygulanımsal ekonomisi burada içerik yorumunun ötesinde biçimsel bir açıklama gücü kazanır: şiir, hissi tek bir

imgeye yerleştirmek yerine onu imgeden imgeye hareket ettirir. "Heves"te de benzer biçimde kapıdan içeri giren, vazoda "evlere dönüşen" zaman, duvara asılan sessizlik ve taşrada taksitlerinden aldığı bekleyiş aynı söz dizimsel alan içinde buluşur (Karadağ, 2023, s. 13). Stewart'ın sıradan duygulanımları hatırlatan bu kurgu, büyük bir olayın açıklanmasına dayanmaz; buket, oda, duvar, fotoğraf ve taksit gibi gündelik nesneler/işlemler, ertelenmişlik ve bekleme duygusunu parça parça taşır. Şiirdeki duygulanım, "heves" sözcüğünün anlamına indirgenemez; asıl yoğunluk, gündelik hayatın farklı parçalarının sönümlenmiş arzu çevresinde birbirine yaklaşmasında ortaya çıkar. "Asılmış Rüyalar" ise aynaya, iskelete, hafızaya, yanlış söylenmiş şarkıya ve kimliği belirsiz bir ritüele uzanan çağrışımıyla Karadağ'ın duygusal dolaşımının başka bir örneğini oluşturur (Karadağ, 2023, s. 11-12). Burada şiirsel özne kendi iskeletini ancak yorgunlukla fark eder; hafıza "diş sesleri" gibi bedensel bir uğultuya dönüşürken geçmiş, doğrudan anlatılan olaylar şeklinde değil, parçalı duyumlar ve nesneleşmiş hatırlamalar aracılığıyla belirir. Bu yapı, hafızanın anlatısal bir arşivden çok şimdiki bedeni ve çevreyi biçimlendiren duygulanımsal bir kalıntı olarak işlediğini gösterir.

Karadağ'ın şiirinde duygulanımsal ekonomi bu nedenle yalnızca belirli duyguların konusu değildir; şiirsel biçimin çalışma tarzına kadar uzanır. İmge bir duygunun son ve sabit karşılığı olarak görevini tamamlayıp çekilmez. Bir şiirde bedensel belirti olarak başlayan yoğunluk başka bir yerde nesneye, mekâna ya da kurumsal sözlüğe geçebilir; ancak bu geçiş, aynı kavramın mekanik tekrarı değildir. Her yeni karşılaşma önceki duygusal tarihten bir şey devralır ve onu başka bir bağlamda yeniden düzenler. Karadağ'ın şiirindeki parçalı görünüş, bu nedenle bütünüyle dağılma anlamına gelmez. Duygunun hareketi, görünürde uzak semantik alanlar arasında kendi sürekliliğini kurar. Bu açıdan Karadağ'ın şiirsel bütünlüğü ortak temalar listesinde değil, duygusal değerin dolaşma biçiminde aranmalıdır.

SONUÇ

Zeynep Tuğçe Karadağ'ın şiirini duygulanımsal ekonomi çerçevesinde okumak, şiirlerde tekrar eden yalnızlık, yara, kayıp ya da korku temalarını yeniden adlandırmaktan daha ileri bir imkân sunar. Asıl belirleyici olan, bu duyguların tek bir özneye ait kapalı içerikler hâlinde kalmaması; beden, nesne, mekân, gündelik pratik ve kamusal düzen arasında hareket ederken biçim değiştirmesidir. Böylece şiirin duygusal dünyası, içsel deneyimin dışarıya yansıtıldığı bir temsil modeliyle açıklanamaz; duygu tam da farklı yüzeylerin karşılaşmasında üretilir. Ahmed'in duygulanımsal ekonomi, yapışkanlık ve yönelim kavramları bu hareketin temel mantığını görünür kılar. Dolaşım, duygusal değerin sabitlenmeyişini; yapışkanlık, geçmiş temasların şimdiki nesne ve bedenlerde birikmesini; yönelim ise bu birikimin öznenin dünyada nerede duracağını, neye yaklaşacağını ve hangi yollardan geri çekileceğini nasıl etkilediğini açıklar. Wetherell'in duygulanımsal pratiği, bu sürecin bedensel ve söylemsel öğelerinin birbi-

rinden ayrılamayacağını gösterirken Anderson'ın atmosferi mekânın kurucu etkisini, Stewart'ın sıradan duygulanımları gündelik eşyanın ve küçük karşılaşmaların yoğunluğunu, Cvetkovich'in kamusal hisleri özel deneyimin toplumsal dolaşımını, Berlant'ın bağlanma düşüncesi ise öznenin kendisini inciten nesnelere ve vaatlere neden tutunabildiğini açıklayan tamamlayıcı yönler sunar.

Karadağ'ın poetikasında bu teorik ilişkiler soyut bir şemaya karşılık gelmez; şiirin dilsel düzeni içinde maddileşir. Yön kaybı ayakta, eşikte ve rayda; geçmiş yüzük izinde, yara ve sargıda; yalnızlık dolap ve bavulda; yakınlık uğurlanma jestinde, dokunmada ya da zırh ihtiyacında; toplumsal baskı kamu koridorunda, raporda, maliyette, devlet ve piyasa sözlüğünde yoğunlaşır. Ancak bu göstergeler sabit karşılıklar oluşturmaz. Aynı duygusal değer farklı yüzeylere geçtiğinde yeni bağlam tarafından dönüştürülür. Karadağ'ın şiirsel bütünlüğü de tam bu hareketten doğar. Bu nedenle Karadağ şiirinin duygulanımsal yapısı, imgelerin tek tek ne anlama geldiğini saptayan sembolik bir okuma yerine, aralarındaki ilişkiyi izleyen bir yaklaşımı gerektirir. Şiirde beden ile eşya, özel olan ile kamusal olan, geçmiş ile şimdi, yakınlık ile uzaklık birbirini dışlayan kutuplar değildir; duygusal değerin dolaşımı içinde karşılıklı olarak kurulurlar. Şiirin biçimsel özgüllüğü de burada belirginleşir: çağrışım sıçramaları, gündelik nesnelerin beklenmedik yoğunluğu ve bedensel dilin mekânsal ya da kurumsal sözlükle kesişmesi, duygulanımsal ekonominin yalnızca içerikte değil biçimde de çalıştığını gösterir. Karadağ'ın şiirinde duygu, ifade edilen bir şey olmaktan çok, şiiri kuran hareketin kendisine dönüşür.

KAYNAKÇA

Ahmed, S. (2004). Affective economies. Social Text, 22(2 [79]), 117-139. https://doi.org/10.1215/01642472-22-2_79-117

Ahmed, S. (2006). Queer phenomenology: Orientations, objects, others. Duke University Press. https://doi.org/10.1215/9780822388074

Ahmed, S. (2015). Duyguların kültürel politikası (S. Komut, Çev.). Sel Yayıncılık.

Anderson, B. (2009). Affective atmospheres. Emotion, Space and Society, 2(2), 77-81. https://doi.org/10.1016/j.emospa.2009.08.005

Berlant, L. (2024). Zalim iyimserlik (M. Ç. Atmaca, Çev.). Minotor Kitap.

Cvetkovich, A. (2012). Depression: A public feeling. Duke University Press. https://doi.org/10.1215/9780822391852

Karadağ, Z. T. (2020). Beni nereden vuralım? İthaki Yayınları.

Karadağ, Z. T. (2023). Acile tek giden. İthaki Yayınları.

Stewart, K. (2008). Sıradan duygulanımlar (Z. Cunillera, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Wetherell, M. (2012). Affect and emotion: A new social science understanding. SAGE.

AMAT ROMANI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Nurettin ÖZTÜRK

Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilgiler Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, nozturk@pau.edu.tr ORCID: 0000-0003-4674-9941.

GİRİŞ

Amat romanının adı Türkçe yazım ve söyleyiş kurallarına göre düzeltme imi ile farklı, düzeltme ve uzatma imi olmaksızın farklı söylenir. Sözcüğün kökeni ve anlamı da söyleyiş ve yazıma göre tartışmalıdır. Sözcük Arapça veya Farsçadır diye düşünüldüğünde Ahmet isminin yerel ağızdaki söylenişi olduğunu varsayılabilir. Söyleyen eğer biraz dil ve edebiyat ile felsefe arasında ilgi kuran biriyse, Aamat sözcüğünü ilk anda *a'mak* kelimesiyle karıştırabilir. Hatta *Amat* sözcüğü onda II. Meşrutiyet döneminin İslamcı düşünürlerinden, Hikmet adlı dergiyi de çıkarmış bulunan Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi adlı düşünür ve romancının A'mak-ı Hayal adlı romanının adını çağrıştırabilir.

Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi'nin A'mak-ı Hayal romanının adı, *hayal derinlikleri* anlamına gelmektedir. Anar'ın romanlarında da hayal önemli yer tutar. Hatta denilebilir ki Anar'ın romanlarının derinlikleri (a'makı) hayallerle doludur.

Türk edebiyatında düş/düşlem-gerçek çatışması Tanzimat'tan bu yana sürmektedir. Namık Kemal'den Recaizade Ekrem'e, Fikret ve Halit Ziya'dan Mehmet Akif'e değin edebiyatçıların çoğu bu ikilem odağında düşünmüş ve gerçekten yana tutum takınmışlardır. Halit Ziya Uşaklıgil'in düş-gerçek çatışmasını en iyi anlatan romanı olan Mai ve Siyah, aynı zamanda bir dönemin ve bir kuşağın da öyküsüdür.

Anar'ın Amat'tan önce yazdığı romanlarda da düşlem gücü önemli yer tutar. Hatta Kitabü'l-Hiyel adlı romanında Anar, Arap harfleriyle yazıldığında nasıl bir nokta farkıyla göz sözcüğü *kör*, kör de *göz* olarak okunabilirse aynı şekilde *hiyel* ve *hayal* ile bunların türevleri olan *tehayyül* ve *tahayyül* sözcükleri de bir nokta farkıyla ayrılırlar. H harfi noktalı olursa *hayal*, noktasız olursa *hile* ile ilgili bir anlam ortaya çıkar.[1]

[1] Hakan Poyraz, "Kitab'ül Hiyel Üzerine, **Türk Yurdu Dergisi, Türk Romanı Özel Sayısı**, Mayıs-Haziran 2000, C.20, S:153-154, ss.337-340

Anar'ın romanlarının hangi türe girdiğini belirlemek için öncelikle bunların bir felsefecinin yapıtları olduğu göz önünde tutulmalıdır. Türk edebiyatında felsefi roman geleneği güçlü değildir. Bu konudaki ilk örneklerden biri yukarıda adı geçen Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi'dir. Felsefi roman konusu özel olarak ayrıca ele alınması gereken bir konu olmakla birlikte burada kısaca şu hususları paylaşmak gerekir: Felsefeci ve filozof terimlerinin benzer ve ayrı yönleri felsefe alanı içinde yanıtlanmalıdır. Her felsefeci veya filozof romancı olmadığı gibi her romancı da felsefeci veya filozof değildir. Türk edebiyatında bu iki özelliğin buluştuğu birkaç önemli örnek vardır: Hilmi Ziya Ülken, Orhan Hançerlioğlu ve Hilmi Yavuz da meslekten felsefeci olmalarının yanında ve aynı zamanda felsefi romancıdırlar.

Anar'ın romanlarında olay zamanı ya da başka deyişle aktüel zaman şimdiki zamandan önceki bir dönemdir. Bu yönüyle söz konusu romanlar, tarihi roman kategorisine de girerler. [2]

YOLCULUK İZLEĞİ AÇISINDAN AMAT

Mesnevilerde çok sık rastlanan erginleşme amaçlı yol ve yolculuk izleği de önemlidir. *Amat,* insanın yaşam yolculuğunu vurgulamak istercesine tamamen yolculuk alegorisi üzerine kurulmuştur. Moby Dick romanı dinsel ve felsefi kaynakları olmakla birlikte geleneksel ve gerçekçi bir romandır. Kaptan Ahab'ın adının çağrıştırdığı Tevrat kaynağı ve yunus balığının yuttuğu peygamber efsanesi bir yana bırakılırsa bu romanda asıl dikkati çeken, bu palimpsest özelliğinin dışında, kahramanın bile bile ölüme doğru yaptığı yolculuktur. Kaptan Ahab'ın kararı kesindir. O ölse de yolundan dönmeyecek, büyük beyaz balinayı bulup intikam alacaktır. Ama sonunda yüzünde mutlu bir tebessümle balinanın ardından sürüklenerek sulara gömülür. Karayip Korsanlarında da ölümsüzlükle lanetlenmiş olanların gemisi, karanlık-aydınlık, kara-deniz, hayat-ölüm zıtlığı içinde yolculuğunu sürdürür. Gemidekilerin amacı ölümsüzlükten kurtulmak ve normal insan gibi yaşayıp ölebilmektir. Michel Butor'a göre her anlatı bir yolculuktur. Bu bakımdan yazmak ve gezmek birbirinden ayrılabilecek, kendi başına varolabilecek eylemler değildir. Yazarlık bu ikiz kardeşlerin sürekli ve içsel etkileşiminin çocuğudur.[3] Değişme romanında Leon Delmont adeta kendini ve doğruyu bulmak için Roma'ya yolculuk yapmaktadır. Bu yolculuk, Vergilius'un Aeneid'inin kahramanı Aeneas'ın Torya Savaşı sonrasında Roma'ya gidiş yolculuğuna benzemektedir. İlginç olan, Tanpınar'ın Huzur romanında Mümtaz'ın da böyle bir yolculuk yapmasıdır. Sarıçiçek, Huzur'u Aeneis destanı ışığında ve bağlamında okumuş ve ilginç sonuçlara ulaşmıştır.[4] Buna göre iki yapıt arasında kesinlikle raslantı olamayacak ko-

[2] Hülya Argunşah, "Tarihi Roman ", **Türk Edebiyatı Tarihi**, İst., KTB Yayınları, ss. 420-431

[3] Jack Kolbert, "Michel Butor, the Peripatetic Writer: A Portrait of the Artist as Voyager", **World Literature Today**, Vol. 56, No. 2, Michel Butor Issue (Spring, 1982), pp. 286-291

[4] Mümtaz Sarıçiçek, "Huzur Romanının Kuruluşunda Yerli ve Yabancı Tesirler", **Türk Yurdu Türk Romanı Özel Sayısı**, Ank., Mayıs-Haziran 2000, C.20, S:153-154, ss.235-240

şutluklar vardır. Üstelik Tanpınar Vergilius'u Fransızcasından okuduğunu başka bir metninde açıklamaktadır. Sarıçiçek yolculuk izleğini Huzur ve Aeneas arasında ilişki kurmak için kullandığı gibi, James Joyce'un Ulysses romanı ile Huzur arasındaki koşutluklar için de kullanır. Troya'dan evine dönerken başına dönüş yolculuğunda olağan dışı işler gelen Odiyssesus'un Latince söylenişi olan Ulysses'de James Joyce yolculuk olgusunu ve vatanını arayış temasını bu kez bir Yahudi'ye uygular. Yani bir yapıtı kazıdığımızda başka bir yapıt karşımıza çıkmaktadır.

Türk tarih romancılığının öncülerinden Aptullah Ziya Kozanoğlu'nun Türk Korsanları, Kızıl Kadırga ve Sencivanoğlu gibi romanları, Seydi Ali Reis'in Hindistan'a yaptığı seferde başına gelen talihsiz ve garip olayları anlattığı Mir'atü'l-Memalik'i, Barbaros Hayrettin'in anıları, Kâtip Çelebi'nin Türk deniz seferlerini anlattığı Tuhfetü'l-Kibar Fi Esfari'l-Bihar'ı Türkçedeki zengin gezi edebiyatının önemli örnekleridir. Amat yazarının da yolculuk olgusunu izlekleştirirken bilinen ve o günlerden kalan yolculuk yapıtlarından yararlandığı görülür. Bu yapıtların başında Evliya Çelebi'nin Seyahatname'si gelir.

Anar'ın romanı geleneksel ve güncel edebiyat türlerinin bir harmanıdır. Aynı zamanda romandan sinemaya aktarılan Moby Dick ve doğrudan sinema yapıtı olarak ortaya çıkan Karayib Korsanları filmi ile yan yana konduğunda sinema ve edebiyatın ne kadar birbirine yakınlaştığı, fantastiğin teknolojik destekle bu yakınlaşmayı nasıl kolaylaştırdığı, açıkça görülür.

AMAT FANTASTİĞİNİN BİLEŞENLERİ

Berna Moran, Türk romanında fantastiğin serüvenini incelediği yazısında Türkiye'de fantastik roman üzerine hiçbir çalışma olmadığını söylemektedir. Bunun nedenlerinden biri Türk romanının tür bakımından batıya oranla çok fakir bir görünüş sunmasıdır. Batıda polisiye roman, fantastik roman, casus romanı, korku romanı, bilimkurgu romanı gibi çeşitler popüler bir anlatı sınıfı oluşturmuşlardır. Moran Todorov'a dayanarak fantastik kavramını açıklar. Fantastiğin bir yanında tılsım, büyü, cin, peri ögeleriyle doğa üstü ve olağan dışı bir dünya vardır. Öbür yanında ise bize garip gelen ama doğa yasalarıyla açıklanabileceğine inandığımız olaylar vardır. İşte fantastik, bu iki durum arasındaki kararsızlık ve belirsizlik tutumudur.[5] Fantastik edebiyatta hayal ile hakikat çatışmaz. Masalsı ögeler, türler ve metinler arası bağlantılar sayesinde okuyucu, gerçekçilikten uzaklaşarak fantastiğe yönelir. Yazar fantastik romanda okuyana öncelikle mutluluk vermeyi amaçlar. Anar'ın yukarıda değinilen söyleşide belirttiği gibi romanlarında eğlenceli olma amacını gözettiğini düşünülürse onun da fantastik romanlarla okura mutluluk ve huzur vermek istediği nlaşılır.

[5] Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış,** İst., İletişim Yayınları, 1994, C.3, s.60

Adnan Özer, Anar ile yaptığı bir söyleşinin sunuşunda onu romanlarında büyüleyici, *fantastik* bir atmosfer kuran biri olarak tanıtmaktadır. [6] Özer'e göre Anar Türk tarihi roman geleneğini eğlendiricilik ve serüven ruhu gibi ögelerini koruyarak modernize etmiştir.

Anar'ın romanlarında masalları, halk hikâyelerini gizemli bir atmosfer yaratmak için kullandığı da görülür. [7] Konularını tarihten alan romanlarında Anar'ın düşsel yolculuk, ölüm ve masalsı dünya izleklerini kullandığı görülür.[8] Yapıtlarında fantastik unsurlar daima bir yolculuğa bağlı olarak yer alır.[9] Anar hem çok okuyan[10] hem de değişik edebiyat türlerine, hatta mekanik ve müzik gibi farklı uğraşlara da meraklı olan bir romancıdır. *Puslu Kıtalar Atlası'*na genel olarak baktığımızda yapıtın gerçekte bir iyilik-kötülük çatışması ya da insan-şeytan çekişmesi çerçevesine oturduğunu görürüz. Zira macera ve roman sona erdiğinde kahramanımız Bünyamin, dünya kitabını (*Puslu Kıtalar Atlası*) okuyarak, hayatın iyi ve kötü yönlerine tanık olmuştur. Ancak özünü geçici tutkulardan uzak tutmasını bilmiş ve erdeme ulaşmıştır. Bu nedenle *Puslu Kıtalar Atlası,* özü bakımından insanın gerçek bilgiye ya da erdeme ulaşmak için çıktığı yaşam yolculuğunda -ki bu, dünya kitabını okuma yolculuğudur- şeytan tarafından aldatılmaya, yok edilmeye çalışılması ve kahramanın şeytanı (kötülüğü) alt etmesi temasını işleyen felsefî bir romandır.[11]

Yazar diğer yapıtlarında olduğu gibi Amat'ta da masalsı ve fantastik bir zamanı kullanmıştır. Geminin Navarin'den çıkışı 1670 olarak geçse de Amat'ın deniz seferine çıkmasıyla bu kesinlik sona ermiştir. Çünkü yazar "*geminin Malta'ya doğru seyretmesinden 40 yıl kadar önce, Amat Malta'ya seyrederken, şafak söktüğü sırada*" gibi belirsiz zamanlara vererek zaman algısını göreceli bir biçime büründürmekte ve yapıtı masalvari bir bilinmezlik girdabına sokmaktadır. Bu durum yapıtın bir macera, fantastik bir anlatı ve masalvari bir özellik kazanmasını sağlamaktadır.[12] 902 yaşındaki bir şeyhin

[6] Adnan Özer, Anar'la Söyleşi, **E Dergisi**, Ağustos 2000, S.17, s.8

[7] Gonca G. Alpaslan," Modern Edebiyatta Sözlü Kültür Etkisi", **Türk Edebiyatı Tarihi,** İst., KTB Yayınları, 2006, C.3s.404

[8] Osman Gündüz, "Cumhuriyet Dönemi:Roman", **Türk Edebiyatı Tarihi,** İst., KTB Yayınları, 2006, C.4, s.370

[9] Yazarın bütün eserlerinde yol ve yolculuk teması vardır. Ahmet Koçakoğlu, **İhsan Oktay Anar Hayatı-Eserleri-Sanatı**, Selçuk Üniversitesi SBE TDE AbD YTE BD Yayımlanmamış Y.L Tezi., Danışman: Doç.Dr. Alim Gür, Konya, 2008, s.246

[10] "Eserlerimde hem Doğu hem de Batı dünyasının düşünürlerini görebilirsiniz. Ben sadece bana zevk veren bana hitabeden yazarları okurum. Marx'ı da okurum, Evliya Çelebi'yi de okurum. En beğendiğim yazar Tanrı ve en çok etkilendiğim eserler kutsal kitaplar. Gerçek edebi yapıtlar olduğunu düşünüyorum kutsal kitapların. Gençliğimde Kafka'yı okurdum. Onu beğenirdim. Çehov'u beğenirdim. Evliya Çelebi'yi çok büyük bir zevkle okurum hâlâ. Dostoyevski'yi çok beğendim. Ayrıca Borges okudum." Bkz. Koçakoğlu, 2008, 34

[11] Alaattin Karaca, "İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* Adlı Romanının Olay Örgüsü, Fantastik Özellikler ve Tema Bakımından İncelenmesi", **Arayışlar**,*2005* S. 14, Yıl: 7, s. 93-108; Alâattin Karaca, "Amat'ın Dinsel ve Felsefî Teması", **Hürriyet-Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, Mayıs 2006, S. 280, s. 32.

[12] Çokluk, 2009, s.108

varlığı (s. 30), Süleyman'ın "*Ey rüzgâr! Dur artık dur!*" diyerek fırtınayı durdurması (s. 100), Nuh Usta'nın falda insanların öldürdüğü kişilerin bile adlarını görebilmesi (s. 103), Kaptan Diyavol'un kırmızı atlasla örtülü boy aynasında gizlenerek kamarasında olup bitenleri oradan izlemesi (s. 26, 221, 233), Diyavol'un bayrağının bir tayfanın gözünü kör etmesi (s. 171-172), Diyavol Paşa'nın gemideki herkesin işlediği günahları en ince ayrıntılarına kadar bilmesi (s. 177-178), sis içerisinde devlerin, cadıların ve cinlerin sesinin duyulması (s. 191), vebadan ölmüş olan İsrafil adlı tayfanın gözlerini birden açarak borusunu öttürmesi (s. 223), denizci mezarlığındaki meşe ağaçlarına balta ile vurulduğunda acılı bir feryadın işitilmesi (s. 226) gibi olaylar yapıtta göze çarpan başlıca fantastik unsurlardır.[13]

AMAT FANTASTİK BİR PALİMPSEST TARİH ROMANIDIR

Yazarın dördüncü kitabı olan *Amat*, 1670 yılında, İstanbul'dan yola çıkıp Navarin'e doğru yol alan *Amat* adlı bir Osmanlı kalyonunun seyrüseferi sırasında karşılaştığı maceraları konu edinmektedir. Sanatçı yapıtında Kaptan Diyavol (Şeytan) ve Koca Reis Süleyman karakterleri etrafında yaratılıştan beri süregelen insan-şeytan/iyilik-kötülük mücadelesini konu edinmektedir.

Anar önceki yapıtlarında olduğu gibi burada da tutku, nefret, merak ve ölümsüzlük gibi konuları işlemektedir. Şeytanın insanoğlundaki bu duyguları tutku haline getirerek onları yoldan çıkarma ve kendine kul-köle etme çabasını ele almaktadır. Dolayısı ile *Amat*'ta dinsel ve felsefî bir temanın kullanıldığını görmekteyiz Fakat Anar bu izleği yapıtın eylem dolu, devinimli yapısına yedirerek yapıtı sanki şifrelerle dolu, alegorik bir kimliğe büründürmüştür.[14]

Anar nasıl çoğul okumalarla kendini geliştirmiş ve bu okumalardan elde ettiklerini değerlendirerek kendi metinlerini oluşturmuşsa, onun okuyucuları da değişik türlerde ve metinlerden alıntılarla oluşmuş bir palimpsest[15] romanla karşı karşıya olduklarını unutmamalıdırlar. Onun romanlarında da tıpkı diğer postmodern palimpsest romanlarda olduğu gibi okuyucu yazarın dünyasıyla alıntılama, anıştırma, parodi, pastiş, kolaj gibi teknikler üzerinden ilişki kurar. Okuyucunun donanımı oranında çok katmanlı ve çok anlamlı sonuçlara ulaşılabilir.[16]

Disiplinler arasındaki sınırların ortadan kalktığı günümüzde edebi türler arasındaki sınırlar da aynı hızla silinmekte, çok kültürlü karmaşık heterojen metinler ortaya çıkmaktadır. Genel olarak postmodern özellik gösteren, hem içerik hem de anlatım

[13] Koçakoğlu, 2008, s.184

[14] Ahmet Koçakoğlu, "İhsan Oktay Anar'ın Anlatı Dünyasında Konu"**, Müsvedde Dergisi,** Ekim-Kasım 2009, S.7

[15] Nüket Esen," Puslu Tarihler Romanı:Puslu Kıtalar Atlası", **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar,** İst. İletişim Yayınları, 2006, ss.247-251

[16] Tevfik Ekiz, "Alımlama Estetiği mi, Metinlerarasılık mı?", **AÜDTCF Dergisi,** 47, 2(2007), ss.119-127

şekli bakımından çok sesli bir yapı arz eden İhsan Oktay Anar romanlarında metinlerarasılık, roman metnini alışılmış şeklinden uzaklaştıracak kadar etkilidir. *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitab-ül Hiyel* (1996), *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* (1998), *Amat* (2005) ve *Suskunlar* (2007) adlı beş romanı olan İhsan Oktay Anar'ın metinlerindeki bu çok kültürlülük ve çok seslilik, onları klasik roman kurallarından tamamen uzaklaştırır. Yazarın romanlarının dokusunda tarih, felsefe, psikoloji, fizik, matematik, coğrafya, teoloji, mitoloji, halk bilim, müzik, resim, sinema gibi çok çeşitli disiplin ve alanların yanı sıra özellikle geleneksel anlatı türlerinin etkisi belirgin bir şekilde hissedilir. Anlatım mitler, destanlar, masallar, efsaneler, menkıbeler, halk hikâyeleri, meddah hikâyeleri, kıssalar, seyahatnameler, mesnevîler, tezkireler, vakayinameler ve kutsal metinlerle o derece iç içe geçmiş ve o derece kaynaşmış durumdadır ki, bu yapıtlara roman yerine anlatı demek daha doğru olur. Amat'ta tarihi, fantastik ögelerin yanında dini ve felsefî bir temanın kullanıldığını da söyleyebiliriz. Yazar, diğer yapıtlarında olduğu gibi masalsı bir anlatımı ön planda tutmuş ve sözlü geleneğimizdeki meddahlığın günümüzde de devam ettiğini bir kez daha gözler önüne sermiştir. Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'sini andıran bu yapıt, her şeyi ile tam bir bütünlük içerisindedir. İhsan Oktay Anar, romanlarının diğer türlerle ilişkisini, pastiş ve parodi teknikleri yoluyla taklit (imitation) üzerine kurar. Burada taklit (imitation) kelimesi ile kastedilen, saf bir kopya değil, yeniden üretimdir. Üstelik İhsan Oktay Anar taklitlerini gizlemeye çalışmamakta, aksine bunları özellikle açığa çıkartmaktadır. Çünkü yazar üslûp ve içerik taklitleri yoluyla romanlarının bütün ögelerini kesinlikten uzaklaştırmakta; kesin bilgiden değil düşsel ve yorumsal bilgiden yana olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle fantastik ögeler barındırmaları ve hayal gücü ile büyüyüp zenginleşme özelliğine sahip olmaları nedeniyle geleneksel anlatı türleri yazara bu imkânı sağlar. "Geleneksel anlatı türleri" ile, bütün insanlığa mal olmuş sözlü ve yazılı tarihî türler anlatılmak istenmektedir. İhsan Oktay Anar yerel kültür ögelerinden olduğu kadar evrensel kültür ögelerinden de yararlanır.

ÇOK-METİNLİ VE ÇOK-TÜRLÜ BİR ANLATI OLARAK AMAT

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında anılan, gerçekliği bulunan yazar ve yapıtlar yanında, uydurma yazar ve yapıt adları ile de sık sık karşılaşılır. Bu uydurma kaynaklar, metnin kurgusallığını vurgulama işlevi taşırlar. *Amat*'ta adı geçen pek çok uydurma yapıt ve yazarı, *Amat*'ın temel yapısını belirleyen ve birbirinden farklı bilgiler veren kaynaklarıdır. Romanda adı geçen anlatıcı-yazarlar ve metinleri şunlardır:

Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi, *Kitabü'l İber*

Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi, *Tezâkirü'l Mücrimin*

Masraf Kâtibi Kuzgunî Halim Efendi, *Silsiletü'l Havâdis*;

Vakanüvis Şaşı İkram Efendi, *Kevâşifü'l Melânet ve'l Habaset*;

Rûznamçe Kisedârı Ölügözlü Cuma Bey, *Kamûsu'l Desai*s

Zindan Kâtibi Çapraz Recep Dede Hazretleri, *El Müsvette fi Usûlü'Livata*;

Buhur Mütevellisi Kılbaz Yakup Dede Hazretleri, *Menâkıbü'l Mebain*;

Selâm Ağası Kekez İsmail Dede Hazretleri, *Akaidü'r Rezail*;

Yedekçi Baba Maymunî İlyas Baba Hazretleri, *El Beyan fî Makasidü'l Lûtîyan*.

Yedekçibaşı İsrafil Dede ve Kılbaz Beşir Efendi ise metinsiz ismi verilen anlatıcılardır. Romanın başında -kitabın içeriği ile de ilgili olan- kutsal kitaptan alınmış bir ayet "epigraf" olarak kullanılmıştır. *Amat*, *Tevrat*'ta geçen *"Kendine Gofer ağacından bir gemi yap; gemide odalar yapacaksın ve onu içeriden ve dışarıdan ziftle zifleyeceksin."* (*Tekvin, 6: 14*) âyetiyle başlar.

Postmodern edebiyatın en önemli özelliklerinden biri çok sesliliktir. Romanı oluşturan bütün unsurları çoğullaştırma yoluyla sağlanan bu çok seslilik, metinlerarasılık tekniğiyle sağlanmakta ve böylece yapıt heterojen bir yapıya dönüştürülmektedir. Genel anlamda postmodern özellik gösteren İhsan Oktay Anar romanları da çok sesli bir yapı sergiler. Yazar bu çok sesliliği mitler, destanlar, masallar, efsaneler, menkıbeler, halk hikâyeleri, meddah hikâyeleri, kıssalar, seyahatnameler, mesnevîler, tezkireler, vakayinameler ve kutsal metinleri kendi yapıtlarında kullanarak sağlar.

Amat romanının anlatıcısı, yazar ve tezkire kitaplarından alınan bölümlere bağlı olarak birden fazla kişidir. Anlatıcı, yazar olarak varlığını hissettirir ve kendini göstermekten kaçınmaz. Fakat üstkurmacanın oyunlarından biri olarak okuyucu ile söyleşmeye kalkışmaz. Birçok kişiyi o tanıtır. Mesela, "*İsa Peygamber'in de mesleği olan marangozluğa çok düşkün olan bu adam*" (s. 48) diyerek marangoz yardımcısı hakkında bize o bilgi verir. Olayların önemli bir kısmı yine onun tarafından aktarılır, ancak yapının gerçekçilikten uzaklaştırılması için kendi anlatımının ardından diğer yazarların kitaplarındaki bölümlere yer verir.

Tezkire yazarları için anlatıcı, "tarihçi" sıfatını kullanır. Tezkireler, metinlerarasılık uygulamasının pastişi gibi durmaktadır. Çünkü gerçekte olmayan yazarlardan ve kitaplardan söz edilerek bu anlatmalar gerçekleştirilir. Romanın başında, Amat'ın macerasını anlatacak kişiler, fantastik bir olay için Hekim Avram Efendi'nin kapısını çalarlar. Böylelikle onları topluca buluruz. Ardından bu fantastiğin sebebi olan Nuh Usta'yı takip ederler. Adından en çok söz edilen Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi, Amat efsanesini uyduran veya bilen kişidir. Onun Tezakirü'l Mücrimin adlı yapıtı, neredeyse temel başvuru kitabıdır. Anlatıcıya göre mahzen kâtipliğinde ömrünü tüketen Musa Efendi, Arap İmam'ın kahvesine gelir ve buradaki denizcilerin olağanüstü olayları içeren öykülerini dinleyerek rahatlar. Yapıtını da bu anlatılanlar üzerine yazmıştır. Ancak gerçek anlatıcı, yapıtın çoğulcu bir anlatıma yaslanmasını dilediği için devreye birçok anlatıcı veya düşsel metinler-arasılık sokar. Musa Efendi'yi

akla, mantığa aykırı bu öyküsünden dolayı öldüren Ruznamçe Kisedarı Ölügözlü Cuma Bey anlatılanlara karşı çıkar. Çünkü kendisi hesap ilmiyle uğraşan birisi olarak 'martavallar'a inanmamaktadır. Anlatmanın bir diğer başvuru kaynağı Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi ve yapıtı Kitabü'l İber'dir. O, ölüm korkusuyla yaşayan, padişahın yemeklerinin zehirli olup olmadığını kontrol eden birisidir. Arap İmam'ın kahvesine gelerek dinlediği öykülerle rahatlayan Rıza Çelebi, Cuma Bey'in anlattığına göre zaten sinirleri iyice zayıfladığı için ünlü yapıtını tımarhanede tamamlamıştır. Yazar, bütün bu anlatmaların gerçeklikle ilgisini bozmak için, Musa Efendi'nin ölümcül bir yara alması nedeniyle Padişahın deniz savaşlarıyla ilgili öyküler anlatılmasını yasakladığını söyler. Çünkü bu bilgiler, medrese öğrencilerine daha çekici gelmekte ve onları bilimden uzaklaştırmaktadır. Yazar yine de bir epizodla gerçekliği azaltmak ve fantastiği sürdürmek ister. Bu amaçla medrese talebelerinden Rıdvan isminde birisi, son nefesini vermek üzere olan Musa Efendi'ye gelerek 'Amat ne kadar gerçek' sorusunu yöneltir. Onun cevabı dediğimiz mantık içindedir. *"Amat ne kadar gerçekse bu hikâye de o kadar gerçek."* (s. 235) Rıdvan bunun üzerine Amat'ı aramaya karar verir. Amat'ın gerçek anlamına geldiği[17] ayrıca belirtildiğinden bu son nefesteki söz, "*gerçek ne kadar gerçekse bu anlatılanlar o kadar gerçektir*" demektir.

Peygamberleri, melekleri, tarihî mitolojik kişilikleri çoğu zaman aynı bazen de benzer isimlerle sık sık roman kahramanı yapan İhsan Oktay Anar'ın yapıtında tasavvuf da son derece etkilidir. Tasavvuftaki çile çekme ve ardından olgunlaşma motifi Amat'ta da vardır. *Amat*'ta Kırbaç Süleyman yaşadığı maceralarla âdeta çile çekerek sürekli değişime uğrar ve sonunda olgunlaşır. Bu anlamda İhsan Oktay Anar'ın romanı mesnevîlere çok benzediği gibi Alman oluşum (bildungs) romanlarını da hatırlatır. Tasavvuf izleğinin kimi zaman açık, kimi zaman da dolaylı bir şekilde ele alındığı bu metinlerde olgunlaşan kahramanların bir rehberinin -ki bu rehber bazen bir kişi, bazen de bir nesnedir- bulunması da yine mesnevîlerden gelen bir özelliktir. Amat'ta Kırbaç Süleyman'a Diyavol Paşa'nın kamarasında okuduğu yasak kitap da böyledir.

EFSANE ROMANI OLARAK AMAT

İhsan Oktay Anar'ın üslubunda efsaneler de çok etkilidir. *Amat*, âdeta birbirine benzer ve karşıt anlatımları bulunan kişiler üzerine kurulu bir efsanedir. Anar'ın, Goethe tarafından edebi ve ebedi bir anlatı haline getirdiği *Faustus Efsanesi*'nden esinlendiği düşünülebilir.[18] Bu durumda Mephisto'yu Diyavol Paşa, Dr. Faust'u da Kırbaç Süleyman temsil eder. Ayrıca Amat gemisinde yaşananların tuhaflığının tayfalar da farkındadır. Diyavol Paşa'nın emriyle yönünü Navarin'e çeviren Amat'taki gemiciler,

[17] "*Amat*" sözcüğü, Latince'de "sevmek", Doğu dillerinde ise "kesin" anlamına gelmektedir. Eserde ise yazar bu sözcüğün "gerçek" anlamına geldiğini belirtmektedir. Necmittin Çokluk, **İhsan Oktay Anar ve Romanları Üzerine Bir İnceleme**, Trakya Üniv. SBE TDE AbD YTE BD Yayımlanmamış YL Tezi, Danışman: Yard. Doç.Dr. Özcan Aygün, Edirne, 2009, s.92

[18] Çokluk, 2009, s.151

kaptanın hizmeti ile uğraşan ve fal bakan Nuh Usta'ya birer muska yazdırırlar. Nuh Usta bu muskaların içine birer meşe palamudu ve muska sahiplerinin daha önce öldürdüğü kişilerin ismini koymuştur. Vebadan ölen gemicilerin cesetlerinin ağızlarına da birer meşe palamudu konmuştur. Gemicilerden Kul Rıza Baba'nın söyledikleri Amat'ta yaşananların tam bir efsane olduğunu gösteriyor. Amat gemisinin yapım öyküsü de bir efsanedir. Bu öykü, gemicilerin kendi aralarındaki konuşmalar ve anlatıcıların aktarımları ile tamamlanır. Buna göre Amat, bir deniz kazasından sonra kıyıya vuran cesetlerin gömüldüğü, Navarin'in biraz kuzeyinde bir denizci mezarlığında biten tam 247 meşe ağacından yapılmıştır. Navarinli balıkçıların yeminle söylediklerine göre cesetlerin gömüldüğü yerden çıkan meşe fidanları tam üç ayda koskoca ve ulu birer ağaç olur. İşte Amat, gemici cesetlerinin kanını ve etini emerek büyüyen ağaçlardan yapılmıştır. Üstelik bu gemiyi Nuh Usta inşa etmiştir.

Amat'ın son kısmında yapıtları kaynak olarak gösterilen kişilerin Amat'la ilgili olarak anlattıkları da efsane özelliği göstermektedir. Birbirleri ile zaman zaman benzer, zaman zaman farklı bilgiler veren bu kişilerin naklettikleri bilgiler, tıpkı efsanelerin oluşma şekli gibi başkalarının anlatmaları üzerine oluşmuştur.

SONUÇ

Yukarıda genişçe anlatıldığı gibi Amat masalsı bir dünyanın içinde ölüm olgusunu yolculuk olgusuyla birleştirerek işleyen felsefi temalı postmodern bir romandır. Yazar bir felsefeci olmanın kazandırdığı bilgi ve donanımlarla romanında pek çok konuyu bir araya getirmiş ve işlemiştir. Anar adeta bir ressam gibi görüntüler yaratmış ve gerçeği kendi gördüğü biçimde okuyucusuna sunmuştur. Geniş ve derin bir kültür birikimine dayalı romanın çok "çoğul" bir yapıt olduğu vurgulanmalıdır. Bu çoğulluk çok yönlülük, yoğunluk, iç içelik, çağrışım zenginliği gibi nitelikler taşımaktadır. Romanda düş, düşlem, zaman, etik, yolculuk, tasavvuf, din ve elbette Türk toplumunun İstanbul alındığından beri yaşayıp yüzleştiği çağdaşlaşma süreci arka fonu ve ana çerçeveyi oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

Alpaslan Gonca G.," Modern Edebiyatta Sözlü Kültür Etkisi", **Türk Edebiyatı Tarihi,** İst., KTB Yayınları, 2006, C.3

Anar İhsan Oktay, **Amat**, İst., İletişim Yayınları, 2009

Argunşah Hülya, "Tarihi Roman ", **Türk Edebiyatı Tarihi**, İst., KTB Yayınları, ss. 420-431

Barbaros Hayreddin Paşa, **Gazavat-ı Hayreddin Paşa**, İst. Tercüman 1001 Temel Eser, tarihsiz

Bergin Azize Erten, **Büyük Romanlar**, İst. Varlık Yayınları, 1979

Çokluk Necmittin, **İhsan Oktay Anar ve Romanları Üzerine Bir İnceleme**, Trakya Üniv. SBE TDE ABD YTE BD Yayımlanmamış YL Tezi, Danışman: Yard. Doç.Dr. Özcan Aygün, Edirne, 2009

Ekiz Tevfik, "Alımlama Estetiği mi, Metinlerarasılık mı?", **AÜDTCF Dergisi,** 47, 2(2007), ss.119-127

Esen Nüket," Puslu Tarihler Romanı:Puslu Kıtalar Atlası", **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar,** İst. İletişim Yayınları, 2006, ss.247-251

Gündüz Osman, "Cumhuriyet Dönemi:Roman", **Türk Edebiyatı Tarihi,** İst., KTB Yayınları, 2006, C.4, s.370

Hülya Argunşah, "Tarihi Roman ", **Türk Edebiyatı Tarihi**, İst., KTB Yayınları, ss. 420-431

Karaca Alaattin, "İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* Adlı Romanının Olay Örgüsü, Fantastik Özellikler ve Tema Bakımından İncelenmesi", **Arayışlar**,*2005* S. 14, Yıl: 7, s. 93-108. *

Karaca Alâattin,; "Amat'ın Dinsel ve Felsefî Teması", **Hürriyet-Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S. 280, Mayıs 2006, s. 32.

Koçakoğlu Ahmet, "İhsan Oktay Anar'ın Anlatı Dünyasında Konu"**, Müsvedde Dergisi,** Ekim-Kasım 2009, S.7

Koçakoğlu Ahmet, **İhsan Oktay Anar Hayatı-Eserleri-Sanatı**, Selçuk Üniversitesi SBE TDE AbD YTE BD Yayımlanmamış Y.L Tezi., Danışman: Doç.Dr. Alim Gür, Konya, 2008, s.246

Kozanoğlu Abdullah Ziya, **Kızıl Kadırga**, İst., Atlas Kitabevi, 1973

Kozanoğlu Abdullah Ziya, **Sencivanoğlu**, İst., Atlas Kitabevi, 1973

Kozanoğlu Abdullah Ziya, **Türk Korsanları**, İst., Atlas Kitabevi, 1974

Moran Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış,** İst., İletişim Yayınları, 1994, C.3

Örgen Ertan, "Amat'ta Yapı ve Simgeler", **Balıkesir Üniversitesi SBE Dergisi**, C.11, S.19, Haziran 2008, ss.160-174

Özdemir Emin, **Yazı ve Yazınsal Türler**, İst., Karacan Yayınları, 1981

Özdemir Gülseren, "Metinlerarasılık Bağlamında İhsan Oktay Anar Romanlarının Geleneksel Anlatı Türleriyle İlişkisi", İzmir, Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü II. **Türk Dünyası Kültür Kongresi'nde sunulan bildiri**

Özer Adnan, Anar'la Söyleşi, **E Dergisi**, Ağustos 2000, S.17, s.8

Poyraz Hakan, "Kitab'ül Hiyel Üzerine, **Türk Yurdu Dergisi, Türk Romanı Özel Sayısı**, Mayıs-Haziran 2000, C.20, S:153-154, ss.337-340

Sarıçiçek Mümtaz, "Huzur Romanının Kuruluşunda Yerli ve Yabancı Tesirler", **Türk Yurdu Türk Romanı Özel Sayısı,** Ank., Mayıs-Haziran 2000, C.20, S:153-154, ss.235-240

Seydi Ali Reis, **Mir'at-ül Memalik**, İst. Tercüman 1001 Temel Eser, tarihsiz

Van Doren Carl, **Kısa Amerikan Edebiyatı Tarihi**, çev. O. Azizoğlu, İst. Varlık Yayınları, 1961

ÇOCUK EDEBİYATINDA ÖLÜMÜN DOĞALLAŞTIRILMASI: *BÜYÜKBABA TAŞINIYOR* ROMANI ÜZERİNE BİR İNCELEME[1]

Yasemin ASLAN

Dr. Öğr. Üyesi,
ybakir@pau.edu.tr, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi ORCID: 0000-0002-5792-7304

GİRİŞ

Ölüm insan yaşamının kaçınılmaz bir parçası, insanın birey olarak yaşadığı gerçek bir olay ve evrensel bir olgudur (Aslan, 2012). Bauman (2000), ölümün tanımını yapmanın olanaksız olduğunu belirtir ve ölümü, yaşamı var eden kökensel bir boşluğu ve yok oluşu simgelemesiyle ilişkilendirir. Bauman'a göre ölüm, var olan her şeyin tamamen zıttı olduğu için onunla ne bir bağ kurulabilir ne de zihinde tam olarak canlandırılabilir. Bu yüzden insanoğlu ne zaman ölümden söz etmeye kalksa aslında ölümü değil, hayatta olmanın ne anlama geldiğini doğrudan onun tersi, yani olumsuz bir metaforu üzerinden anlatmaya çalışır.

İnsan öleceğini bilen ama içten içe kendi ölümüne inanmayan tek canlıdır. Kübler-Ross'a göre bunun nedeni, bilinçaltımızın doğal ölümü (yaşlanmayı ve hastalığı) kabul edemeyip ölümü her zaman dışarıdan bir "saldırı" gibi algılamasıdır (Kübler-Ross, 2010). Ariès (2020) de ölümün modern toplumda görünmez olduğunu ve daha çok sağlık hizmeti veren uzmanların konusu haline geldiğini belirtir. Ariès giderek daha fazla steril ortamlarda gerçekleşen ölümü yasak ölüm (la mort inversée/forbidden death) biçiminde belirtirken bu sterilizasyon sürecinden önceki dönemlerde gerçekleşen ölümü, ehlileştirilmiş ölüm (la mort apprivoisée/tamed death) biçiminde kavramsallaştırır. Elias'a (2023) göre ise modern dünya ölümü ne kadar kurumsallaştırıp gizlemeye çalışırsa çalışsın ya da birey ne kadar şefkatli bir çevreyle sarılı olursa olsun, yaşamdan ölüme geçiş anı, insanın başkalarıyla paylaşamayacağı, tamamen tek başına ve mahrem bir yalnızlık içinde deneyimlemek zorunda olduğu varoluşsal bir sınırdır.

[1*] Bu çalışma, Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu 24-27 Mayıs 2021 sunulan "*Büyükbaba Taşınıyor* Romanı Bağlamında Çocuklara Ölümü Anlatmak" başlıklı sözlü bildirinin genişletilmiş halidir.

Yetişkinler için konuşulması zor konulardan biri olan ölümün, çocuklara anlatılması ve çocuklarla konuşulması ise çok daha zorlayıcıdır (Boran, 2026). Bu bağlamda çocuk edebiyatı ölümün anlatılmasını kolaylaştırıcı bir araç olarak görülebilir. Edebiyatın iyileştirici, duygusal onarım sağlayıcı ve yönlendirici gücünden yararlanma süreci olarak kavramsallaştırılan bibliyoterapi, çocukların ölüm ve yas gibi sarsıcı temalarla güvenli bir edebi mesafeden karşılaşmalarına olanak tanır (Bulut, 2010; Karagül, 2018). Nitelikli çocuk kitapları, sunduğu kurgusal evren ve karakterler aracılığıyla çocuğun özdeşim kurma sürecini destekleyen en temel araçlardandır (Sever, 2013). Ölüm temasını doğallaştırarak işleyen yapıtlar da bu özdeşim mekanizması sayesinde çocuğun ölüm kavramını anlamlandırmasına, yas sürecini işlemesine, korkularını anlatmasına ve duygusal onarım yaşamasına yardımcı olabilir. Çocuklar gerek gerçek yaşamda gerekse okudukları kitaplar aracılığıyla büyükanne ve büyükbabanın, anne ve babanın ya da evcil bir hayvanın kaybı üzerinden ölüm olgusuyla karşılaşabilirler. Çocuğun bu kayıp karşısında sergilediği duygusal tepkiler ve ölüm gerçeğini zihninde yapılandırma biçimi, içinde bulunduğu bilişsel ve duygusal olgunlaşma düzeyiyle doğrudan ilişkilidir. Çocuğa ölüm kavramını anlatabilmek için onun gelişim dönemlerini bilmenin büyük yararı vardır.

Çocuklarda ölüm algısı bilişsel gelişimle birlikte değişmektedir. Nagy (1959), ölüme ilişkin algının yaş ile birlikte olgunluk kazandığını ortaya koyarak bu çerçevede farklı aşamalar belirlemiştir. Buna göre 3 ila 5 yaş arasındaki çocuklarda ölüm uyumak ile benzer bir şekilde algılanır ve ölenlerin bir süre sonra uyanmasının olası olduğu düşünülebilir. 5 yaşından 9 yaşına kadarki dönemde çocuklar, ölümün bir sonu ifade ettiğini algılayıp ölen kişinin sonsuza dek geri gelmeyeceğini kavrar. 9 yaşından sonra ise ölümün kaçınılmazlık, evrensellik gibi farklı boyutlarının da farkına varılmaktadır.

Hopkins (2014), çocukların bu soyut kavramı zihinlerinde nasıl yapılandırdıklarını gelişimsel bir bakış açısıyla ele almıştır. Hopkins çocukların olgun ve gerçekçi bir ölüm algısına ulaşabilmesi için biyolojik ve bilişsel düzeyde anlamlandırmaları gereken beş temel alt bileşeni detaylandırır. Bu bileşenler; ölümün kesin bir son olduğunu ve geri dönüşünün olmadığını ifade eden geri döndürülemezlik, istisnasız her canlının bir gün öleceğini belirten evrensellik ile bunun kaçınılmaz bir biyolojik gerçek olduğunu gösteren kesinlik, ölümle birlikte tüm bedensel ve zihinsel fonksiyonların bittiğini vurgulayan işlevsizlik ve son olarak ölümün somut fiziksel ya da tıbbi nedenlere bağlı olduğunu açıklayan nedensellik ilkeleridir. Yazar, özellikle erken çocukluktan okul çağına geçiş döneminde bu bileşenlerin kazanılma sırasını ve hızını inceleyerek, çocuk edebiyatı ve pedagojik yaklaşımlar için güçlü bir kuramsal zemin sunmuştur.

Piaget'nin bilişsel gelişim kuramı bağlamında ele alındığında ölüm kavramına dair gelişen farkındalığın işlem öncesi dönemden soyut işlemler dönemine doğru gidildikçe geliştiği söylenebilir. Okul öncesi dönemde (işlem öncesi dönem) ölümün geri

döndürülemezlik ve evrensel oluşu tam olarak anlaşılamaz. Nesne sürekliliği tam olarak kazanılana dek çocuk, ölen bir kişinin yeniden canlanabileceğine inanabilir ve ölümün, ölen kişiye has bir durum olduğunu düşünebilir. Bu dönemde çocuğa ölen kişinin uyuduğu söylenirse ölümü anlamlandırması zorlaşır ve uyumaktan korkabilir (Boran, 2026). Bu dönemde ölüm olabildiğince somut ifadeler kullanılarak anlatılmalıdır. Bu dönemin bir diğer zorluğu benmerkezci düşünmenin egemen olması dolayısıyla çocuğun ölümden kendini sorumlu tutabilmesidir (Oltjenbruns, 2001).

Okul dönemi (somut işlemler dönemi) ölümün kaçınılmaz, evrensel ve geri döndürülemez oluşuna dair bakış açısının olgunlaştığı dönemdir. Yine de somut işlemler döneminde olan çocuk için ölüm tam anlamıyla soyut düzeyde kavranmış değildir. Ölümün yaşam sürecinin bir parçası olan ve yaşamsal işlevlerin sona erdiğini çağrıştıran bir kavram olduğunu anlamak ancak ön ergenlik dönemiyle (9-10 yaş) yavaş yavaş mümkün olabilmektedir (Dyregrov, 1991). Yetişkine benzer bir ölüm algısının oluşması ise soyut düşüncenin geliştiği ergenlik dönemi ile mümkün olur (Noppe ve Noppe, 2004). Ölüme dair algının olgunlaştığı bu dönemde ergen, ölümün doğuracağı sonuçları da algılayabilir.

Çocuk kitapları, yalnızca estetik haz sunan metinler değil, aynı zamanda çocuğun yaşamın gerçekleriyle yüzleşmesini kolaylaştıran, onlara duygusal ve zihinsel destek sağlayan önemli araçlardır. Çocuklar için yazılan eserler, "çocuğa görelik" ilkesine göre yazar tarafından bu yaş dönemleri göz önünde bulundurularak kaleme alınırlar. Çocuk edebiyatında ölüm temasının tipolojik sınıflandırılması, metinlerin kurgusal yapıları ve üstlendikleri işlevler bakımından akademik düzeyde dört temel kategori altında ele alınabilir:

1) Doğrudan Açıklayıcı ve Bilgi Temelli (Pedagojik-Açıklayıcı) Metinler: Bu gruptaki eserler, doğrudan çocuk okurun zihnindeki ontolojik belirsizlikleri gidermeyi amaçlayan, bilgi temelli ve kavram açıklayıcı bir nitelik taşır. Çocuğun gelişimsel özellikleri gözetilerek kurgulanan bu metinler; "Ölüm nedir?", "Herkes ölecek mi?", "Ölenler nereye gidiyor?" gibi temel ve varoluşsal sorulara somut, anlaşılır ve nesnel yanıtlar üretme amacı güder. Bu kategoride *Ölüm Nedir?, Yaşam ve Ölüm*, *Ördek, Ölüm ve Lale*, *Noa, Monark Kelebekleri ve Her Şey* gibi eserler örnek olarak gösterilebilir.

2) Kayıp Sonrası Duygusal Düzenleme ve Onarım Odaklı (Terapötik/Kriz Odaklı) Metinler: Bu kategoride yer alan eserler, ölüm gerçeğinin kendisinden çok, ölüm sonrası ortaya çıkan akut yas evresini, çocukta uyandırdığı psikolojik şoku ve duygusal kırılmaları ele alır. Metinlerin temel işlevi, kayıp deneyimiyle sarsılan çocuk okurun bu kriz sürecini göğüslemesine, duygusal karmaşasını yapılandırmasına ve travmatik yaşantısını güvenli bir alanda dışa vurmasına rehberlik etmektir. Profesyonel yardım süreçlerine ve ebeveyn rehberliğine işlevsel birer destek sunan bu

kategoride; *Annem Her Yerde* ve *Çok Kötü Bir Şey Oldu* gibi eserler nitelikli birer örnek olarak değerlendirilebilir.

3) Kendi Ölümünü Doğrudan ve Birinci Kişi Ağzından Aktaran (Öznel-Deneyimsel/Kahraman Anlatıcılı) Metinler: Bu gruptaki eserler, ölüm temasını doğrudan ölecek olan kahramanın öznel deneyimi biçiminde ele alır. Anlatı, karakterin kendi varoluşsal sonunu bizzat kendisinin öykülemesi üzerine kuruludur. Estetik ve psikolojik düzeyi yüksek olan bu metinlerde çocuk okur, bir başkasının kaybına dışarıdan yas tutmak yerine, doğrudan ölen karakterin zihin dünyasına misafir olarak ölümün biyolojik ve duygusal sınırlarını anlatıcıyla birlikte deneyimler. Lösemi hastası bir genç kızın hastalık, kabulleniş ve vedalaşma sürecini kendi günlüğü üzerinden doğrudan aktaran *Mavi Saçlı Kız* başlıklı eser, Türk çocuk edebiyatında bu gruptaki çalışmalara özgün ve nitelikli bir örnek olarak gösterilebilir.

4) Ölümü Yaşam Döngüsünün ve Anlatının Doğal Uzantısı Olarak Kurgulayan (Edebi-Estetik/Olay Merkezli) Metinler: Bu gruptaki eserler, ölümü yalıtılmış bir problem veya doğrudan bir "bilgilendirme" nesnesi olarak ele almaz. Aksine ölüm, edebi kurgunun, karakterlerin yaşam serüveninin ve olaylar dizisinin kaçınılmaz, döngüsel ve organik bir parçası olarak metne eklemlenir. Estetik yönü ve edebi derinliği yüksek olan bu anlatılarda okur, ölüm gerçeğiyle yapay bir biçimde değil, karakterlerin gündelik yaşam akışı içindeki deneyimleri aracılığıyla aşamalı olarak yüzleştirilir. İncelemeye konu olan *Büyükbaba Taşınıyor*[2], ölümü yaşamın ve kurgunun doğal bir bileşeni olarak yapılandıran bu edebi-estetik sınıflandırmanın özgün temsilcileri arasında sayılabilir.

2. Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi kullanılmıştır. Peter Härtling'in *Büyükbaba Taşınıyor* adlı romanı incelenmiştir. Necdet Neydim tarafından Türkçeye çevrilen eser, 144 sayfa ve 17 bölümden oluşmaktadır. Eserin son bölümü, "Büyükbaba Ölüm Döşeğinde" başlığını taşır. Eserden yapılan doğrudan alıntılar, metin içinde parantez içerisinde sayfa numaraları belirtilerek gösterilmiştir. Romanın hitap ettiği yaş grubu ile ilgili kitapta bilgi verilmemesiyle birlikte yayınevinin internet sayfasında 8-12 yaş ve 4-6. sınıflar için uygun olduğu belirtilmiştir.

3. *Büyükbaba Taşınıyor* Romanında Ölüm

Özgün başlığı *Alter John* olan romanın Türkçeye *Büyükbaba Taşınıyor* başlığı ile aktarılması farklı kavram alanlarını gösterir. Almanca baskıda İhtiyar John lakabına gönderme yapan adlandırmaya karşılık Türkçede büyükbabanın kızının yanına taşınmasına gönderme yapılır. Roman, herkesin İhtiyar John diye seslendiği, Johannes

[2] Härtling, P. (2015). *Büyükbaba Taşını*yor (N. Neydim, Çev.). İstanbul: Günışığı Kitaplığı. Metin içerisindeki alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.

Navratil'in kızı İrene, damadı Thomas ve torunları Jakob ile Laura'nın evine taşınmasıyla başlar. Kuşaklararası iletişimi ve yaşlılık dönemindeki özerklik-bağımlılık gerilimini konu edinen romanda İhtiyar John, yetmiş beş yaşında, bağımsızlığına düşkün, inatçı ve nüktedan biri olarak karşımıza çıkar. Kızının yanına taşınmadan önce boyama işiyle meşgul olan İhtiyar John, kızının lekelenen bluzunu boyamasıyla başlayan kumaş boyama işiyle köyde ve gençler arasında büyük bir ün kazanarak yoğun bir üretim evresine girer. Bu dinamik dönemde toplumsal alanda aktif bir özne olarak varlık gösteren İhtiyar John, yeniden âşık olur ve ilerleyen süreçte kendisine bakım verenler arasına katılacak olan Bayan Besemer ile de bu sırada tanışır.

Zaman ilerledikçe bu üretken ve duygusal döneme eklenen bedensel deformasyon ve demans belirtileri aile dinamiklerini zorlamaya başlar. Bahçede geçirdiği kalp krizinin ve iki ay süren hastane tedavisinin ardından, ailenin kurumsal bakım yerine evde bakımı seçmesiyle ölüm olgusu yavaş yavaş gündelik yaşamın merkezine taşınır. Evde devam eden geriatrik çözülme sürecinde büyükbaba, aşamalı olarak Thomas'ın kollarında taşınan "soluk ve tüy gibi hafif bir bebeğe" dönüşür. Bu dönüşüm, torunları tarafından derin bir duygusal gerilim ve olgunlukla izlenir. Uykusunda huzurla ölen İhtiyar John'un ardından çocukların verdikleri farklı yas tepkileri ve evdeki olağan akışa geri dönüş, ölümün bir tabu değil yaşamın döngüsel ve kaçınılmaz bir parçası olduğunu belgelemesi bakımından eseri çağdaş çocuk edebiyatında özgün bir konuma yerleştirir. Eserde çocuklara dedelerinin hastalığı sırasında doğru bilgiler verilmeye çalışıldığı gibi büyükbabanın eve taşınmasından hastane ve evde bakımına kadar her konuda çocukların görüşlerinin alındığı görülür. İhtiyar John'un torunları yaşları bakımından hastalık ve ölümle ilgili gerçekleri kavrayacak yaştadır: Laura 12 ve Jakob 10 yaşındadır. Laura ve Jakob, ölümün yaşam sürecinin kaçınılmaz bir parçası olduğunu ve biyolojik/yaşamsal işlevlerin sona ermesini ifade ettiğini kavrayabilecekleri ön ergenlik ve ergenliğe geçiş dönemindedirler.

Büyükbaba Taşınıyor romanında ölüm, ani ve sarsıcı bir kriz olarak sunulmaz. Roman, ölüm fikrini yaşlılık, bedensel değişim, yavaşlama ve güç kaybı üzerinden aşamalı biçimde görünür kılar. Böylece çocuk okur ölüm gerçeğiyle doğrudan değil, yaşlılığın gündelik yaşam içerisindeki izleri aracılığıyla karşılaşır. Bu durum, çocuk okurun ölümün evrenselliği ve kaçınılmazlığı boyutlarını aşamalı olarak sezmesini sağlar.

3.1. Yaşlılık ve Bedensel Eksilme Üzerinden Ölüme Hazırlama

Romanın başlangıcında Schirmer ailesi, mutfakta İhtiyar John'a yeni evdeki odasının durumunu nasıl açıklayacaklarını tartışmaktadır. Bu sırada babanın, İhtiyar John'un yetmiş beş yaşında olduğunu belirtmesiyle okuyucuya daha ilk sayfada karakterin yaşı bildirilmiş olur (s. 11). Roman boyunca İhtiyar John'un yaşı hem kendisi hem de diğer karakterler tarafından aralıklarla dile getirilir. İlerleyen bölümlerde İhtiyar John'un yetmiş altı yaşında olduğu kızı İrene tarafından belirtilir (s. 96).

İhtiyar John'un yaşlı olduğunu belirtmek için yaş bilgisinin yanında bazı somut yaşlılık belirtileri ve bedenin işlevlerinin eksilmesi durumları da gösterilir. İhtiyar John'un yürürken dizlerinden kötü yağlanmış gibi sesler geldiği (s. 22), kemiklerinin takır takır öttüğü (s. 24), eğilirken ya da hareket ederken ıhıldadığı (s. 25, 38, 51) ya da "Aaauh! Iyyh! Oooy! Iıh! Aman!" (s. 37) gibi sesler çıkardığı, ellerinin ayaklarının titrediği ve ak saçlı olduğu belirtilir. Bunun yanında dişlerinin takma olduğu, alnının buruşuk ve göz çevresinin kırışık olduğu da verilen bilgiler arasındadır. Romanda yaşlanmanın biyolojik gerçekleri çocuk okura pedagojik bir dürüstlükle sunulur ve İhtiyar John'un zaman içindeki bedensel gerilemesi doğrudan boyunun kısaldığı bilgisiyle örneklendirilir. Karakter, torunu Jakob'un yönelttiği kaç yaşında olduğu sorusu karşısında, uğradığı bu fiziksel kaybı esprili bir üslupla bir öyküye dönüştürerek aktarır:

"Dinleyin bakın size küçülme öykümü anlatayım. Kısa bir öykü ve ben bunda sürekli kısalıyorum. Altmış yaşımda boyum 197 santimdi. Altmış beş yaşımda 195 santim. Yetmişimde 192, şimdiyse 189 santim." (s. 31).

Okuru İhtiyar John'un ölümüne ve güç kaybına hazırlayan hususlardan bir diğeri de hastalıktır. İhtiyar John odasını kendi zevkine göre düzenlemek için boyamak ister. Boya işleri bittiğinde Thomas kendisine bahçede duş aldırırken birdenbire titremeye ve sallanmaya başlar. Aile büyükbabayı bir battaniyeye sarıp oturtur ve İhtiyar John bir süre sonra kendisini toparlar (s. 37). Olay örgüsünün başında sayılabilecek bu olaydan çok sonra İhtiyar John, bahçede köpeği Minik Surat'la oynarken sallanmaya başlar ve yere düşer (s. 104-105). Kalp krizi geçiren İhtiyar John, iki ay hastanede kaldıktan sonra eve döner.

İhtiyar John'un hastaneden döndükten sonra pek çok konuda yardıma ihtiyacı olduğu net bir biçimde görünür kılınır. Roman boyunca İhtiyar John'un unutkanlıklarından söz edilse de hastaneden döndükten sonra bu durum bir kafa karışıklığı ve demans belirtisi gibi aktarılmaya başlanır:

"Bayan Besemer odadan çıkmıştı ki büyükbaba parmak uçlarında hayalet gibi beliriverdi. Ocağa doğru gitti, ocağı yakmadan ve üstüne herhangi bir şey koymadan, bütün gaz düğmelerini açtı. Bir yandan da yaptıklarını başıyla onaylıyordu. Dışarı çıkarken bile Jakob'un farkına varmadı. Söylenip duruyordu: 'Kahrolasıca Besemer, hiçbir şeyi tek başına beceremez.!" (s. 131).

Büyükbabanın kafa karışıklığının yanında görmesinde ve duymasında gerileme olduğu belirtilir. Roman boyunca İhtiyar John'un yaşlılık belirtileri, bedeninin güç kaybı yaşaması, yavaşlaması ve kalp krizi geçirerek hastalanması ile okuyucu insanın yaşlanan, eksilen ve ölen bir varlık olduğu düşüncesine (ölümün evrenselliğine) hazırlanır. Büyükbabanın bütün bu yaşlanma belirtilerinin yanında Jakob, babasının da göz çevresindeki kırışıklıklar olduğunu fark eder (s. 134). Bu durum, ölümün ve yaş-

lanmanın sadece büyükbabaya özgü olmadığını, herkesi kapsayan evrensel bir doğa yasası olduğunu çocuk okurun zihninde somutlaştırır.

İhtiyar John romanın başında bedensel olarak daha güçlü olarak aktarılırken olaylar geliştikçe özellikle kalp krizi sonrasında bedensel olarak güçsüz düştüğü gösterilir. Romanın başında tek başına odasını boyayan, arkadaşlarıyla buluşmaya giden, geceleri dışarı çıkan, âşık olan, havuza balıklama atlayan ve özerkliğini koruyan İhtiyar John, ilk başlarda yardıma ihtiyaç duyduğunu kabul etmese de zamanla şehre yalnız inemeyen, hastane odasında yardımsız yürüyemeyen, evde aile üyelerinin ve Bayan Besemer'in desteğiyle hareket eden, yatağını ıslatan ve Thomas tarafından kucakta banyoya taşınan birine dönüşür.

3.2. Ölümün Kavramsal Boyutları ve Çocuk Zihnindeki Nedensellik Zinciri

Çocuğun ölüm olgusunu zihinsel olarak tam olarak kavrayabilmesi; Hopkins'in belirttiği gibi geri döndürülemezlik, uygulanabilirlik (evrensellik), kaçınılmazlık, sona erme (işlevsizleşme) ve nedensellik bileşenlerini anlamasına bağlıdır. Bu bileşenler çocuk zihninde birbirinden bağımsız kavramlar olarak değil, birbirinin gerekçesi olan mantıksal bir zincir halinde yapılanırlar. Özellikle "nedensellik" bileşeni, ölümün biyolojik sebeplerini ve sonuçlarını birbirine bağlayan ana mekanizmadır. Peter Härtling'in eserinde, çocuk kahramanlar Jakob ve Laura'nın büyükbabanın kalp krizi anına verdikleri tepkiler, ölümün bu alt bileşenleri arasındaki nedensellik ilişkisinin yaşanarak inşa ediliş sürecini net bir biçimde ortaya koyar.

İhtiyar John'un bahçede ilk kez duş alırken şiddetle titremesi ve takma dişlerinin takırdaması (s. 37-38) karşısında aile üyeleri ve çocukların ölüm fikrini akıllarına getirmeme nedeni, bedenin henüz temel görevlerini sürdürüyor olmasıdır. Çocuk zihninde hareket ve ses, yaşamın devam ettiğinin mantıksal kanıtı olduğundan bu evredeki sarsıntılar yaşamın sona ermesi olarak değil, yaşlılığın getirdiği olağan bir güçsüzlük olarak kodlanır.

Karakterin bahçede aniden sallanıp yere yığıldığı kalp krizi anı (s. 104) ise bu neden-sonuç zincirini başlatan kırılma noktasıdır. Jakob'un bu yığılma anını ilk başta bir "şaka" olarak anlamlandırmaya çalışması, ölümün ani gerçekliği karşısında gösterdiği zihinsel bir dirençtir. Çünkü çocuk zihninde, az önce aktif olan bir bedenin durması için görünür bir biyolojik neden henüz yoktur:

"Büyükbaba sallandı, eliyle göğsünü ve boynunu tuttu. Uzun bacakları büküldü. Bir kum saati gibi, sonsuz bir yavaşlıkla. Büyükbabanın dizleri çözüldü ve yana devriliverdi. Jakob gördüklerine inanamadı. Bir düş kadar gerçekdışıydı. Kâbus gibiydi." (s. 104-105).

Ancak büyükbabanın sallanması uzar ve sonunda sanki bütün kemikleri birdenbire yok olmuş gibi yerde hareketsiz kalır. Büyükbabanın yerde yatması uzadığı için Ja-

kob durumdan şüphelenerek bağırmaya başlar. Hareketin bitmesi çocuktaki bilişsel nedenselliğin ilk basamağıdır. Karakterin fiziksel olarak düşmesinin ve hareket edememesinin nedeni, içsel organların durması, yani bedenin işlevlerini kaybetmesi ve sona erme (işlevsizleşme) durumudur.

Bedenin durduğunun belirlenmesi, çocukları doğrudan "Öldü mü?" (s. 105) sorusu üzerinden ölümün tüm canlılar için geçerli olduğu (uygulanabilirlik/evrensellik) ve zamanı geldiğinde engellenemeyeceği (kaçınılmazlık) gerçeği üzerine düşünmeye yöneltir. Ancak çocuklar, bu sonucun kesinleşip kesinleşmediğini doğrulamak için fiziksel gerekçeler, yani somut nedenler arama eğilimine girerler. Laura'nın büyükbabanın elini tutarak sıcaklığını kontrol etmesi ve elini ağzına yaklaştırarak nefes alışverişini hissetmeye çalışması (s. 106-108) tam olarak bu nedensellik arayışının ürünüdür. Çocuk zihni burada şu mantıksal akıl yürütmeyi yapar: Ölümün ve tüm işlevlerin sona ermesinin nedeni, biyolojik sistemin tamamen durmasıdır. Eğer beden hâlâ sıcaksa ve nefes alıyorsa, yaşamı var eden nedenler ortadan kalkmamıştır. Dolayısıyla bedenin sıcaklığı ve nefesi, ölümün en katı özelliği olan ölümden dönüş olmaması, yani geri döndürülemezlik sınırının henüz aşılmadığının mantıksal gerekçesi haline gelir ve durumun tersine dönebileceğine dair haklı bir umut beslenmesini sağlar.

3.3. Ölüm Anının Anlatımı: Sessizlik, Yabancılaşma ve Ehlileştirilmiş Ölüm

Büyükbaba Taşınıyor romanında ölüm anı doğrudan betimlenmez. Bunun yerine ölüm öncesindeki o sakin veda anı ve ölüm sonrasındaki dinginlik ön plana çıkarılır. Ölümün bu şekilde ele alınışı, Ariès'in geleneksel toplumlar için tanımladığı "ehlileştirilmiş ölüm" kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Ariès'e göre ehlileştirilmiş ölüm, kişinin öleceğini önceden hissettiği, sevdiklerini yatağının etrafına topladığı ve ölümün yaşamın doğal bir uzantısı olarak sükunetle karşılandığı bir veda törenidir. Romanda İhtiyar John'un yatağa düştükten sonra aile üyeleri tarafından hem ayrı ayrı hem de birlikte ziyaret edilmesi, tam da bu ehlileştirilmiş ölüm geleneğinin modern bir ev içinde yeniden canlandırılmasıdır. Ailenin toplu halde yatağın etrafında buluşması, ölüm gerçeğini bir sır gibi saklamak yerine, onu ortaklaşa göğüslenen kolektif bir paylaşım anına dönüştürür.

Bu son evrede, büyükbaba daha az konuşur. Odada oluşan sessizlik, karakterin dünyadan yavaşça çekilişinin dilsel bir göstergesidir. Laura ve Jakob, önceleri bu suskunluğa katlanmakta zorlansalar da zamanla zihinlerindeki sessiz düşüncelerin büyükbabaya yettiğini fark ederler (s. 137). Bu durum, Ariès'in vurguladığı "ölüm anındaki toplumsal veda" ritüelinin sözsüz, tamamen duygusal bir paylaşıma dönüştüğünü gösterir. İhtiyar John, bilinci kapanmadan önce odada toplanan ailesine son kez "Sizinle olmak çok güzel" (s. 140) diyerek ölümünü topluluğun içinde, sevgiyle ehlileştirir.

Sakin ve abartısız anlatım, ölüm anının gerçekleştiği gece de devam eder. Büyükbaba acı çekmeden, can çekişme sahneleri sergilenmeden, bir gece uykusunda sessizce hayata gözlerini yumar (s. 140). Bu şiddetsiz ve huzurlu geçiş, ölümün korkulacak bir kriz anı olmadığını çocuk okura duyurmanın en etkili yoludur denilebilir.

Ölümün ertesi sabah fark edilmesinin ardından Laura'nın odaya girip büyükbabasına bakması ise çocuk zihnindeki gerçeklik algısını sarsan yeni bir boyutu ortaya koyar. Laura, İhtiyar John'un gözleri kapalı yatışını her zamanki uyku haline benzetse de onun bu kez "biraz daha ciddi, biraz daha yabancı göründüğünü" (s. 141) fark eder. Bu yabancı görünme durumu, ölümün getirdiği o kesin ve geri döndürülemez sınırın bedensel dışavurumudur. İhtiyar John'un bedeni oradadır ama o hareketli, özerk ruhu gitmiştir. Çocuk, tanıdığı en yakın figürün çehresindeki bu ani ciddiyet ve yabancılık yüzünden, yaşam ile ölüm arasındaki o ince ama aşılmaz mesafeyi ilk kez nesnel bir biçimde kavrar. Değişen büyük bir şey yokmuş gibi görünse de "yabancılık" hissi ölümün sınırını çizer.

3.4. Yas, Vedalaşma ve Ölmekte Olanın Yalnızlığı

Romanın en çarpıcı yönlerinden biri, İhtiyar John'un ölüm anına yaklaşırken aile bağlarının ne kadar güçlü örüldüğünü göstermesiyle birlikte ölümün o son eşiğinde insanı bekleyen mutlak tek başınalığı da gizlemeden sunmasıdır. Büyükbabanın son kez sevgiyle yıkanıp rahatlaması ve ailesine "Sizinle olmak çok güzel" (s. 140) diyerek vedalaşması, kolektif bağlılığın en üst noktasıdır. Bu yoğun şefkat çemberine karşın, hemen ardından gelen "Büyükbaba bir gece öldü. Yanında hiç kimse yoktu" (s. 140) cümleleri, Elias'ın insanın ölümü yalnız deneyimlemek durumunda olduğu düşüncesi ile örtüşür. İnsanın yalnız öldüğü gerçeği, eserde İhtiyar John'un uykusunda tek başına ölmesi üzerinden çocuk okura abartısız bir dürüstlükle aktarılır.

Büyükbabanın tek başına yaşadığı bu geçişin sabah erken saatlerde fark edilmesiyle birlikte, evde geride kalanlar için ağlama, ağlayamama, şaşkınlık ve eksilme hissi gibi gündelik yas tepkileri baş gösterir:

Durumu sabahları hep erken kalkan baba fark eder ve Laura onun hıçkırıklarına uyanır (s. 140). Anne ve babanın birbirlerine sarılarak büyükbabanın açık kapısı önünde öylece durması (s. 141), yetişkin dünyasının ölüm karşısındaki çaresizliğini ve şaşkınlığını yansıtır. Laura'nın büyükbabasını her zamanki gibi uyur halde bulması ancak çehresindeki o ani ciddiyet ve yabancılık karşısında donakalması, çocuk zihnindeki şaşkınlığın nesnel göstergesidir.

Ölüm gerçeği karşısında duyguların dışa vurumu kahramanlar arasında farklılık gösterir. Evde ilk ağlama sesi babanın hıçkırıkları üzerinden duyulurken, on yaşındaki Jakob büyük bir şok yaşar. Dedesinin cansız bedenini gördüğü an elleriyle gözlerini kapayıp dışarı fırlar, bahçede daireler çizerek koşup kendini çimenlerin üstüne atar (s.

141). Jakob'un bu yoğun fiziksel tepkisine karşın ağlamadığı özellikle vurgulanır: "Jakob ağlamadı. Ağlayamıyordu." (s. 141). Çocuğun içindeki büyük acıya karşın ağlayamaması, yas sürecinin başındaki şok ve inkâr evresinin tipik bir göstergesidir. Jakob acısını gözyaşıyla değil, "büyükbabayla birlikte ölmeyi dilemek" (s. 141) gibi derin bir kederle yaşar. Annesinin, Jakob'u teselli etmek isteyen Laura'yı "Bırak. Buradan da ona göz kulak olabiliriz" (s. 141) diyerek engellemesi ise çocuğun bu "ağlayamama" ve şok evresini kendi alanında, özgürce yaşaması gerektiğine dair pedagojik bir saygının yansıması olarak görülebilir.

Eserde büyükbabanın kaybının ardından torunların verdikleri yas tepkileri, alan yazında ön ergenlik ve ergenlik dönemindeki kız ve erkek çocukların yasa yönelik sergiledikleri farklı tepkilerle de uyum göstermektedir. İlgili alan yazında, bu yaş grubundaki kız çocuklarının ölümü ve yas sürecini daha rasyonel/doğru algılama eğiliminde olduğu ve ölüm endişesini daha açık taşıdığı; buna karşın erkek çocuklarının duygularını daha fazla bastırma, inkâr etme veya yoğun fiziksel/riskli tepkilerle dışa vurma eğiliminde olduğu saptanmaktadır. Romanda Laura ve Jakob'un tepkileri tam da bu cinsiyet temelli kurgusal ve psikolojik tutarlılığı yansıtır. On iki yaşındaki Laura, büyükbabanın çehresindeki değişimi ve aradaki mesafeyi daha olgun, sakin ve ciddiyetle kavrayıp durumu rasyonelleştirirken; on yaşındaki Jakob, yaşadığı şok ve inkâr evresini sözcüklerle ya da gözyaşıyla değil, daha önce değinilen o kontrolsüz, yoğun bedensel eylemlerle açığa vurur. Çocuk kahramanlar üzerinden kurgulanan bu tepki farklılığı, gelişimsel ve cinsiyet odaklı yas alan yazının verileriyle bire bir örtüşmektedir.

Cenaze töreninin ardından evdeki olağan akışa geri dönüş, ölümün getirdiği somut eksilme hissini en çıplak haliyle görünür kılar. Akşam oturma odasında toplanıldığında herkes kendi sessiz alışkanlıklarına döner. Baba ve Laura dama oynar, anne mektup yazar (s. 141). Ancak evdeki bu sakin akışa karşın, mekandaki boşluk kendini dayatır. Jakob'un ortalıkta dolanırken bakışlarının büyükbabanın ısrarla oturmak istediği "kanepenin boş kalan sağ köşesine" takılması, eksilme hissinin mekânsal bir somutluk kazanmasıdır. Jakob gözlerini kapadığında büyükbabayı orada otururken hayal etse de gözlerini açtığında onun yokluğuyla yüzleşir ve "büyükbabanın hiçbir zaman orada olmayacağını biliyordu artık" (s. 141) çıkarımına ulaşır. Kanepenin o boş köşesi, çocuk için fiziksel bir boşluk olmakla birlikte ölümün kesin, kalıcı ve geri döndürülemez olduğunun zihinsel olarak kabul edildiğinin nesnel göstergesidir.

SONUÇ

Büyükbaba Taşınıyor romanı, çağdaş çocuk edebiyatında ölüm temasını trajik bir kriz, tabu veya pedagojik bir nesne olarak değil, yaşam döngüsünün organik, kaçınılmaz ve ehlileştirilebilir bir parçası olarak kurgulayan edebi-estetik metinlerin özgün örneklerinden biridir. Bu çalışmada elde edilen bulgular, eserin çocuğu ölüme hazırla-

ma ve kayıp sonrasındaki yas sürecini yapılandırma hususunda Ariès'in kavramsallaştırdığı "ehlileştirilmiş ölüm" geleneğiyle güçlü bir uyum gösterdiğini ortaya koymaktadır. Hastane ve bakım evlerinin steril, kurumsallaşmış ve izole edilmiş ortamları yerine ölümün ev içinde, kuşaklararası etkileşim, sadakat ve şefkat çemberi içinde gerçekleşmesi; Ariès'in modern toplumlar için eleştirdiği "yasak/steril ölüm" kalıbını kırmaktadır. Öte yandan eser, Elias'ın işaret ettiği "ölmekte olan insanın mutlak yalnızlığı" varoluşsal gerçeğini çocuk okurdan gizlemeyerek, pedagojik dürüstlük ve edebi nitelik ilkelerinden ödün vermemektedir.

İnceleme sonucunda, romanın çocuk kahramanları Laura ve Jakob'un bilişsel gelişim düzeyleri ile ölüme verdikleri duygusal ve bedensel yas tepkileri arasında alan yazınla uyum saptanmıştır. Hopkins'in geliştirdiği nedensellik, işlevsizleşme, evrensellik ve geri döndürülemezlik gibi ölümün alt bileşenleri, metinde soyut teorik tanımlamalarla değil, büyükbabanın eksilen bedensel işlevleri, odağını kaybetmesi, nefes ve sıcaklık kontrolü ile kanepenin boş kalan sağ köşesi gibi somut mekânsal/fiziksel göstergeler üzerinden yapılandırılmıştır. Ayrıca on iki yaşındaki Laura'nın ölümü daha rasyonel, sakin ve olgun bir ciddiyetle karşılamasına karşın; on yaşındaki Jakob'un yaşadığı şoku bedensel eylemler, bahçede koşma ve ağlayamama üzerinden dışa vurması, gelişimsel ve cinsiyet odaklı yas alan yazını verilerini bire bir doğrulamaktadır.

Eser, ölüm olgusunu bir kriz anı olarak aniden kurgulamak yerine yaşlılık, bedensel deformasyon, demans ve veda süreçleri üzerinden aşamalı olarak doğallaştırmaktadır. Böylece çocuk okurun zihnindeki ontolojik belirsizlikler ve ölüm korkusu, edebi kurgunun sunduğu estetik mesafe aracılığıyla ehlileştirilmekte ve güvenli bir alanda duygusal onarıma dönüştürülmektedir.

Çocuk edebiyatında ölüm temasını işleyen metinlerde, çözümsüz bir travma ya da aşırı romantize edilmiş bir yas tablosu yaratmaktan kaçınılmalıdır. Ölümü gündelik yaşamın, yaşlanmanın ve doğanın kaçınılmaz bir uzantısı olarak kurgulayan "edebi-estetik" yaklaşımlar özendirilerek pedagojik bir dürüstlükle çocuk okura yaklaşılmalıdır. Erken çocukluktan ortaokul dönemine geçişteki çocukların kayıp ve yas süreçlerini sağlıklı yönetebilmeleri için doğrudan öğretici/dikte edici metinler yerine *Büyükbaba Taşınıyor* romanı gibi karakterlerin aşamalı kabulleniş süreçlerini içeren nitelikli kurgusal romanlar birer bibliyoterapi aracı olarak kullanılabilir. Bu çalışmanın doküman incelemesiyle sınırlı olan nitel çerçevesi, *Büyükbaba Taşınıyor* romanının farklı yaş gruplarındaki çocuk okurlarla buluşturulduğu okuma çemberi gibi uygulamalar, odak grup görüşmeleri veya karma yöntem araştırmalarıyla desteklenerek metnin çocuklardaki alımlanma düzeyi ve duygusal yansımaları deneysel olarak incelenebilir. İleriki araştırmalarda, bu romana benzer şekilde ölüm temasını doğallaştıran diğer çocuk edebiyatı eserleri da kapsama alınarak karşılaştırmalı okuma uygulamaları ger-

çekleştirilebilir ve bu tür kurguların çocukların yas/kaygı süreçlerindeki etkisi deneysel ve uygulamalı verilerle ortaya konabilir.

KAYNAKÇA

Ariès, P. (2020). *Batı'da ölümün tarihi*. (I. Gürbüz, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Aslan, Y. (2012). *Türk romanında ölüm (1859-1910)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.

Bauman, Z. (2000). *Ölümlülük, ölümsüzlük ve diğer hayat stratejileri*. (N. Demirdöven, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Boran, S. (2026). Gelişim dönemlerine göre çocuklarda ölüm algısı: Sistematik derleme. *Genel Sağlık Bilimleri Dergisi, 8*(1), 159-180. https://doi.org/10.51123/jgehes.2026.246

Bulut, S. (2010). Yetişkinlerle yapılan psikolojik danışmada bibliyoterapi (okuma yoluyla sağaltım) yönteminin kullanılması. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi, 4*(33), 46-56.

Dyregrov, A. (1991). *Grief in children: A handbook for adults*. London: Jessica Kingsley Publishers.

Elias, N. (2023). *Ölmekte olanların yalnızlığı üzerine*. (O. Ekinci, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Härtling, P. (2015). *Büyükbaba taşınıyor*. (N. Neydim, Çev.). İstanbul: Günışığı Kitaplığı.

Hopkins, M. (2014). *The development of children's understanding of death* (Yayımlanmamış doktora tezi). University of East Anglia, Norwich.

Karagül, S. (2018). Çocuk edebiyatı ve bibliyoterapi. *Çocuk ve Medeniyet*, *3*(6), 43-55. https://izlik.org/JA52RK47ES

Kübler-Ross, E. (2010). *Ölüm ve ölmek üzerine*. (E. Uşşaklı, Çev.). Ankara: April Yayıncılık.

Nagy, M. (1959). The child's view of death. H. Feifel (Ed.), *The meaning of death* içinde, (s.79-98). New York: McGraw-Hill.

Noppe, I. C., & Noppe, L. D. (2004). Adolescent experiences with death: Letting go of immortality. *Journal of Mental Health Counseling*, *26*(2), 146.

Oltjenbruns, K. A. (2001). Developmental context of childhood: Grief and regrief phenomena. M. S. Stroebe, R. O. Hansson, W. Stroebe ve H. Schut (Ed.), *Handbook of bereavement research: Consequences, coping, and care* içinde (s. 169–197). American Psychological Association.

Sever, S. (2015). *Çocuk ve edebiyat* (8. Baskı). İzmir: Tudem Yayınları.

3

Türk Dili Araştırmaları



MANZUM VE MENSUR İKİ ŞÜKÜRNAMEDE ÜNLÜ TÜREMELERİ

Levent KURGUN

Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, medele@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3448-8193.

İnan GÜMÜŞ

Doç. Dr., Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Uluborlu Selahattin Karasoy Meslek Yüksekokulu, inangumus@isparta.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6124-8881.

GİRİŞ

Mecmua, sözlükte "toplamak, bir araya getirmek" anlamındaki *cem'* kökünden türemiş olup aynı veya farklı türden, çeşitli hacimlerdeki dinî ya da din dışı manzum ve mensur metinlerin bir araya getirilmesiyle oluşan derleme kitapları karşılar. Bu tür, başlangıçta ayet, hadis, dua, şiir, ilâhi, latife, faide ve tarih kaydı gibi verinin kaydedildiği bir not defteri ya da cönk görünümünde ortaya çıkmış, zamanla düzenli bir tertibe kavuşarak müstakil bir telif çeşidine dönüşmüştür (Uzun, 2003). Tertibinde çoğunlukla belirli bir kural gözetilmeyen ve derleyicisinin zevkine göre şekillenen mecmualar (Elçin, 1997, s. 11), bu yönüyle hem tek tek metinlerin korunup aktarılmasına aracılık etmiş hem de ait oldukları muhitin dinî ve edebî beğenisini yansıtan birer kaynak hâline gelmiştir.

Dinî muhtevalı manzum halk hikâyeleri de büyük ölçüde bu tür derlemeler içinde günümüze ulaşmıştır. Kıssa, hikâye, destan ve gazavat gibi adlarla anılan söz konusu hikâyeler Süleyman Çelebi'nin *Mevlid* adıyla tanınan *Vesîletü'n-Necât*'ının sonuna eklenmesiyle meydana getirilen "Mevlit Hikâyeleri" literatürünün de çekirdeğini oluşturur (Taşkesenlioğlu, 2022, s. 13; Özalp, 2014, s. 8). Bir Mevlit metni etrafında kümelenen ve halk edebiyatı ile klasik edebiyatın henüz kesin çizgilerle ayrışmadığı bir dönemin ürünü olan bu hikâye külliyatı; dinin esaslarını öğretme, toplumu biçimlendirme ve gaza ruhunu diri tutma gibi işlevleriyle öne çıkar (Köprülü, 1999, s. 369-370; Gümüş, 2022, s. 5). Bu çalışmaya konu olan metinler de Prof. Dr. Süleyman Solmaz'ın şahsi kütüphanesinde bulunan böyle bir mecmuada yer almaktadır. Yazmada sonradan eklendiği anlaşılan iki şiir (Yunus Emre ve Niyâzî-i Mısrî'ye ait), Mevlit okutma-

nın faziletlerinin anlatıldığı hikâyeler, Mevlit metni, manzum şükürname, Fâtımatü'z-Zührî, Mü'min Hatunlar, Hicâbet, Hibâl, Hilâl, Oğlancık, Muhammed Hanefî ve İsmâîl hikâyeleri, dinî nasihat metinleri ve mensur şükürname bulunmaktadır.

Harekeli nesihle istinsah edilmiş 94 varaktan meydana gelen yazmada satır sayısı 78a'ya kadar on bir; 78b'den itibaren on beştir. Telif ya da istinsah tarihine ilişkin bir kayıt bulunmamakta, son varaktaki "Muhammed Efendi İbnü'l-Hâcı Mustafa bin Muhammed" ibaresi derleyici/müstensihe işaret etmektedir. Bununla birlikte mecmuada yer verilen *Destân-ı Beynamâz*'ın şairi Çarkacı Miskin'in 17-18. yüzyılda yaşamış olması, derlemeyi 18. yüzyıl dolaylarına tarihlendirmeye imkân vermektedir. Metinlerin dili ise Eski Anadolu Türkçesinin kimi eskicil unsurlarını korumakla beraber Klasik Osmanlı Türkçesinin geç dönemine ait bir görünüm sergiler. Metinlerin harekeli olması, müstensihin ağız özelliklerine ilişkin birtakım verilere ulaşabilmeyi de mümkün kılmaktadır (Kurgun ve Gümüş, 2024a, s. 1-3; Kurgun ve Gümüş, 2024b, s. 211-213).

Mecmuayı oluşturan metinler bugüne kadar farklı yayınlara konu edilmiştir: Tahkiyeye dayalı metinler müstakil bir kitap (Kurgun ve Gümüş, 2024a); dinî nasihat içerikli metinler bir kitap bölümü (Kurgun ve Gümüş, 2024b) olarak yayımlanmıştır. Bu çalışmada ise yazmada kayıtlı iki şükürname metni incelenecektir. İlki mecmuanın başına yakın bir konumda bulunan manzum *Hāẕā Kitāb-ı Şükür-Nāme Raḥmetu'llāhi ᶜAleyhi* (18b-24a); ikincisi yazmanın sonunda yer alan mensur *Hāẕā Kitāb-ı Şükür-Nāme Budur* (90b-94a) adlı metindir.

1. Manzum ve Mensur Şükürname Metinleri

"Yapılan iyiliği bilmek ve onu yaymak, iyilik edeni iyiliğiyle övmek" anlamındaki *şükür*, terim olarak Allah'tan yahut insanlardan gelen nimet ve iyiliğe söz ve fiille mukabelede bulunmayı ifade eder. Türkçede Allah'a yönelik minnet "şükür", insanlara yönelik minnet ise "teşekkür" kelimeleriyle karşılanır (Çağrıcı, 2010). Bu kavramsal zemin üzerinde şekillenen şükürname, son dönemde müstakil bir edebî tür olarak ele alınmış ve Allah'ın verdiği nimetlerden ve bu nimetlere şükretmenin gerekliliğinden bahseden, yer yer tahmid, münacat ve nasihat içerikli söyleyişlerle desteklenmiş metinleri ifade eden bir tür şeklinde tanımlanmıştır (Kavaklıyazı, 2024, s. 94).

Şükürname ve şükriyye başlıklı eserlerin bir türün örnekleri olarak topluca incelenmesi yeni sayılabilecek bir çabadır. Bu eserler, şekil ve muhteva bakımından iki ana çizgide toplanır. Bir yanda, manzum olarak kaleme alınmış ve türün çekirdeğini oluşturan metinler bulunur. Bunların başında, yazma kütüphanelerinde en çok nüshası tespit edilen (otuz dokuz nüsha) ve genellikle Niyâzî-i Mısrî'ye atfedilen şükürname gelir. Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın *Dîvân*'ındaki manzumesi ile Sıdkî Baba'nın şiirleri de bu çizginin örnekleri arasında sayılmıştır. Öte yandan mensur olarak yazılmış ve daha çok ilmihal niteliği taşıyan metinler de yer alır. Mahmûd b. Şeyh Fahreddîn'in ve Zileli Muharrem Efendi'nin Şükür-nâme/Şükriyye başlıklı eserleri bu grup-

tandır (Kavaklıyazı, 2024, s. 94-103). Mısrî'ye atfedilen manzum şükürname üzerine, sözlü icranın yazı diline yansımasını konu edinen müstakil bir dil incelemesi yapılmıştır (Ölker ve Ölker, 2023). Üzerinde çalıştığımız mecmuada kayıtlı iki metin, her iki çizgiyi de temsil etmektedir.

Mecmuanın başına yakın bir konumda yer alan manzum metin (18b-24a), bu türün en yaygın örneğinin, yani genellikle Niyâzî-i Mısrî'ye atfedilen şükürnamenin bir nüshasıdır. Metnin ilk dörtlüğü "Ḥaḳḳa şükri idelüm her bār / yaratdı ṣūretā insān / kim oldur faʿīle muḫtār / anuŋ emrindedür ekvān" biçimindedir. Gerek bu açılış gerekse devamındaki dörtlükler, söz konusu manzumenin yayımlanmış nüshalarıyla büyük ölçüde örtüşmektedir (krş. Ölker ve Ölker, 2023; Kavaklıyazı, 2024). Eser, *abab / cccb / dddb...* kafiye düzeniyle örülmüş dört dizeli bentlerden oluşmaktadır. Sekizli hece ölçüsüne sahip olan manzumenin nazım biçimi murabba görünümündedir. Muhteva bakımından Allah'a şükür ve tevhit düşüncesiyle açılır, ardından Kur'an'a ve Hz. Muhammed'e uymanın, ibadetin ve nefisle mücadelenin gereği üzerinde durulur. Dünyanın geçiciliği ve aldatıcılığı ("bu dünyā kāfire cennet / olupdur mü'mine zindān") vurgulanır. Ölüm, kabir, haşir, mizan ve sırat ile cennet ve cehennem tasvirlerinin ardından metin münacat ve dua niteliğindeki dörtlüklerle sona erer. Bu akış, türün manzum örneğinde tespit edilen, şükürle başlayıp nasihatle süren ve son kısmı münacat ile dua içerikli olan yapıyla uyum gösterir (Ölker ve Ölker, 2023). Başlıktaki "raḥmetu'llāhi ʿaleyhi" ibaresi ölmüş bir müellife işaret eden bir kalıp olmakla birlikte metin içinde herhangi bir mahlas yer almaz. Bu durum, eserin müellifi konusundaki "kuvvetle muhtemel Niyâzî-i Mısrî" kanaatiyle ve nüshalardaki atıf karışıklığıyla uyumludur (Kavaklıyazı, 2024, s. 94, 97).

Mensur metin (90b-94a) ise -başlığı manzum metninkiyle büyük ölçüde örtüşmesine karşın- ondan hem biçim hem de tür bakımından belirgin biçimde ayrılır. Hamdele ve salvele ile açılan metin, baştan sona "eger ṣorṣalar... ayıt..." kalıbı üzerine kurulu bir soru-cevap düzeniyle ilerler ve bu yönüyle bir ilmihal/akait metni görünümündedir. Metinde sırasıyla iman ile İslam'ın bilinmesinin gerekliliği, imanın beş türü (metbû, maʿsûm, makbûl, merdûd, mevkûf), imanın on iki şartı, dört mezhep ile bunların dayandığı isnat silsilesi, gökten indirilen dört kitap ve suhuf, "kālû belâ" bahsi ve Hz. Muhammed'in nesebi gibi konular ele alınır. Bu içerik ve anlatım tarzı, Kavaklıyazı'nın (2024, s. 101-103) mensur şükürnameler için yaptığı tespitle örtüşür: Mahmûd b. Şeyh Fahreddîn ve Zileli Muharrem Efendi'nin eserlerinde olduğu gibi burada da "şükürnâme" adı, türü değil, daha çok eserin açılışındaki hamd ve şükür vurgusunu ve yazılış sebebini yansıtmaktadır. Nitekim metnin başında, "elhamdülillah" demenin manasının Allah'ı övmek ve ona şükretmek olduğu şeklinde açıklanan hamd-şükür ilişkisi, bu adlandırmanın çıkış noktası olarak düşünülebilir. Metnin "temmetü'l-kitāb bi-ʿavnillahi'l-meliki'l-vehhāb" biçimindeki ferağ kaydının, Mahmûd b. Şeyh Fahreddîn'in Şükür-nâme'sinin kapanış formülüyle aynı olması da bu eseri

aynı ilmihal-şükürname geleneğine bağlayan bir ipucu olarak değerlendirilebilir (krş. Ağzıtemiz, 2018, s. 115).

Böylece mecmuada kayıtlı iki metin, şükürname türüne dair literatürde çizilen iki ana çizginin örneğini bir arada sunmaktadır: Manzum metin, türün asıl örneği sayılan ve Allah'a şükrü merkeze alan manzumenin bir nüshası iken mensur metin, türün ilmihal tipindeki temsilcilerine yakın durmaktadır. Şükür kavramı her iki metinde de mevcuttur ancak manzum metinde tür belirleyici ve metnin tamamına yayılan bir tema olarak işlenmiştir. Mensur metinde ise daha çok eserin adına ve açılışına özgü bir vurgu olarak kalmaktadır.

2. Manzum ve Mensur Şükürnamelerdeki Ünlü Türemesi Örnekleri

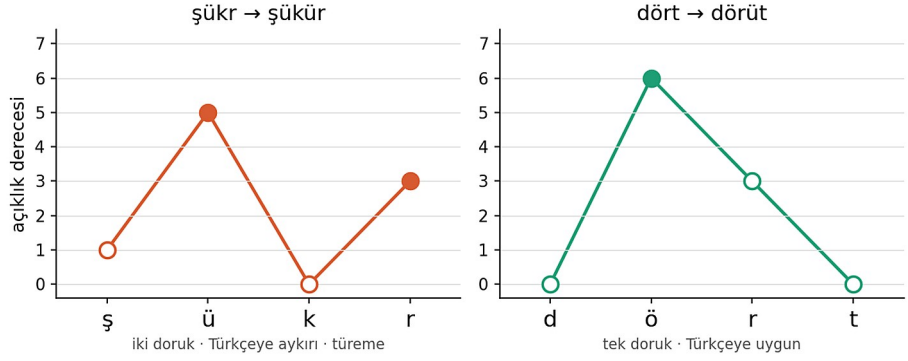
Şükürname metinleri, genel itibarıyla Klasik Osmanlı Türkçesinin karakteristiğini yansıtmakla birlikte Eski Anadolu Türkçesinden kalma kimi seslik ve biçimlik unsurları da korumuştur. Bu durum, eskicil tek şekilli yapılarla yeni gelişen uyumlu biçimlerin bir arada bulunduğu çok şekilli bir yapı oluşturmuştur. Metinlerin baştan sona harekelenmiş olması, söz konusu özelliklerin izlenebilmesine imkân vermektedir. Mecmuayı oluşturan öteki metinlerin genel dil yapısıyla paralellik gösteren bu özellikler şu şekilde özetlenebilir: Dudak uyumunun hem uyumlu (degildir 24a/09, oldular 22b/09) hem uyumsuz (gelür 22b/07, benüm 24a/09) örnekleri ile aynı tabanın iki şekilli kullanımı (bildükden 92a/06 ~ bildikden 93a/12); şimdiki zaman çekiminde *-A yorar* biçimi (gideyorar 20a/04); geçmiş zaman çekiminde Eski Anadolu Türkçesinden itibaren görülen *-UpdUr* biçimbirimi (olupdur 20a/02, döküpdür 21a/02); gelecek zaman çekiminde Eski Anadolu Türkçesinde yaygın olarak kullanılan *-IsAr* biçimbirimi (geliserdür, öliserdür 23a/01, olısardur 23a/02, gidiser 19b/07); zamir kökenli 1. çokluk şahıs ekinin *+vUz*'lu biçimi (olavuz 24a/08); *-dUrUr* bildirme eki (odurur 18b/07) gibi kullanımlar ile eskicil söz varlığı (ḳamu 18b/04, çün 18b/09, girü 18b/08, dün 19a/06, imdi 20a/05, yarlıġa- 24a/11, ḳanġı 90b/14, kimesne 91a/09) şükürname metinlerinde de tanıklanmaktadır. Burada daha önce yaptığımız çalışmalarda değinilen ve sıra dışı örnekler sergileyen ünlü türemesi üzerinde yoğunlaşılacaktır.

Ünlü türemesi, bir sözcüğün özgün biçiminde bulunmayan bir ünlünün sonradan çeşitli seslik nedenlerle ortaya çıkmasıdır (Eker, 2010, s. 266; Karaağaç, 2010, s. 94). Türkçenin ses bilgisine ilişkin çalışmalarda bu ses olayı, türeyen ünlünün bulunduğu yere göre üç başlıkta ele alınır: sözcük başında ön ses türemesi, sözcük içinde iç ses türemesi ve sözcük sonunda son ses türemesi (Tuna, 1986, s. 39-40; Banguoğlu, 2007, s. 65-66; Eker, 2010, s. 266). Türkçede ünlü türemesi, ana dilin söz varlığında seyrek görülen; daha çok eklemeyi kolaylaştırmak ve yabancı sözcükleri Türkçenin ses ve hece yapısına uyarlamak amacıyla işleyen bir olaydır (Banguoğlu, 2007, s. 65). İç ses türemeleri anlam ayırıcı bir değer taşımaz; söyleyiş kolaylığı için ortaya çıkan, hece yapısını düzenleyen yardımcı/destek seslerdir (Tuna, 1986, s. 39; Karaağaç, 2010, s. 94).

Türeyen dar ünlü, yabancı sözcüğün hece yapısını kolaylaştırarak yerlileşmesini sağlar (Eker, 2010, s. 266).

Türemenin hangi sözcüklerde gerçekleşeceği, Türkçenin hece sonu ünsüz çiftleriyle doğrudan ilgilidir. Türkçede söz ya da hece sonunda bulunabilen ünsüz çiftlerinin ilk ünsüzü, temas derecesi (açıklık) bakımından hemen daima /l, n, r, s/ ünsüzlerinden biridir. Bu yüzden -lk, -nç, -rt, -rç, -rk, -st gibi öbekler Türkçenin hece yapısına uygundur. Buna karşılık bu kalıba uymayan, sonu iki ünsüzle biten alıntı sözcüklerde (fikr, ilm, şükr gibi) ünsüzler arasına bir dar ünlü türetilerek hece bölünür: fikir, ilim, şükür (Eker, 2010, s. 260, 266; Banguoğlu, 2007, s. 66; Karaağaç, 2010, s. 95).

Türkçenin hece yapısı, bir açıklık doruğu çevresinde biçimlenir. Korkmaz, hece doruğunu "hecenin duyulma gücünün en yüksek olduğu nokta" olarak tanımlar. Türkçede bu doruğu her zaman bir ünlü oluşturur ve hecenin öteki sesleri doruğun bir ya da iki yanında açıklık derecelerine göre sıralanır. Türkçenin heceleri hep tek dorukludur. Buna karşılık kimi dillerde (Ar. sabr, ömr, nakl, devr, zehr gibi) çift doruklu hece türleri de bulunur (Korkmaz, 2010, s. 115). Tuna (1986, s. 18-19) sesleri açıklık derecesine göre patlayıcılar (0), sızıcılar (1), genizsiller (2) ve akıcılar (3) ile giderek artan açıklıktaki ünlüler (dar ünlüler 4-5, geniş ünlüler 6-7) biçiminde derecelendirir. Bir ünsüz çiftinde açıklık sözcük kenarına doğru yükseldiğinde ikinci bir doruk doğar. Banguoğlu (2007, s. 66) bunu çift doruklu hece olarak adlandırır ve yabancı sözcüklerin son sesindeki bu tür düzensiz ünsüz çiftlerini gidermek, yani çift doruklu heceyi bölmek için iki ünsüz arasında bir dar ünlü türetildiğini belirtir (akıl, sabır, emir gibi). Buna göre şükr sözcüğünde k (0) – r (3) dizilişi kenara doğru yükselip ikinci bir doruk oluşturduğu için türeme beklenir (şükür); dört sözcüğünde ise r (3) – t (0) dizilişi kenara doğru düştüğü için hece tek dorukludur ve türeme beklenmez (Tuna, 1986, s. 18-20; bk. Şekil 1).



Şekil 1. Açıklık derecesine göre hece doruğu: şükr (çift doruk → türeme) ve dört (tek doruk).

Kaynak: Tuna (1986, s. 18-19) esas alınarak hazırlanmıştır.

Ünlü türemesi, ölçünlü yazı dilinden çok konuşma dilinde ve Anadolu ağızlarında yaygın bir özelliktir (Banguoğlu, 2007, s. 66; Karaağaç, 2010, s. 95). Bu nokta, tarihsel bir metinde karşılaşılan türeme tanıklarının müstensihin söyleyiş özelliklerini yansıtması bakımından önemlidir. Şükürname metinlerindeki türemeli biçimler, hece yapısı bakımından türemenin beklenip beklenmemesine göre iki öbekte ele alınabilir:

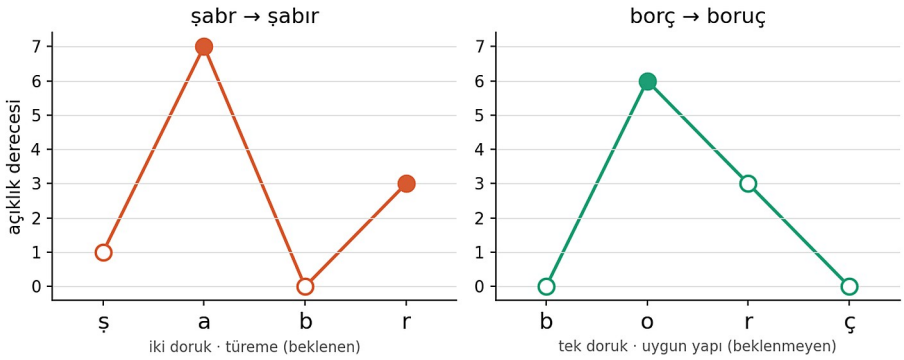
a. Hece doruğu bakımından türeme beklenen yabancı kökenli sözcükler: Ünsüz çiftinin kenara doğru açıklığının yükseldiği ya da düzleştiği bu örneklerde ikinci bir doruk ortaya çıktığı için araya bir dar ünlü türemiştir:[1] şükr > şükür (18b/01), ẕikr > ẕikir (20b/02), ṣabr > ṣabır (21a/03), ʿilm > ʿilim (21b/07, 93b/10), setr > setir (22a/04), ʿaḳl > ʿaḳıl (23a/05), ḫışm > ḫışım (23b/07, 23b/10), küfr > küfür (91a/14), vaḳt > vaḳit (91b/13, 92a/08, 92a/14), emr > emir (92a/04), nehy > nehiy (92a/05).

b. Hece doruğu bakımından türeme beklenmediği hâlde gerçekleşen yabancı ve Türkçe kökenli sözcükler: Bu öbekteki ünsüz çiftlerinin kenara doğru açıklığı düştüğü için Türkçede sorunsuz hece sonu oluşturur (krş. kurt, üst, Türk; Eker, 2010, s. 260). Buna karşın metinlerde bu öbekler de çözülmüştür. dost > dosut (19b/01), ḳaṣd > ḳaṣıd (20b/11), ḫayr > ḫayır (23a/04, 92b/11), ġarḳ > ġarıḳ (23b/02), şarṭ > şarıṭ (91a/05, 91b/12), borç > boruç (91a/06), terk > terik (92a/13), ʿarş > ʿarış (92b/06), farż > farıż (92b/07), farḳ > farıḳ (92b/09), dört > dörüt (93a/02, 93a/04, 93a/15).

Birinci öbekteki örnekler (şükür, ẕikir, küfür, ḫışım, ʿilim, ʿaḳıl, ṣabır, ḳahar, setir, emir, nehiy, vaḳit), Türkçenin hece sonu kalıbına uymayan, sonu iki ünsüzle biten tek heceli alıntı sözcüklerin ünsüzleri arasına bir dar ünlü türetilmesinden ibarettir ve ölçünlü Türkiye Türkçesinde de yerleşik, beklenen bir alıntı uyarlamasıdır (Eker, 2010, s. 260, 266; Banguoğlu, 2007, s. 66; Karaağaç, 2010, s. 94-95). Aynı biçimlere Eski Anadolu Türkçesi ve Klasik Osmanlı Türkçesi metinlerinde de rastlanmaktadır.

İkinci öbek ise daha ayırt edicidir. Bu örneklerdeki ünsüz çiftleri (-rt, -rç, -rk, -rş, -st gibi ilk ünsüzü /l, n, r, s/ olan diziler) Türkçenin hece sonunda zaten bulunabilen, hece yapısına uygun öbeklerdir (krş. art, kürk, üst; Eker, 2010, s. 260). Dolayısıyla bu öbeklerin çözülmesi hece yapısının bir gereği değildir. Bu noktada ünlü türemesi, alıntı uyarlamasıyla sınırlı kalmayıp hece yapısı bakımından sorunsuz öbekleri de kapsayacak biçimde genelleşmiştir. Bu genelleşme, özellikle dört > dörüt ve borç > boruç (kökeni Soğdca) gibi Türkçe hece yapısına sahip tanıklarda açıkça görülür ve bu durumun, müstensihin söyleyiş/ağız özelliğinden kaynaklandığına işaret eder. Nitekim iç ses türemesi, çeşitli nedenlerle Türkçe ya da alıntı sözcüklerde de görülebilen, ölçünlü dilden çok konuşma dilinde ve ağızlarda görülen bir ses olayıdır (Banguoğlu, 2007, s. 66; Karaağaç, 2010, s. 94-95).

[1] Bir örnekte dar ünlü yerine geniş ünlü türemiştir: ḳahr > ḳahar (21a/03).



Şekil 2. Beklenen (şabr > şabır) ve beklenmeyen (borç > boruç) türeme - açıklık profilleri.

Kaynak: Tuna (1986, s. 18-19) esas alınarak hazırlanmıştır.

Türemenin kurallı bir olay olduğu, nöbetleşme örneklerinden de anlaşılmaktadır. Sözcük ünsüz çiftiyle bittiğinde ünlü türemesi meydana gelir; ünlüyle başlayan bir ek ya da öge (izafet gibi) geldiğinde ikincil dar ünlü düşerek sözcük özgün biçimine döner (Eker, 2010, s. 266): şarıṭ (91a/05) ~ şarṭı (91b/02), dörüt (93a/02) ~ dörtünci (91b/13), ʿilim (93b/10) ~ ʿilm-i (93a/15), ẕikir (20b/02) ~ ẕikru'llāh (92a/09), vaḳit (91b/13) ~ vaḳtin (91a/06), ḫayır (23a/04) ~ ḫayrını (20a/05), emir (92a/04) ~ emr-i (92a/05). Aynı koşullanma ḳabrine (91a/06), ʿömriŋi (20a/07), ʿaybını (20b/01), ḳalbüŋi (20b/08), ḳavli (19b/11) gibi türemesiz biçimlerde de görülür. Bu dağılım, türeyen ünlünün hece yapısını düzenleyen bir yardımcı/destek ünlü niteliği taşıdığını gösterir (Karaağaç, 2010, s. 94; Tuna, 1986, s. 39). Ayrıca manzum metinde türemeli biçimlerin çoğu, sekizli hece ölçüsünü tamamlamak yerine bir hece fazlası getirmektedir. Bu da türemenin ölçü gereği değil, söyleyiş özelliğine bağlı olduğu yorumunu destekler niteliktedir.

SONUÇ

Bu çalışmada, Prof. Dr. Süleyman Solmaz'ın şahsi kütüphanesindeki bir mecmuada yer alan biri manzum biri mensur iki şükürname metni tanıtılmış ve bu metinler dil bakımından ünlü türemesi örnekleri çerçevesinde incelenmiştir. Manzum metnin, türün en yaygın örneği olan ve genellikle Niyâzî-i Mısrî'ye atfedilen şükürnamenin bir nüshası olduğu; mensur metnin ise tür adını taşımakla birlikte yapı ve içerik bakımından ilmihal/akait geleneğine bağlandığı tespit edilmiştir. Böylece iki metin, şükürname literatüründe çizilen manzum ve mensur iki ana çizgiyi bir arada temsil etmektedir. Eski Anadolu Türkçesinin kimi eskicil unsurlarını koruyan, Klasik Osmanlı Türkçesinin geç dönemine ait bu metinlerin baştan sona harekeli oluşu, müstensihin söyleyişine ilişkin verilerin doğrudan izlenebilmesine imkân vermektedir.

Metinlerdeki ünlü türemesi tanıkları, hece doruğu ve açıklık derecesi ölçütüyle iki öbekte değerlendirilmiştir. Birinci öbek (şükür, ʿilim, ṣabır, emir vb.), Türkçenin hece sonu kalıbına uymayan alıntı sözcüklerde beklenen ve ölçünlü dilde de yerleşik bir

uyarlamadır. İkinci öbek ise daha ayırt edicidir. Hece yapısı bakımından sorunsuz, tek doruklu öbeklerde (dosut, şarıṭ, dörüt vb.) türemenin gerçekleşmesi, olayın alıntı uyarlamasıyla sınırlı kalmayıp genelleştiğini gösterir. Özellikle Türkçe kökenli *dört* > *dörüt* tanığı, bu genelleşmenin yazı dili kuralından değil, müstensihin söyleyiş/ağız katmanından kaynaklandığına işaret eder. Türemeli ve türemesiz biçimler arasındaki nöbetleşmeli dağılım (emir ~ emr-i; şarıṭ ~ şarṭı) ile türemeli biçimlerin hece ölçüsünü aşması da aynı yargıyı destekler. Bu yönüyle iki şükürname metni, geç dönem bir mecmuada ağız özelliğinin yazıya yansımasını gösteren kayda değer birer tanıktır.

3. Metinler

[18b] (01) hāẕā kitāb-[ı] şükür-nāme raḥmetu'llāhi ʿaleyhi

(02) ḥaḳḳa şükri idelüm her bār / yaratdı ṣūretā insān

(03) kim oldur faʿīle muḫtār / anuŋ emrindedür ekvān

(04) düzen oldur ḳamu resmi / odur iḥyā iden cismi

(05) gerekdür kim anuŋ ismi / ḳamu dilde ola destān

(06) cihānı eyleyen per-nūr[2] / ḳamuyı eyleyen maʿmūr

(07) odurur yaġdıran yaġmur / bitürür bāġıla būstān

(08) ḳamu naḫşı yaẕan oldur / girü ṣoŋra boẕan oldur

(09) çün evvelden düzen oldur / inan mü'min iseŋ inan

(10) naẕar ḳıl söz uṣūlüne / bu işlerde uṣūlüne

(11) ṣalāt eyle resūlüne / getürdi āyet-i ḳur'ān

[19a] (01) budur lāyıḳ olan cāna / gerek kim yoluna yana

(02) ḳamu cinnile insāna / getürdi āyet-i ḳur'ān

(03) havāda gezmegil her dem / ḳulaġıŋ ṭut baŋa bir dem

(04) saŋa bir bir beyān idem / nidür gör āyet-i ḳur'ān

(05) ḥaḳḳa her dem ʿibādet ḳıl / bu nefsiŋe siyāset ḳıl

(06) dün-i gün sen ziyāret ḳıl / bulasın sen daḫı rıżvān

(07) ḥaẕer eyle menāhīden / eliŋi çek melāhīden

(08) yanup derd-i ilāhīden / ola bu cigeriŋ büryān

(09) her işde emrini gözle / resūlüŋ izini izle

(10) anuŋ emrini pek gözle / kim oldur cānıla cānān

[2] Kelime, nüshadaki hareke gereği *per-nūr* okunmakla birlikte anlam olarak "pür-nūr" kastedilmiş olmalıdır.

(11) ṣaḳın dünyāya aldanma / bunı saŋa ḳala ṣanma
[19b] (01) ʿadūdur dosut ola ṣanma / dişin biler saŋa her ān
(02) anuŋ aŋla ḫarābını / ṣu ṣanmaġıl şarābını
(03) içüp ġaflet şarābını / iŋende olmaġıl sekrān
(04) eger ʿāḳil iseŋ bugün / tefekkür ḳıl anuŋ ṣoŋun
(05) ʿimāret gösterür bir gün / velī ṣoŋı olur yalan
(06) giyer şāl-ı ʿabāsını / ḥarīrler hem ḳabāsını
(07) ḳoyup cümle libāsını / gidiser ṣoŋucı ʿuryān
(08) bu ḥālet bir ʿaceb ḥāldir / ṣanursun zehrini baldur
(09) naʿimi semme ḳātildür / olur ṣoŋı içiŋe ḳan
(10) bunuŋ her kez ṣafāsı yoḳ / hemān cevri cefāsı çoḳ
(11) hīç ʿahdine vefāsı yoḳ / ḳamu ḳavli olur yalan
[20a] (01) cihāndan almaġıl leẕẕet / ṣaḳın kim eyleme rāġıbet
(02) bu dünyā kāfire cennet / olupdur mü'mine zindān
(03) kişi hīç zevḳ-i ʿişretde / olur mı dār-ı miḥnetde
(04) ne yatursun bu ġafletde / geçüp gideyorar kervān
(05) gel imdi çıḳmadan serden / seçegör ḫayrını şerden
(06) geç imdi bu havālardan / uran oldur āḫī uran
(07) havāya oluban tābiʿ / gel itme ʿömriŋi żāyiʿ
(08) bu ḥāle olmaġıl ḳāniʿ / yüce ṭut himmetiŋ ey cān
(09) ayaġıŋ baġlaġıl zinhār / ḥarāma olmasun seyyār
(10) olursa dünyāda devvār / ḥaḳ emrine uẕat gerdān
(11) ḥarāma hīç el uẕatma / gerekse kim dil uẕatma
[20b] (01) elüŋ ʿaybını gözetme / ḳamu kendüŋde bil noḳṣān
(02) ki ẕikir it ḥā'ile hāfī / ṣaḳın kim urmaġıl lāfı
(03) ola tā kim saŋa şāfī / gice gündüz oḳu ḳurʾān
(04) ṣor imdi anuŋ esmāsın / ṭālib eyle müsemmāsın
(05) bulasın tā muʿammāsın / ola ẓāhir nice pünhān
(06) ḥarāma ṭutma ḳulaġıŋ / ögüt gözle ṣoluŋ ṣaġuŋ
(07) suʾāl vardur aẕuŋ çoġuŋ / bilürsün ḫod anı alan
(08) olayın der iseŋ ṣūfī / ḳıl imdi ḳalbüŋi ṣāfī

(09) ḫudādan eyleyüp ḫavfı / her emrine uẕat gerdān

(10) çün ḥaḳdan ḫavf idüp daġlar / dün-i gün dā'imā aġlar

(11) gözünden gür ṣular çaġlar / aḳar ḳaṣıd eyleyüp ʿummān

[21a] (01) aŋa ʿāşıḳ olan kişi / vir anuŋ yoluna başı

(02) gözünden dök yere yaşı / döküpdür nitekim bārān

(03) yolunda nefse ḳahar eyle / belālar gelse ṣabır eyle

(04) aŋa her demde ṣabır eyle / naṣīb itdi saŋa īmān

(05) yerinme ger ögerlerse / duʿā eyle sögerlerse

(06) sögünme ger dögerlerse / urana olmaġıl düşmān

(07) naẕar ḳıl ṣoŋuna işiŋ / aḳıtdurma gözüŋ yaşın

(08) ṭutuvir ṭaşına başın / eger aṭar iseŋ nādān

(09) bu ḫalḳıŋ ḥāline baḳma / baḫīlüŋ ḳalbine baḳma

(10) cihānda bir göŋül yıḳma / elüŋden gelse it şādān

(11) ṣaḳın kimseye baḳma ḫod[3] / sen epsem ol yeriŋde ṭur

[21b] (01) temşā eyleyüp bir gün / bu ʿālem ḫalḳını ey cān

(02) kimi delü kimi uṣlu / kimi güler kimi yaṣlu

(03) kiminüŋ ḳalbidür paṣlu / kimisi ṭopṭolu ʿirfān

(04) kimi dā'im kimi ḳā'im / kimi cāᶜil kimi ʿālim

(05) kimi ʿādil kimi ẓālim / kimi cāyiʿ kimi şuʿbān

(06) kimi aḫmaḳ kimi ʿāḳil / kimi nāḳıṣ kimi kāhil

(07) kimi ʿilim ile ʿāmil / kimi ʿāḳil kimi noḳṣān

(08) kimi ṣūfī kimi ʿāşıḳ / kimi kāẕib kimi ṣādıḳ

(09) kimi işler ḥaḳḳa lā'iḳ / kiminüŋ işidür ṭuġyān

(10) kimisi incidür ḫalḳı / urar bi-ḥaḳ yere belki

(11) ṣanasın bu fenā milki / aŋa ışmarladı sulṭān

[22a] (01) kiminüŋ sözleri yaṭlu / kiminüŋ dilleri ṭatlu

(02) kimi otlu kimi otsuz / kimi insān kimi ḥayvān

(03) kimi el ʿaybını gözler / der ardından ʿabes sözler

(04) kimi setir eyleyüp gizler / kimi ḫalḳa ider pünhān

(05) kimi āḫireti sevmüş / kimi dünyāya ḳonuġmuş

[3] Nüshada "ḫod" olarak yazılan kelime, kafiye ve anlam gereği "ḫor" olmalıdır.

(06) kimi göŋlün ḥaḳḳa virmiş / yoluna cān ider ḳurbān
(07) kimi dā'im saʿādetde / ḥaḳ emrine iṭāʿatda
(08) ola dār-ı selāmetde / iderler cenneti seyrān
(09) bu ḫalḳıŋ her biri işde / kimi ayaḳda kimi başda
(10) kimisi giceler düşde / kimi bende kimi sulṭān
(11) çü bildik ḫalḳıŋ aḥvālin / ḳamunuŋ ḳavl-i efʿālin
[22b] (01) severler her biri ḫālin / eger ẓāhir eger pünhān
(02) gel imdi sen de ey dervīş / cihānda ḳıl bir eyü iş
(03) ṭarīḳıŋ ḥaḳḳa ḳāl olmuş / anuŋ ʿāşıḳ oduna yanan
(04) günāhıŋa nedāmet ḳıl / bu nefsiŋe siyāset ḳıl
(05) gice gündüz ʿibādet ḳıl / havādan irmesün elvān
(06) ele girmiş iken furṣat / dün-i gün eylegil ġayret
(07) ölüm gelür saŋa elbet / geçer ʿömrüŋ döner devrān
(08) ḳanı bunda gelen cānlar / ḳamusı virdiler cānlar
(09) şu nāzik beslenen tenler / ṭurāba oldular yeksān
(10) ḳamu taḫtānī fevḳanī / bilürsün ḫod oldular fānī
(11) işitmediŋmi sen anı / ki külli men ʿaleyhā fān[4]
[23a] (01) cihāna kim geliserdür / ḳamusı hep öliserdür
(02) ḳara yerde olısardur / aŋa ṭopraḳ döşek yorġan
(03) ölenler çünki dirile / ḥisāb yerine varıla
(04) ne kim itdiyse ṣorıla / eger ḫayır eger ʿişyān
(05) nice ʿāḳil olan şaşa / ʿaḳıl yar olmaya başa
(06) kimi başın urar ṭaşa / olur işlerine peşīmān
(07) nicesine ʿaẕāb ola / nicesine ʿiḳāb ola
(08) ḳatı ince iḥsān ola / cigerler olısar büryān
(09) kişi nitdi bulısardur / başına hep geliserdür
(10) hem anda ḳurulısardur / ʿameller ṭartmaya mīzān
(11) bitiler uçuban gele / kimi ṣaġa kimi ṣola
[23b] (01) niceler şāẕ olup güle / niceler olısar giryān
(02) niceler görmeye zaḥmet / bulara ġarıḳ ide raḥmet

[4] Rahmân 55/26.

(03) ölenlere eyleye ḫiẕmet / gelüp vildānıla ġılmān

(04) cināna gireler müştāḳ / bula maʿşūḳunı ʿuşşāḳ

(05) cehennemde ḳalup fassāḳ / dün-i gün ideler ifġān

(06) yanup nār-ı cehennemde / dün-i gün olalar ġamda

(07) meded kim idiser anda / çü ḫışım ide ulu sulṭān

(08) bularıŋ ḥālini bu dil / degil şerḥ eylemek ḳābil

(09) bunlarıŋ zaḥmeti ẕā'il / hīç anda olmaya burān

(10) ilāhī bize ḫışım itme / bizi ʿāṣīlere ḳatma

(11) cehennem nārına yaḳma / eyā ḥannān ve yā mennān

[24a] (01) bular kim cennet içinde / ṣafā ve ʿişret içinde

(02) ḳalalar leẕẕet içinde / ideler cenneti seyrān

(03) göŋülde ḳılmışım ġamlar / ṣūrile ʿaşḳıla demler

(04) demine irmeye demler / zehī devlet zehī iḥsān

(05) cemāle çün olalar düş / ola ḥāllerine hem ḫoş

(06) idüp vuṣlat şarābın nūş / safādan olalar sekrān

(07) ilāhī bize ʿizzetiŋ ḥaḳḳı / naṣīb it bize bu zevḳi

(08) cemāliyle bulup zevḳi / olavuz mestile ḥayrān

(09) benüm işim saŋa lā'iḳ / degildir bilürüz bāḳī

(10) velī oldur saŋa lā'iḳ / gice gündüz oḳu ḳur'ān

(11) ilāhī oḳuyanı diŋleyeni yaẕanı / raḥmetiŋle yarlıġaġıl yā ġanī

[90b] (11) hāẕā kitāb-[ı] şükürname budur[5]

(12) elḥamdü li'llāhi rabbi'l-ʿālemīn ve'ṣ-ṣalātü ve's-selāmü ʿalā resūlinā ve ālihi ve aṣḥābihī ecmaʿīn⊙

(13) ammā bilgil ki islām⊙ dīni içinde olan kişi⊙ kendü īmānın ve islāmın ve dīnini ve ẕürriyyetini

(14) ve milletini ve ümmetini ve meẕhebini ve meẕheb ḳaçdur⊙ ve kimden gelmişdür⊙ ve īmān ḳaçdur⊙ ve ḳanġı

(15) īmān kendüŋledür⊙ anları bilüp ve anlar ile ʿamel itmek gerekdür⊙ tā kim īmānı ṣaḥīḥ ola⊙

[5] Mensur metinde müstensihin kullandığı kırmızı noktalar, nüshadaki konumları korunarak çeviri yazıda madde imi (·) ile gösterilmiştir. Bu işaretler metnin kendi durak/bölümleme (noktalama) işaretleri olup çoğunlukla ibare ve cümle sonlarına gelmekle birlikte yerleri her zaman söz dizimsel sınırlarla örtüşmemektedir.

[91a]

(01) imām şemsi'd-dīn raḥmetu'llāhi ʿaleyhi aydur[6] her kim gerek er ve gerek ʿavrat ṣufāt-ı īmānı

(02) ve islāmı bilmek lāzımdur⊙ eger ṣorṣalar bilmese ve eger ögrenmese taḳṣīrāt eylese⊙ ol kişinüŋ

(03) ne namāzı ve ne orucı ḳabūl olur⊙ ve aŋa nikāḥ itmek cā'iz degildür⊙ ve doġan evlādı veled-i zinādur⊙

(04) ḳaçan kim bir küçük ḳızı ere virseler⊙ ṣoŋra bāliġ olup ṣufāt-ı īmānı ve islāmı bilmese⊙

(05) erinden bā'in ṭalāḳ boş olur⊙ zīrā şarıṭ budur ki kişi bir millete maḫṣūṣ olmaḳ gerekdür⊙ öldügi

(06) vaḳtin müsülmān ḳabrine gömseler gerekdür⊙ ve her kişiye boruçdur ki ehline ve ayāline īmānı

(07) ve islāmı ögretmek gerekdür⊙ yedi yaşında ḳız olsun ve gerek erkek olsun⊙ ṣufāt-ı īmānı

(08) bilmek lāzımdur⊙ eger eri taḳṣīrāt itse ʿavrata cā'izdür ki erinden destūrsız evinden

(09) çıḳup bir ʿālime varup īmānı ögrene⊙ bir kimesne şerā'iṭ-i īmānı ve islāmı bilmese anuŋ

(10) dīni dīn degildür⊙ āḫiretde üç kişiye ḳatı ʿaẕāb olunur ataya ve anaya ve ʿavratıŋ erine

(11) niçün taḳṣīrāt idüp ögretmedüŋüz⊙ veyāḫud māniʿ olduŋuz deyü ʿaẕāb oluna⊙ imdi ehl-i islām

(12) olana dīn-i islām ʿamelin ögrenmek lāzımdur⊙ ve mühimdür⊙ bundan mühim nesne olmaz⊙ her kim ihmāl

(13) ve taḳṣīrāt idüp ögrenmese⊙ veyā kendüsi bilüp ṣoranlara ögretmese⊙ neʿūẕü bi'llāhi bāḫildür⊙

(14) ve ʿāṣīdür⊙ ve kāfirdür ve küfür ẓulmetinde ḳalmışdur⊙ neʿūẕü bi'llāhi min ẕālik⊙ aydı bugün furṣat

(15) elde iken⊙ ve ʿāḳıl başda iken⊙ ve cān bedende iken⊙ muḳayyed olalum⊙ eger ṣorṣalar müsülmān mısın

[6] Bu fiilin art ünlülü olarak *ayıt-/aydur* şeklinde okunması tercih edilmiştir. Tanıkta okumayı kesinleştirecek kalın sıradan (غ/ق'lı) ek alan bir biçim bulunmamakla birlikte harekeli yazımda kelime başındaki medli elifin (آ) art ünlüye işaret ettiği düşünülmektedir.

[91b]

(01) ayıt elḥamdü li'llāh müsülmānım⊙ elḥamdü li'llāh dimeniŋ maʿnāsı nedür⊙ ayıt allāhu teʿālā ḥażretini ögmekdür⊙

(02) ve aŋa daḫı şükür eylemekdür eger ṣorṣalar müsülmānlıġın şarṭı nedür ayıt⊙ eşhedü en lā ilāhe

(03) illa'llāh ve eşhedü enne muḥammeden ʿabduhū ve resūluhū⊙ eger ṣorṣalar ḥaḳ teʿālā ḥażretini nice bilürsin

(04) ayıt⊙ birdür hemīşe bāḳīdür⊙ bī-miṣāl ve bī-zevāl hiçbir şeye beŋzemez⊙ cehetden ve mekāndan

(05) ve zamāndan münezzehdür⊙ eger ṣorṣalar kendü özüŋi nice bilürsin ayıt⊙ kişi kendü özüni

(06) yoḳ yoḫsul ḫaṭālu ḳul bilmek gerekdür⊙ eger ṣorṣalar īmān ḳaçdur beşdür⊙ evvelki īmān

(07) metbūʿdur ki melā'ikelere īmānıdur⊙ ikinci īmān maʿṣūmdur ki peyġamberlere īmānıdur⊙ üçünci

(08) īmān maḳbūldur ki mü'minlere īmānıdur⊙ dördünci īmān merdūddur ki münāfıḳlara īmānıdur⊙ beşinci

(09) mevḳūfdur ki kāfirlere īmānıdur⊙ eger ṣorṣalar īmān nedür ayıt⊙ āmentü bi'llāhi ve melā'iketihī

(10) ve kütübihī ve rusülihī ve'l-yevmi'l-āḫiri ve bi'l-ḳaderi ḫayrihī ve şerrihī mina'llāhi teʿālā⊙ eger ṣorṣalar islām

(11) nedür ayıt⊙ eşhedü en lā ilāhe illa'llāh ve eşhedü enne muḥammeden ʿabduhū ve resūluhū⊙ dimekdür⊙ ve bu

(12) ṣufāt-ı īmān didigümüz on iki şarıṭ üzerinedür⊙ evvel allāhı bir bilüp ḫalḳı ile eyü

(13) olmaḳdur⊙ ikinci ābdest almaḳdur⊙ üçünci beş vaḳit namāz ḳılmaḳdur⊙ dörtünci zekāt virmekdür⊙

(14) beşinci ḥacca varmaḳdur⊙ ḳādir ise⊙ altıncı oruç ṭutmaḳdur⊙ yedinci cenābetden ġusul eylemekdür⊙

(15) sekizinci ġazāya varmaḳdur⊙ ṭoḳuzuncı emr-i maʿrūf ve nehy-i ʿani'l-münker etmekdür⊙ onuncı ḥaḳ teʿālā

[92a]

(01) buyurmaduġı nesnelerden ḳaçmaḳdur⊙ on birinci yetīmlere ve fuḳarālara ve maẓlūmlara şefḳat itmekdür⊙ on

(02) ikinci pādişāha muṭīʿ olmaḳdur⊙ ṣufāt-ı islām didigümüz daḫı üç nesnedür⊙ biri dilile iḳrār

(03) itdügüne ḳalbile taṣdīḳ eylemekdür⊙ ikinci dilile iḳrār itdügi nesnelere iʿtikād itmekdür⊙ üçünci

(04) ol iʿtikād ile ʿamel eylemekdür⊙ ve dīn-i islām didigümüz inḳıyāddur⊙ yaʿnī allāhu teʿālānıŋ emir itdügün

(05) ṭutmaḳdur⊙ emr-i maʿrūf kim aŋa şerīʿat dirler⊙ ve nehiy eyledüginden ḳaçmaḳdur kim⊙ aŋa nehy-i

(06) münkir derler⊙ ḥarāmdur günāhdur⊙ ve hem şerīʿatı ṭutmaḳdur⊙ īmānı bildükden ṣoŋra⊙ eger

(07) ṣorṣalar īmānuŋ başı nedür ayıt⊙ eşhedü en lā ilāhe illa'llāh ve eşhedü enne muḥammeden ʿabduhū ve

(08) resūluhū dimekdür⊙ eger ṣorṣalar īmānuŋ teni nedür ayıt beş vaḳit namāzdur⊙ eger ṣorṣalar

(09) īmānuŋ ḳalbi nedür ayıt yāsin-i şerīfdür⊙ eger ṣorṣalar īmānuŋ kelāmı nedür ayıt⊙ ẕikru'llāh

(10) dur⊙ eger ṣorṣalar īmānuŋ nūrı nedür ayıt doġrı söylemekdür⊙ yalan söylemek īmānı

(11) helāk ider⊙ eger ṣorṣalar īmānuŋ ḥalāveti nedür pāklikdür⊙ eger ṣorṣalar īmānuŋ ṭarlıġı

(12) nedür ayıt er ile ʿavrat beynamāz olmaḳdur⊙ peyġamber ʿaleyhi's-selām buyurur kim⊙ her kim namāzı

(13) terik itse taḫḳīḳ kendü nefsini bıçaḳsız boġazladı⊙ ḳāle'n-nebiyyü ʿaleyhi's-selām men terake

(14) eṣ-ṣalāte müteʿammiden ẕebeḥa nefsehū bi-ġayri sikkīn⊙ her kişi kim beş vaḳit namāzı

(15) cemāʿatle ḳılsa⊙ ḥaḳ teʿālā ol kişiye yigirmi yedi ṣevāb virür⊙ ve daḫı peyġamber ʿaleyhi's-

[92b]

(01) selām buyurur kim eṣ-ṣalātü ʿimādü'd-dīn⊙ namāz dīnüŋ diregidür⊙ eger ṣorṣalar īmānuŋ nūrı

(02) nedür ayıt taḳvādur ve ḥayādur ve edebdür⊙ eger ṣorṣalar īmānuŋ cānı nedür ayıt ḥayādur

(03) ve iḫlāṣdur⊙ iḫlāṣ niyyetsiz olmaz⊙ eger ṣorṣalar īmānuŋ yüregi nedür ayıt nāfile

(04) namāzdur⊙ eger ṣorṣalar īmān sendemidür ve sen īmāndamısın⊙ īmān bendedür ve ben

(05) daḫı mü'minim īmān benüm ṣufātımdur⊙ eger ṣorṣalar īmānuŋ yeri nedür⊙ mü'minüŋ göŋlidür

(06) mü'minüm[ŋ] göŋli ʿarışdur yücedür⊙ eger ṣorṣalar īmānuŋ eyligi nedür ayıt duʿādur⊙

(07) eger ṣorṣalar īmān getürmek farıżmıdur sennetmidür[7] farıżdur⊙ ve her kişinüŋ şerīʿati

(08) īmānıdur⊙ eger ṣorṣalar īmānuŋ aṣlı nedür ayıt⊙ allāhu teʿālānuŋ ʿaṭāsıdur⊙ eger

(09) ṣorṣalar īmānuŋ şerīʿati nedür ayıt⊙ ḥelāli ve ḥarāmı farıḳ eylemekdür⊙ īmānuŋ

(10) kemāli budur ki⊙ bir kişi taŋrıya iḳrār idüp⊙ ve peyġamberlere ve kitāblara ve meleklere

(11) ve evliyāya ve ḳıyāmet gününe iḳrār idüp⊙ her ne söylerse ḫayır söyleye⊙ anuŋ īmānı

(12) kāmildür⊙ ve her kim bu minvāl üzre dilile iḳrār ide⊙ ammā sözi mā-lā-yaʿnī ola emr-i

(13) maʿrūf ve nehy-i ʿani'l-münker olmaya⊙ ol münāfıḳdur⊙ eger ṣorṣalar kimiŋ ẕürriyyetindensin ayıt

(14) ādem peyġamber ʿaleyhi's-selām ẕürriyyetindenim⊙ eger ṣorṣalar kimiŋ milletindensin ibrāhīm ḫalīlu'l

(15) lāh milletindenim⊙ eger ṣorṣalar kimiŋ ümmetindensin⊙ muḥammedi'l-muṣṭafā ʿaleyhi'ṣ-ṣalātü ve's-selām

[93a]

(01) ümmetindenim⊙ eger ṣorṣalar kimiŋ meẕhebindensin ayıt tācü'l-muttaḳīn⊙ imāmu aʿẓam ebū ḥanīfe

(02) raḥmetu'llāhi ʿaleyhi meẕhebindenim⊙ eger ṣorṣalar meẕheb ḳaçdur ayıt dörütdür⊙ evvel imāmu⊙

(03) aʿẓam ebū ḥanīfe meẕhebi⊙ ikinci imāmu şāfiʿī meẕhebi⊙ üçünci imāmu mālik meẕhebi⊙ dörtünci

[7] Nüshada "sennet" olarak yazılan kelime, anlam gereği "sünnet" olmalıdır.

(04) aḥmedi'l-ḥanbelī meẕhebidür⊙ bu dörüt meẕheb ḥaḳdur⊙ eger ṣorṣalar imāmu aʿẓam ebū

(05) ḥanīfe meẕhebi kimden ögrendi ayıt⊙ ḥammādīden ve ḥammādī daḫı ʿalḳameden⊙ ve daḫı ʿalḳame daḫı

(06) ḥażret[-i] ibrāhīmden⊙ ve ḥażret[-i] ibrāhīm daḫı imām ʿabdu'llāhdan⊙ imām ʿabdu'llāh daḫı ḫātimi'l

(07) enbiyā muḥammedi'l-muṣṭafā ṣalla'llāhu ʿaleyhi ve sellemden⊙ ve resūl daḫı ḥażret[-i] ibrāhīmden

(08) ve ḥażret[-i] ibrāhīm daḫı nūḥ peyġamberden⊙ nūḥ peyġamber daḫı ḥażret[-i] ādem ṣafīden⊙ ʿaleyhimü'ṣ-ṣalātü

(09) ve's-selām ve rıżvānu'llāhi ʿaleyhim ecmaʿīn⊙ ve ḥażret[-i] ādem daḫı ḥażret[-i] cebrā'ilden⊙ ve ḥażret[-i] cebrā'il

(10) daḫı ḥażret[-i] mikā'ilden⊙ ve ḥażret[-i] mikā'il ḥażret[-i] ʿazrā'ilden⊙ ve ḥażret[-i] ʿazrā'il daḫı ḥażret[-i]

(11) rabbi'l-ʿālemīnden⊙ celle celālühu nitekim ḳur'ān[-i] ʿaẓīmü'ş-şānda buyurmuşdur ki⊙ inne'd-dīne ʿinde'llāhi

(12) 'l-islām[8]⊙ bu meẕkūrları bildikden ṣoŋra⊙ allāhu teʿālā ṭarafından gelen kitābları⊙ şerīʿat ve şerīʿat

(13) didigümüz inḳıyāddur⊙ eger ṣorṣalar taŋrıŋ kimdür cemīʿ-i ʿālemi yoḳdan var idendür⊙ eger

(14) ṣorṣalar peyġamberüŋ kimdür ayıt⊙ muḥammedi'l-muṣṭafā ṣalla'llāhu ʿaleyhi ve sellemdür⊙ eger ṣorṣalar ʿameliŋ

(15) ne ʿameldür⊙ ʿilm-i ḳur'āndur⊙ eger ṣorṣalar gökden ḳaç kitāb endi dörüt kitāb endi⊙ evvel

[93b]

(01) zebūr dāvūd ʿaleyhi's-selāma⊙ ve tevrīt mūsā ʿaleyhi's-selāma⊙ ve incīl ʿīsā ʿaleyhi's-selāma⊙

(02) ve ḳur'ān[-i] ʿaẓīmü'ş-şān muḥammedi'l-muṣṭafā ṣalla'llāhu ʿaleyhi ve sellem enmişdür⊙ on ṣuḥuf ādem peyġamber

(03) ʿaleyhi's-selāma endi⊙ ve on ṣaḥīfe ibrāhīm ʿaleyhi's-selāma endi⊙ ve elli ṣaḥīfe şīt peyġamber

(04) ʿaleyhi's-selāma endi⊙ ve otuz ṣaḥīfe idris ʿaleyhi's-selāma endi⊙ inkār iden kāfir

[8] Âl-i İmrân 3/19.

(05) olur mes'ele imāmet idenlere ṣorṣalar namāzı sen ḳılarsın özüŋ içün mi ḳılarsın

(06) yoḳsa cemāʿat içün mi ḳılarsın⊙ özüm içün ḳılarım ammā cemāʿat içün niyyet iderim⊙

(07) ikinci ṣorṣalar biz saŋa uyaruz ya sen kime uyarsın⊙ ben muḥammedi'l-muṣṭafāya uyarum⊙

(08) üçünci ṣorṣalar bizüm imāmumuz sensin⊙ ya senüŋ imāmuŋ kimdür⊙ benüm imāmūŋ[m] ḳur'āndur

(09) deye⊙ dörtünci ṣorṣalar bizüm namāzımuz senüŋ ile tamām olur⊙ ya senüŋ namāzuŋ kim

(10) ile tamām olur⊙ benüm namāzum ʿilim bilmek ile⊙ ve daḫı peyġamber ʿaleyhi'ṣ-ṣalātü ve's-selāmuŋ

(11) sünneti ile tamām olur⊙ eger ṣorṣalar müsülmānmısın ayıt⊙ elḥamdü li'llāh müsülmānım⊙

(12) eger ṣorṣalar ne zamāndan berü müsülmānsın⊙ ḳālu belādan berü müsülmānım⊙ eger ṣorṣalar

(13) ḳālu belā dimek ne dimekdür ayıt⊙ allāhu teʿālā düküli insānı ādem peyġamber belinden

(14) çıḳarup ṣordı⊙ elestü bi rabbiküm[9] yaʿnī sizüŋ rabbiŋüz degilmiyim⊙ anlar ayıtdılar

(15) belī rabbimüzsin didiler⊙ başların secdeye ḳoydılar maʿe's-selām⊙ şemsi'l-e'imme el-mer[v]ezī [10]

[94a]

(01) didi bir kimesne ḥażret[-i] resūlu'llāhıŋ nesebin bilmese

(02) āṣim olur⊙ muḥammed bini ʿabdu'llāh⊙ bini⊙ ʿabdi'l-muṭṭalib

(03) bini hāşim⊙ bini ʿabdü'l-menāf⊙ bini ḳureyşī

(04) bini kenʿān⊙ bini ʿadnān⊙

(05) temmetü'l-kitāb bi-ʿavni'llāhi'l-meliki'l-vehhāb

(06) kātibine her kim iderse duʿā

(07) ḳıla āḫiretde şefāʿat muṣṭafā

[9] A'râf 7/172.

[10] 

(08) kātibü'l-ḥaḳīr el-faḳīr el-muḥtāc ilā raḥmeti'l-ġanī muḥammed efendi ibnü'l-ḥācı muṣṭafā bin muḥammed ġafera'l-lāhu

(09) lehü ve li-vālideyhi ve aḥsene ileyhimā ve ileyhi ve'l-mercīÓu ve'l-meóāb

KAYNAKÇA

Ağzıtemiz, M. (2018). Mahmud bin Şeyh Fahreddin'in Şükür-Nâme adlı eseri. *International Journal of Language Academy*, 6(5), 113-121.

Banguoğlu, T. (2007). *Türkçenin grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Çağrıcı, M. (2010). Şükür. *TDV İslâm ansiklopedisi* (C. 39, ss. 259-261) içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. Erişim: 11.06.2026, https://islamansiklopedisi.org.tr/sukur

Eker, S. (2010). *Çağdaş Türk dili*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Elçin, Ş. (1997). *Halk edebiyatı araştırmaları I*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Gümüş, İ. (2022). *Bir risale mecmuasında kayıtlı iki cenkname: Hikâyet-i Muhammed Hanefî – Gazâvat-ı Hazret-i Alî* (*Giriş-dil özellikleri-çevriyazılı metin-sözlük*). Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.

Karaağaç, G. (2010). *Türkçenin ses bilgisi*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Kavaklıyazı, A. (2024). Klasik Türk edebiyatında bir tür olarak şükürnâme. *Selçuk Türkiyat*, (63), 85-109.

Korkmaz, Z. (2010). *Gramer terimleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Köprülü, M. F. (1999). *Edebiyat araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kur'an-ı Kerim Meâli (2011). Haz. Halil Altuntaş ve Muzaffer Şahin. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Kurgun, L. ve Gümüş, İ. (2024a). *Mevlit hikâyeleri: Destân-ı Fâtımatü'z-Zührî – Destân-ı Hicâbet – Destân-ı Hibâl – Destân-ı Hilâl – Destân-ı Oğlancık – Destân-ı Muhammed Hanefî – Destân-ı İsmâ'îl* (*Notlar-metin*). Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.

Kurgun, L. ve Gümüş, İ. (2024b). Bir mecmuada kayıtlı Tenbîhi'l-Gâfilîn Nasîhati'l-Câhilîn ile Destân-[1] Beynamâz adlı eserler üzerine. *Bilimin ışığında Türkolojinin izinde – Pamukkale Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünün 30. yılına armağan* içinde (ss. 211-230). Ankara: Günce Yayınları.

Mecmua (t.y.). İstinsah eden: Muhammed Efendi b. el-Hâcı Mustafa b. Muhammed. Prof. Dr. Süleyman Solmaz Kütüphanesi (İçinde: *Şükürnâme* [manzum], vr. 18b–24a; *Şükürnâme* [mensur], vr. 90b–94a).

Ölker, P. ve Ölker, G. (2023). Klasik Osmanlı Türkçesi döneminde sözlü icranın yazıya etkisi: Şükür-Nâme. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7(2), 1433-1472.

Özalp, N. A. (2014). *Hikâye-i Mevlidi'n-Nebi -Mevlid hikâyeleri-*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.

Taşkesenlioğlu, L. (2022). *Mevlid hikâyeleri*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.

Tuna, O. N. (1986). *Türk dilbilgisi* (*Fonetik ve morfoloji*). Malatya: İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü Ders Notları: 3.

Uzun, M. İ. (2003). Mecmua. *TDV İslâm ansiklopedisi* (C. 28, ss. 265-268). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. Erişim: 11.06.2026, https://islamansiklopedisi.org.tr/mecmua

Ek: Asıl Metin Örnekleri



Görsel 1. Manzum şükürnameden bir sayfa (Prof. Dr. Süleyman Solmaz kütüphanesi, Mecmua, vr. 21b)



Görsel 2. Mensur şükürnameden bir sayfa (Prof. Dr. Süleyman Solmaz kütüphanesi, Mecmua, vr. 91b)

MOLLA BEKİR'İN ŞİİRLERİNDE ESKİCİL (ARKAİK) ÖGELER VEYA GELENEKTEN YARARLANMAK

Bedri SARICA

Prof. Dr., bsarica@pau.edu.tr, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,
Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü. ORCID: 0000-0002-3632-159X

Dil araştırmalarında daha çok gündemden düşmüş sözcük ve dil bilgisel yapıların kullanılması olarak görülen 'archaism' etrafında 'eskicil biçim', 'eski biçim', 'eskicilik', 'eskiden kalma', 'eskiye bağlı', 'eskilik', 'tabir-i metruk', 'tabir-i mehcur' 'fosil', 'kalıntı', 'miras', 'eskisellik' gibi terimler üretilmiş veya önerilmiştir. Tanımları ve kullanım alanları ufak tefek değişiklik gösteren şu açıklamaları özetleyelim:

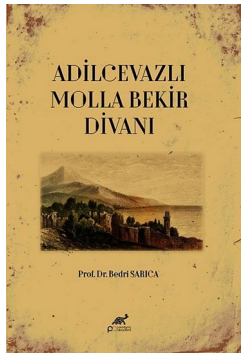
Merriam-Webster sözlüğünde 'archaism' teriminin Yeni Latincede 'archaïsmus' olduğu, bunun Yunanca archaïsmos'tan, onun da archaios'tan türediği, I. anlamıyla 'the use of archaic diction or style*'eski dil veya üslubun kullanımı*; II. anlamıyla 'an instance of archaic usage' *eski bir kullanım örneği*; III. anlamıyla 'something archaic especially: something (such as a practice or custom) that is outmoded or old-fashioned' *eski bir şey özellikle : modası geçmiş veya eski moda bir şey* (*örneğin bir uygulama veya gelenek*) olarak tanımlanmış; I. anlamıyla ilk defa 1643 yılında kullanıldığı ifade edilmiştir (Merriam-Webster, 2026). İmer vd.'nin 'eskicil biçim' terimini dilin geçmiş evrelerinde kullanılmış olup artık kullanılmayan sözcük ya da dilbilgisi özelliği olarak tanımlarken (İmer vd., 2011, s. 118); Vardar, kullanımdan düşmüş, dilsel çevrimden çıkmış bulunan sözlüksel birim, sözdizimsel olguları 'eskil biçim' olarak değerlendirir (Vardar, 2002, s. 93). Hatipoğlu, çağdaş dil kurallarına aykırı olarak eski biçimini koruyan *kaygu, haşmetlu, idük* sözcüklerini Osmanlıca 'miras kelime' karşılığı 'eski biçim sözcük' olarak çevirmiştir (Hatipoğlu, 1974, s. 49). Korkmaz, 'eskicilik, eskilik, eskiden kalma, eski kelime' terimlerini arkaizm etrafında uygun alanları açıklamak için kullanmış, 'eskiye bağlılık', artık kullanılıştan düşmüş olan eski kelimeleri veya kelimelerin eski şekillerini kullanma; kalıntı kelimeleri kullanmayı 'eskicilik', yazı ve konuşma dilinde artık kullanılıştan düşmüş olan, dilin daha eski veya tarihi devirlerine ait, *ağu* (ağı, zehir), *demiri* (demir rengi), *gendüzi* (kendisi), *gözgü* (ayna), *sayru* (hasta), *akıl kulağına okumak* (aklına getirmek, hatırına düşürmek) gibi sözcük ve deyim ve şekilleri 'eskiden kalma' sözcükler olarak ele almıştır (Korkmaz, 1992, s. 55). Yazın Terimleri

Sözlüğü'nde 'eskisellik', konuşulan ve yazılan dilde kullanımdan düşmüş olan eski sözcük ve deyimleri kullanma olarak gösterilir (Gencan vd., 1974, s. 59)

Genel olarak yazı dilinde unutulmuş veya az bilinen, yöre ve tarihî metinlerde kalmış sözcük ve biçimler arkaik olarak ele alınabilir. Sözcüğün herhangi bir deyim içinde 'kalıntı' olması, veya başka sebeplerle konuşma veya yazı dilinde yer alması farklı izahlara muhtaçtır. Bir dilin klasik metinlerine vakıf bir kişinin bu sözcükleri kendi çağına taşıması, dilin diğer konuşurlarınca garipsenmesine neden olabilir. İnsan, hayat tecrübelerinden, okuduklarından, gördüklerinden beslenir. Bütün bu hayat serüvenleri, kişinin söz varlığını oluşturur. Eski edebiyat belli ve sınırlı kelime kadrosunu ustaca kullananların ayakta kaldığı bir edebî müsabaka alanıdır. Paul Valéry'nin 'Rien de plus original, rien de plus "soi" que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé.' (Valéry, 1941, s. 18) dediği gibi yediklerimiz, iyi sindirilmiş ve özümsenmişse bizden bir parça olur. Eski şiirin rüzgârıyla ilerleyen bir şair için klişe sözcüklerden ayrı, yeni bir lügat önermek çok tercih edilen bir durum değildir. Bizim bugün arkaik dediğimiz sözcükler, eski şiirin yapı taşlarıdır. Bu dar kelime kadrosu içinde kıvrak bir zekâ ve üstün bir edebî zevkle hareket edenler, sonraki nesillere adlarını bırakabilirler.

Bu yazıda Derviş Şakir mahlasıyla 20. yüzyılın başlarında bir şiir defteri bırakan Molla Bekir'in manzumelerinde yer alan eski dile ait sözcük ve biçimleri göstermeye çalışacağız.

Edebiyatımızda kişilerin yıllarca tuttukları özel defterler veya divanlar şiire gönül vermiş şairlerimizin duygu dünyalarının aynası olmuştur. Eski Türk edebiyatı şiir edebiyatıdır. Bu sanata gönül veren hükümdarlar, sanatkârlar, zanaatkârlar, şeyhler, medrese hocaları, talebeler, büyük bir şiir mirası bırakmışlardır. Kimi şairler veya şiir severler okudukları, duydukları şiirleri mecmualarda saklarlar, kimi zaman da bunlara nazireler yazarak edebiyatın bir ucundan tutmaya çalışırlar. Sanılanın aksine eski Türk edebiyatı bir zümrenin değil halkı da içine almış geniş bir muhitin edebiyatıdır. Kültürü ve bilgisi nispetince herkes bu edebi zevkin paydaşı olmuştur. Yûnus Emre, Hacı Bayram-ı Veli, Eşrefoğlu Rûmî Kaygusuz Abdal, İbrâhim Gülşenî, Aziz Mahmud Hüdâyî, Olanlar Şeyhi İbrâhim Efendi, Sun'ullah Gaybî, Niyâzî-i Mısrî ve bölgenin yetiştirdiği İbrahim Hakkı Hazretleri, tasavvufî edebiyatın en önde gelen isimleridir.



Molla Bekir Hoca da bu edebiyata gönül vermiş 19. yy. mutasavvıf şiir dostlarındandır. 20. yy.'ın başlarında gözlerini bu dünyaya kapadığında evlatlarına bir şiir defteri bırakan Bekir Hoca, Adilcevaz'ın mümtaz şahsiyetlerinden biridir. Hakkında türlü menkıbevî rivayetler de bulunan Hoca'nın hayatı, sanatı ve şiirleri üzerine yayımladığımız *Adilcevazlı Molla Bekir Divanı'nda* (Sarıca, 2024) eski şiirin ve kültür dilinin söz varlığından gelen, bugün arkaik kabul edilebilecek söz varlığı ve dil bilgisel biçimler ele alınacaktır.

Molla Bekir, şiirlerinde *Şâkir* veya *Derviş Şâkir* mahlasını kullanmıştır. Onun edebî arka planında tasavvufî Türk edebiyatının belli temsilcilerinin etkilerini görmek mümkündür. Bu arka planın unsurları, 'mîrî' maldan devşirilen edebî hisselerdir. Aşağıda Derviş Şâkir'i besleyen ortak mirasın örnekleri sıralanmıştır (Derviş Şâkir'e ait parçalar, kitaptaki sayfa ve satır sırasına göre gösterilmiştir.):

Yûnus Emre:

Aşk sultânı Tapduk durur Yûnus gedâ bu kapıda
Gedâlara lutf eylemek hem kâidedir sultâna (Tatçı, 2021, s. 246)

Derviş Şâkir:

Şākir dir yandım ḳapuna geldim
Sen beni ḳapunda güldürsen n'ola (8/4)

Yûnus Emre:

Ulu kiçi erenler demiş bizi sevenler
Kayıkmasın geriye Allah'ı seven gelsin (Tatçı, 2021, s. 216)

Eşrefoğlu Rûmî:

Bu 'aşk derdi ilâhîdir gidenin Hakk'a râhıdır
Bu 'aşka pek yapış zinhâr kayıkma dünyâ vü ukbâya (Tatçı, 2014, s. 164)

Derviş Şâkir:

Ṣaḳın baḳma sen aġyāra ḳayıḳma dünyā 'uḳbāya
Hemān yalvar o Mevlāya rıżāyı bulayım dirsin (9/3,4)

Yûnus Emre:

Cennet Cennet dedikleri
Bir ev ile birkaç Hûrî
İsteyene vergil onu
Bana seni gerek seni (Tatçı, 2021, s. 295)

Aziz Mahmud Hüdâyî:

N'eyleyeyin dünyâyı
Bana Allah'ım gerek
Gerekmez mâsivâyı
Bana Allah'ım gerek (Tatçı ve Yıldız, 2005, s. 97)

Eşrefoğlu Rûmî:

Bana sen cân yetersin cân gerekmez
Seni gerek seni kevneyn gerekmez (Tatçı, 2014, s. 238)

Ve

N'eylesin n'etsin sarâyı pâdişâhı isteyen
Hûrîye kılmaz nazar cennet ü rıdvân istemez (Tatçı, 2014, s. 80)

Ve

Hakk'ı bilmekliğe geldim çü bunda
Ne cennet hûrî ne rıdvâne geldim (Tatçı, 2014, s. 114)

Derviş Şâkir:

Diseler açıldı bāzār ḥūriyle ġılmānı
Baña 'ışkıñ gerek 'ışkıñ gerekmez ġayrı me'vāyı (16/3,4)

Yûnus Emre:

Dervîşlerin yoluna sıdk ile gelen gelsin
Hak'dan özge nesneyi gönlünden süren gelsin (Tatçı, 2021, s. 217)

Derviş Şâkir:

Murādım señ dosd olasın gide ġayrı sen ḳalasın
Bi'külli özgeyi gider hem görüşüm sen olasın (17/1,2)

Yûnus Emre:

Kevser havzına dalanlar ölmezden önden ölenler
Nefsini düşmân bilenler konar Tûbâ dallarına (Tatçı, 2021, s. 276)

Aziz Mahmud Hüdâyî:

Beğim ölmezden evvel öl
Hayât-ı câvidânî bul
Ola gör bir kapıya kul
Gel Allah'a gel Allah'a (Tatçı ve Yıldız, 2005, s. 235)

Derviş Şâkir:

Ölmezden evvel ölenlerdir saña vāṣıl olan ey dost
Dilegi Şākir-i ʿednānıñ vāṣıl-i vuṣlatıñ ey dosd dilber (105/9,10)

Aziz Mahmud Hüdâyî:

Yürü hey bî-vefâ yürü,
Sensin hod bir köhne karı.
Nice yüz bin erden geri
Kalan dünyâ değil misin (Tatçı ve Yıldız, 2005, s. 155)

Derviş Şâkir:

Bu bir denī dünyādır
Nice yüz biñ erden ḳaldı
İrdirmedi viṣāline
Görmedin mi yiter ʿibret (81/2,3)

Eşrefoğlu Rûmî:

Gelen geçdi konan göçdü dönülmez
Bu gelmekden murâd ne sor gelene (Tatçı, 2014, s. 166)

Aziz Mahmud Hüdâyî:

Yalancı dünyâya aldanma yâ hû
Bu dernek dağılır dîvân eğlenmez
İki kapılı bir vîrânedir bu
Bunda konan mihmân göçer eğlenmez (Tatçı ve Yıldız, 2005, s. 99, 101)

Derviş Şâkir:

Gelen ḳonar ḳonan göçer bu yitmez mi saña ʿibret
Ne miḥnetdir ne ülfetdir hevāya bu ne ġayretdir (80/6,7)

Aziz Mahmud Hüdâyî:

Ey Mün'im ü muhsin ilâh
Ey rahmeti çok pâdişâh
Zabtındadır halk-ı cihân
Bir dahi yok püşt ü penâh (Tatçı ve Yıldız, 2005, s. 502)

Derviş Şâkir:

Benim puşd[1]-i penāhım ilāhī derbeder itme
Gidecek bir ḳapı yoḳdur seniñ ḳapıñdan hīç ġayrı (90/9)

Aziz Mahmud Hüdâyî:

Yürü hey bî-vefâ yürü
Sensin hod bir köhne karı
Nice yüz bin erden geri
Kalan dünya değil misin
Kasdedip halkın özüne
Toprak doldurup gözüne
Ehl-i gafletin yüzüne
Gülen dünya değil misin (Tatçı ve Yıldız, 2005, s. 155, 157)

Derviş Şâkir:

Dünyā bir köhne ẕen ehli ẕīn görür
İrdirmez viṣāle yalan dünyādır

Şākir çoḳ emekler virsen dünyāya
Gelir giçer yüzen güler dünyādır (110/2,3)

Aziz Mahmud Hüdâyî:

Kendin ummâna sala gör
Gavvâs oluban dala gör
Bir dürlü cevher bula gör
Kimsede bulunmaz ola (Tatçı ve Yıldız, 2005, s. 83)

Yûnus Emre:

Bugün aşk bahrinin gavvâsı oldum
Gevherler bulmuşam ummân içinde (Tatçı, 2021, s. 266)

Derviş Şâkir:

Gāh olur ceş-i anāsır gāh olur ġavvās-ı ʿışḳ
Yana yana nār-ı ʿışḳa āhı yürekden gelir (115/5)

Eşrefoğlu Rûmî:

Bencileyin yüzü kara gelmemişdir hiç bir dahi
Ben etdiğim yazıkları itmemişdir hiç bir dahi (Tatçı, 2014, s. 188)

[1] Yazım yanlışı var. Aslı Farsça püşt 'پشت'

Derviş Şâkir:

Bencileyin yüzi ḳara gelmemişdir hīç bir daḫı
Ben itdigim cürm ü ḫaṭā itmemişdir hīç bir daḫı (57/1,2)

Eşrefoğlu Rûmî:

Dâ'im işim nefs arzûsu açılmadı gönlüm pâsı
Bencileyin Hakk'a âsî olmamışdır hiç bir dahi (Tatçı, 2014, s. 188)

Derviş Şâkir:

Ben itdim māsivā işini jenk ṭutdı ḳalbim anāsı
Bencileyin Ḥaḳḳa ʿāṣī olmamışdır hīç bir daḫı (58/1,2)

Eskicil (arkaik) diyebileceğimiz sözcükler:

⇒ *aġu* 'zehir'

Eyleyüp ḳalbiñ iḥāṭa her dem **aġu**lar ṣaçar (104/6).

⇒ *alda-* 'kandırmak, aldatmak'

Neden oldı ki şād oldun
Nefsin seni **alda**mış iken (30/7).

⇒ *bencileyin* 'benim gibi'

Bencileyin bu ʿednā yoḳ yā ben kime yalvarayım (46/2).

⇒ *degme* 'sıradan, herhangi bir'

Görünmezsin **degme** göze gören sen gösteren sensin (20/2).

⇒ *ırag̀* 'uzak'

Ulu bābdan **ırag̀** itdi
Neṣāyiḥden sen al ʿibret (81/1).

⇒ *ıssı* (<*assı*) fayda, kazanç

Ben tekin düşmüşlere **ıssı** ʿaṭāsın bilirem (38/5).

⇒ *ḳaḫınç 'başa kakma* (*eski dilde 'öfke, hiddet'*)

Gözle ol iḥsānı kim başa **ḳaḫınç** olmaya (53/2).

⇒ *ḳamu* 'bütün, hep'

Ḳamu aḥvālıma vāḳıf-ı ḫabersin hem başīrsin (84/2).

⇒ *ḳayıḳ-* 'meyletmek, yönelmek'

Ḳayıḳma dünyā ʿuḳbāya hemīn kendinde dosd[2] olsun (42/2).

[2] صاغلق yazım yanlışı var.

⇒ *ḳayır-* 'üzülmek, endişe etmek, çekinmek'

Pervāne **ḳayırmaz** kendiñ atar nārıñ nuruna (108/1)

⇒ *ḳocal-* ' ihtiyarlamak'

'Ömür sermāyesin giçdi **ḳocal**dım hem pir-i fānī (171/).

⇒ *ḳurşaḳ* 'kuşak, bele sarılan kumaş'

Bağla ġayret **ḳurşağ**ını bende olma bendi var (62/7)

⇒ *od* 'ateş'

Ger sen pervāne tek bulasın şem'
Yan şem'in **od**una Hū diyü diyü (63/7).

⇒ *öz* 'kendi'

Özünü 'āleme ṣatar maḫlūḳı hep nāra atar (76/3).

⇒ *özge* 'başka' (42/10, 78/6),

Bāzārım seniñle olsun **özge** bāzārdan vāz giçem (19/4)

⇒ *sin* 'mezar'

Āḫir görülür
Ḳabr ḳazılır
Sine girilir
Girer de bir gün (95/9).

⇒ *ṭapı* / *ṭapu* 'huzur, kat, nezd'

Ṭapında[3] ḥüsn-i bālāda ṭuta aḳdām dime ġayrı (91/1).

⇒ *tek* 'gibi'

Yana ma'şūḳına ḳarşu od **tek** pervāne olsun (41/4).

⇒ *tekin* 'gibi'

Zāġ **tekin olanlar cifeye meyyal** leẕīẕ ṭa'āmları yimezler n'idem (103/3)

⇒ *ur-* 'vurmak'

İlāhī dilerem senden yüzüme **urma** suçum (19/1)

⇒ *yaḫşı* 'iyi'

[3] Yazım  biçiminde.

Yaḫşıları yavuz diyer
Yavuzları yaḫşı diyer (31/8)

⇒ *yarlıġa-* 'bağışlamak'

Ben ẓelīl cümle günāhkār zümresini yarlıġa yā ilāh (87/10)

⇒ *yavuz* 'kötü'

Bu dünyānıñ fitne işi ben itdim çoḳ yavuz işi (57/3).

⇒ *yavuzluḳ* 'kötülük'

Şākir baḳ bunun fi'line
Yavuzluḳı sende iken (31/9).

⇒ *ṣāġāt,* 'hediye, armağan'

Çağatay sözlüklerinde geçen savġat, sovġat 'hediye, armağan' (Rahimi, 2016, s. 791) anlamındaki, imlası *ṣāġāt* (صاغاث) olan bu sözcük, kimi Fars lügatlerinde de Türkçe kaydıyla yer alır (Hayyim, 1936, s. 134).

Ṣāġāt-i bilbilin ġoncaya ḳarşu nağmesi (54/7).

Eski dil bilgisel biçimler:

⇒ *Ben* yanında *men* zamirinin kullanımı:

ben (76/1, 77/2,4), men (96/7,9, 97/1).

⇒ *Ek-fiil III. kişi çekimi:*

vezīriñ yoḳ+durur (70/5)

⇒ *Geniş zaman I. kişi çekimi:*

bil-**irem**(85/3), dil-**erem** (85/3), ṣür-**ürem** (85/3) kes-**mezem** (88/1), benzi-**rem** (101/1)

⇒ *-Üp/-up zarf-fiilinin öğrenilen geçmiş zaman görevinde kullanımı:*

düş**üpdir** (99/8), ḳur**uplar** (20/7), dut**uplar** (20/9)

⇒ *Emir eki -gil:*

taş eyle-**gil** (47/12)

⇒ *-Iban/-İben zarf-fiili:*

gez-**iben** (20/5) ḳaynay-**ıban** (77/5), uy-**uban** (97/6), şaş-**ıban** (8/1)

⇒ *-icek zarf-fiili:*

gir-**icek** 'girince' (73/4)

⇒ *Öğrenilen geçmiş zaman çekiminde I. teklik çekimi:*

düşmiş-**em** (77/5), ṭaşmış-**am** (77/5), şaşmış-**am** (77/6), ḳalmış-**am** (87/5)

⇒ *-Anda/ende: zarf-fiili:*

at-**anda** 'attığında' (87/1), gel-**ende** 'geldiğinde' (25/9,), ṣor-**anda** (33/1).

⇒ *I.Teklik kişi istek çekimi:*

gel-**im** (23/6, 8) murād al-**ım** 'alayım' (110/4), 'arż-ı ḥāl id-**em** (23/9), yād id-**em** (23/10)

⇒ *II.Teklik kişi istek çekimi:*

id-**e-sen** (44/9)

SONUÇ

Molla Bekir'in (Derviş Şâkir) şiirleri üzerine yapılan bu inceleme, şairin yalnızca tasavvufî Türk edebiyatı geleneğinden beslenmediğini, aynı zamanda bu geleneğin söz varlığını, dil özelliklerini ve klasik metin kurgusunu bilinçli bir biçimde sürdürdüğünü göstermektedir. Şiirlerde tespit edilen aġu, ıssı, ḳamu, ḳayıḳ-, od, özge, tapu, yarlıġa-, yavuz gibi eskicil sözcükler ile -gil emir eki, -ıban/-iben, -anda/-ende, -icek zarf-fiilleri ve eski şahıs çekimleri gibi dil bilgisel unsurlar, şairin klasik ve tasavvufî şiir diline olan hâkimiyetini ortaya koymaktadır. Bu arkaik unsurlar, yalnızca tarihî bir söz varlığının korunması olarak değerlendirilmemeli; aynı zamanda klasik metinlerin anlam dünyasını, söyleyiş biçimini ve estetik örgüsünü yeniden üretmeye hizmet eden kurucu öğeler olarak görülebilir.

Arkaik sayılabilecek sözcük ve biçimlerin yöre ağızlarıyla ilgisi de söz konusu olabilir. *Öz*, *yavuz* gibi sözcükler Adilcevaz yöresinin söz varlığına uzak değildir. Ancak tarihi metinlerle de bağı kurulabilir. II. kişiye emir eki -ġıl/-gil yakın çevre ağızlarında *saḥla-ginan* 'sakla', *gel-ginen* 'gel' gibi örneklerde görüldüğü gibi farklı bir görünüm almıştır (Ertekinoğlu, 2015, s.77). Halbuki Molla Bekir burada yöre ağızlarının değil, eski metinlerin dil özelliğini tercih etmiştir.

Çalışmada ayrıca Derviş Şâkir'in şiir dünyasının Yûnus Emre, Eşrefoğlu Rûmî ve Aziz Mahmud Hüdâyî gibi mutasavvıf şairlerin ortak edebî mirası içerisinde şekillendiği görülmüştür. Şair, bu mirası taklit düzeyinde değil, kendi duygu ve düşünce dünyasında yeniden yorumlayarak kullanmıştır. Böylece Molla Bekir'in şiirleri, hem Anadolu tasavvuf şiirinin sürekliliğini göstermesi hem de Doğu Anadolu sahasında XX. yüzyılın başlarına kadar yaşayan tarihî söz varlığını yansıtması bakımından önemli

bir kaynak niteliği taşımaktadır. Bu yönüyle eser, Türk dilinin tarihî söz varlığının korunması, edebî geleneklerin takibi ve tasavvufî şiir dilinin sürekliliğinin ortaya konulması açısından dikkate değer veriler sunmaktadır. Ağızla açıklanabilecek benzerlikler bulunsa da Molla Bekir'in söz varlığını, büyük ölçüde klasik metinler şekillendirmiştir. Nazire geleneğinden gelen şairler, beğendikleri şiirleri yeni bir yorumla yazarken bugün 'arkaik' dediğimiz söz varlığını ve eski dil bilgisel biçimleri kullanabilirler. Bu çağın gerisinde bir tasarruf olsa da eski edebiyat anlayışında şair mazur görülebilir. Hatta şair, görkemli bir söyleyiş yakalarsa bu onun sanatını yücelten bir durum olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Gencan, T. N., Ediskun, H., Dürder, B. ve Gökşen, E. N. (1974). *Yazın terimleri sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.

Ertekinoğlu, S. (2015) *Ahlat ağzı*, (Yayımlanmamış doktora tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Hatipoğlu, V. (1974). *Dilbilgisi terimleri sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.

Hayyim, S. (1936). *Persian–English dictionary* (II. cilt). Tahran: Beroukhim.

İmer, K., Kocaman, A. ve Özsoy, A. S. (2011). *Dilbilim sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Korkmaz, Z. (1992). *Gramer terimleri sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.

Merriam-Webster. (2026). *Archaism*. Erişim tarihi: 15 Haziran 2026, https://www.merriam-webster.com/dictionary/archaism

Rahimi, F. (2016). *Fethali Kaçar'ın Çağatay Türkçesi sözlüğü* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Sarıca, B. (2024). *Adilcevazlı Molla Bekir divanı*. Çanakkale: PA Paradigma Akademi Yayınları.

Tatçı, M. (2014). *Eşrefoğlu Rûmî Dîvân-ı İlâhiyât*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Tatçı, M. (2021). *Yunus Emre divan* (6. bs.). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Tatçı, M. ve Yıldız, M. (2005). *Aziz Mahmud Hüdâyî Dîvân-ı İlâhiyât*. İstanbul: Üsküdar Belediyesi Yayınları.

Valéry, P. (1941). *Tel Quel,* Librairie Gallimard.

Vardar, B. (2002). *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

BALKAN DİLLERİNDE TÜRKÇEDEN ALINTILANMIŞ SÖZCÜKLER-2:

DİN / İNANIŞ İLE İLGİLİ KAVRAMLAR

Turgut TOK

Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
ttok@pau.edu.tr. ORCID: 0000-0002-0167-4467.

GİRİŞ

Bu çalışma, Balkan dillerinde Türkçe kökenli veya Türkçe kökenli olmayıp Türkçeden Balkan dillerine alıntılanmış sözcükler üzerine yapılan çalışmaların ikincisidir.[1]

Balkanlarda tarihi süreç boyunca varlığı bilinen Türk boyları ve devletleri, Sakalar (İskitler), Hunlar, Avarlar, Bulgarlar, Peçenekler, Uzlar, Kıpçaklar, Kumanlar ve Osmanlılardır. Günümüzde Balkan coğrafyasında birçok halk, dolayısıyla dil yaşamaktadır. Bu Balkan halklarının içerisinde Gagavuz, Karamanlı, Kıpçak, Kuman, Oğuz, Peçenek, Pomak, Proto Bulgar, Tatar, Torbeş (Türkbaş) ve Uzlar (Oğuzlar) yaşamış/yaşamakta ve Türkçe konuşmuş/konuşmaktadırlar. Bazı bölgelerde Türkçe eğitim yapılmakta, Türkçe yazılı ve görsel yayınlar bulunmaktadır. Balkanlarda Türkçenin varlığı ile ilgili olarak Türklerin bulunduğu bölgelerde yaşayan Arnavut, Boşnak, Goran/Goralı ve Rom topluluklarının da Türkçe bilmeleri ve günlük hayatta konuşmaları göz ardı edilmemelidir. Balkanların genelinde 2 milyonun üzerinde Türk yaşamakta, yaklaşık 3 milyon kişi Türkçe bilmekte/konuşmaktadır.

Çalışmada Balkanlarda en çok konuşulan 9 dildeki Türkçe kökenli veya Türkçeden alıntılanmış inanışla ilgili terimler kökenlerine göre sınıflandırılarak değerlendirilmiştir. Bu diller Arnavutça (Arn.), Boşnakça (Boş.), Bulgarca (Bul.), Gorançe (Gor.), Hırvatça (Hrv.), Makedonca (Mak.), Romence (Rom.), Sırpça (Srp.) ve Yunanca (Yun.)dır.

[1] Tok T., (2026). *Balkan Dillerinde Türkçe Kökenli Sözcükler-1: Ordu/Güvenlikle İlgili Kavramlar*, Dr. Zülal Keleş'e Saygı Tarih, Kültür ve Sanat Yazıları, Konya: Çizgi Kitabevi, sy.309-335

Çalışmada sözcüklerin belirlenmesinde ana kaynak, L. L. Xhanari'nin *Balkan Dillerindeki Ortak Türkizmalar Sözlüğü*dür.[2] G. Karaağaç'ın *Türkçe Verintiler Sözlüğü* (TVS)[3] adlı çalışma karşılaştırma için kullanılmıştır. Ayrıca Kaynakça'da verilen Balkan dilleri sözlükleri ile *Balkanların Kadim Halkı Goralılar ve Gorançe Dili*[4] ve G. Karaağaç'ın *Türkçe Verintiler Sözlüğü*'nden hareketle hazırlanmış olan S. Şen'in *Balkan Dillerine Türkçeden Geçen İslami Terimler* [5] adlı çalışma ve kitaplardan yararlanılmıştır. Bu ana kaynaklara, yaklaşık 20 yıldır Balkan coğrafyasında yapılan alan çalışmalarında elde edilen, gözlemlenen bilgiler de eklenmiştir.

Sözcüklerin kökenleri, öncelikli olarak internet ağındaki Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük (https://sozluk.gov.tr/)'ten alınmıştır. Ayrıca, TDK *Köken Bilgisi Sözlüğü* (Deneme Sürümü)[6], S. G. Clauson, *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century turkish*[7], H. Eren, *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*[8], T. Gülensoy, *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*[9], S. Nişanyan, *Sözlerin Soyağacı*[10], A. Tietze, *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı.* (*Cilt 1, A-E*)[11], A. Tietze, *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı.* (*Cilt 2, F-J*)[12] adlı çalışmalar ve kaynakça bölümünde yer alan sözlüklerden hareketle belirlenmiştir.

Köken bilgisi sözlüklerinde köken bakımından tartışmalı olduğu belirtilen kimi sözcüklerle ilgili olarak, genel olan hakim görüşler esas alınmıştır. Ayrıca bu tür sözcüklerin Türk dilinin tarihi dönemlerine ait eserlerdeki tanıklanmalarına, *Tarama*

[2] Xhanari L. (2015). Balkan Dillerindeki Ortak Türkizmalar Sözlüğü, Editör: Doç. Dr. Turgut TOK, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Yayınları.

[3] Karaagaç, G. (2008). Türkçe Verintiler Sözlüğü, Ankara: TDK Yayınları.

[4] Tok T., Jable E. (2020). Balkanların Kadim Halkı Goralılar ve Gorançe Dili, Üsküp: Yeni Balkan Yayınevi.

[5] Şen, S., (2016). *Balkan Dillerine Türkçeden Geçen İslami Terimler*, *In Balkanlarda İslam Miadı Dolmayan Umut Cilt 2 Türkistan dan Balkanlara,* Ankara, Belgrade, Bucharest, Budapest,Chisinau, Kiev, Podgorica, Sarayevo, Skopje, Tirana, Zagreb: TİKA, pp.459-481.

[6] TDK Köken Bilgisi Sözlüğü (Deneme Sürümü), https://sozluk.gov.tr/

[7] Clauson, S. G. (1972). An etymological dictionary of pre-thirteenth-century turkish. Oxford: At the Clarendon Press.

[8] Eren, H. (1999). Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü. Ankara: Bizim Büro Basım Evi.

[9] Gülensoy, T. (2007). Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü. Ankara: TDK Yayınları.

[10] Nişanyan, S. (2012). Sözlerin Soyağacı. İstanbul: Everest Yayınları.

[11] Tietze, A. (2002). Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı. (Cilt 1, A-E), İstanbul-Wien: Simurg Yayınları.

[12] Tietze, A. (2009). Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı. (Cilt 2, F-J), İstanbul-Wien: Simurg Yayınları.

*Sözlüğü*ndeki[13] ve *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü*ndeki[14] kullanımlarına dikkat edilmiştir.

Balkan dillerinde birçok alıntılanmış Türkçe sözcük bulunmaktadır. Bu sözcüklerin önemli bir bölümü inanışlarla ilgilidir. Bunların yanı sıra günlük hayatın tüm aşamalarında, askerlik ve güvenlik terimlerinde, akrabalık adlarında, geleneklerde, sanat dilinde, yeme-içme kültüründe, doğum-evlenme-ölüm ile ilgili törenlerde, alışverişte vb. Türkçe sözcükler kullanılmaktadır.

Bu çalışmada Balkan dillerine Türkçeden alıntılanmış, inanışla ilgili sözcükler, kökenlerine göre sınıflandırılarak 7 bölüm halinde verilecektir. Bazı sözcüklerin anlamı *italik* olarak *''* işaretleri arasında gösterilmiştir.

1. TÜRKÇE KÖKENLİ SÖZCÜKLER:

balbal: *'mezar taşı'* Srp. bálvan

başlık: *'takke'* Boş. bašlık

bayram: Arn. bajrām, bajram-i, barjam, baram, kurban bajrami, bayrāmālāy, bayrāmūn, bajram i vogël, Boş. bajram, barjam, hadžilaj-bajram, hadžibajram, kurbanbajram, bajramluk, bajramışerif, bajramovati, Bul. bayrám, bayram, Gor. bajram, barjam, bajramluk, kurban bajram, bajram namaz, bajram mubarek, kurban bajrami, ramadan bajrami, Hrv. bajram, kurbanbajram, ramazanskok bajrama, Mak. bajram, Rom. bairam, baraiam, bairamlic, curban bairam, Srp. bajram, barjam, bajramluk, bajram-namaz, hadžilar bajram, hadžilaj bajram bajramovati, bajram mubárec olsun, kurban bajram, Yun. bairámi, páyramin

bayramlık: Boş. bajramluk, Gor. bajramluk, Rom. bairamlic, Srp. bajramluk

bektaş: Arn. bektashi-u, bejtashli, bektashjan, buktaş, bektashizëm, bektashiluk, Boş. bektaš, bektašija, begtašija, Bul. bektáş, bektáşi, Gor. bektashi, Srp. bektaš, begtaš, bektašija, begtašija, bektašije

bektaş*i*lik: Arn. bektashiluk

bengülük: *'sonsuzluk, ebedilik'* Bul. mangilik, Srp. béndija, bendiluk, bendéluk

çedik/çetik: *'mest üzerine giyilen ayakkabı'* Arn. çedikë, çidikë

çelebi: Arn. çelepi, çelepi-ja, Boş. čelebi, čelebija, čelebi-pazar, Bul. çelebi, çelebija, çelebilik, Hrv. čelebi, čelebija, čelebijanje, čelebijati, Mak. çelebija, Rom. celebiu, Srp. čelébija, čelebijati, Yun. çelebi, çelebis, çelepis, çelepellikkin

[13] Dilçin C. (2009). Tarama Sözlüğü. Ankara: TDK Yayınları.

[14] Ercilasun, Mehmedoğlu Aliyev, Şayhulov, Kajıbek, Konkobay Uulu, Yusuf, Göklenov, Uyguroğlu Mahpir ve Çeçenov. (1991). Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü, I. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

çelebilik: Bul. çelebilik, Yun. çelepellikkin

dönme: *'din değiştiren'* Bul. dönme, dyunme, Yun. dunmés

elçi: *'peygamber'* Arn. elçi-u, Boş. elçija, Bul. ilçija, elçiya, elçilik, Hrv. elçija, Mak. elçija, Rom. elçiu, Srp. elçija, elçi-başa, Yun. elcis

elçilik: Bul. elçilik

hoca: *'imam'* Arn. hoxhë-a, hoxhallarë, hoxhallëku, hoxhanicë, hoxhaveicë, hoxha, Boş. hodža, odža, hodžaluk, džindži hodža, Bul. hoca, hocalik, hóca, Gor. hoca, hocalik, Hrv. hodža, hodžinica, Mak. hoca, hodaja, oca, oja, Rom. hóge, Srp. hódža, ódža, hódžaluk, hodžinica, hodžinski, džindži hodža, Yun. hócas, hocias

hocalık: Arn. hoxhallëku, Boş. hodžaluk, Bul. hocalik, Gor. hocalik, Srp. hódžaluk

ikindi: *'ikindi namazı'* Arn. iqindi, iqindie, iqini, içindi, Boş. içindija, ikindija, jeçindija, jekindija, Bul. ikindiya, kindiya, Gor. içindi, Mak. ikindiya, Rom. chindie, Srp. içindija, ikindija, jeçindija, jekindija, Yun. kendi, hendi

inanç: Arn. inan, inandi

karabaş: *'rahip, papaz'* Arn. karabash-i, karabasheja, Bul. karabaş, Hrv. karabaš

kızılbaş: Boş. kizilbaši, krzilbaš, Bul. kizilbáş, Rom. cazilbáş, cázilbaş, kizilbaş, Srp. césélbaş, césélbaşa, kizibaši, krzilbaši, Yun. kizilbás

kul: Arn. qul, qyll, qylçe, kuljuk, kullukçi, Boş. kuloglan, kuloglija, kuluglija, kulukčija, kulugdžija, kulučija, krlučija, Bul. kul, kulúk, kuljúk, kol, Hrv. kuloglan, kulukčija, Mak. kuluk, Rom. cul, culuc, culuciu, culoglu, Srp. kul, kúluk, kulóglan, kulóglija, kulúglija, kulúkčija, kulúgdžija, kulučija, krlučija

kulluk: Arn. kuljuk, kullukçi, Boş. kuluglija, kulukčija, kulugdžija, kulučija, Bul. kulúk, kuljúk, Hrv. kulukčija, Mak. kuluk, Rom. culuc, culuciu, Srp. kúluk, kulúglija, kulúkčija, kulúgdžija, kulučija, krlučija

kullukçu: Arn. kullukçi, Boş. kulukčija, kulugdžija, Hrv. kulukčija, Srp. kulúkčija, kulúgdžija, kulučija

kul oğlan: Boş. kuloglan, kuloglija, kuluglija, Hrv. kuloglan, Rom. culoglu, Srp. kulóglan, kulóglija, kulúglija

sancak: Arn. sanxhak-u, sanxhakbegu, sanxhakati, sanxhaku sherif, sanxhaktari, sanxhakbej, Boş. sandžak, sandžak-beg, sandžaki-šerif, sandžaklija, sandžaktar, Bul. sancak, sancak-beg, sancagi-şerif, Gor. sanxhak, sanxhakbeg, sanxhaku sherif, sanxhaktari, Hrv. sandžak, sandžaki šerif, Mak. sancak, sancaktar, sancakbeg, Rom. sangeac, sangeacar, sangiac-serif, Srp. sandžak, sandžak-beg, sandžaki-

šerif, sandžaktar, sandžaklija, novopazarski sandžak, sandžak alajbeg, Yun. sancakia, sancaki, sancakpeis

sancak beyi: Arn. sanxhakbegu, sanxhakbej, Boş. sandžak-beg, Bul. sancak-beg, Gor. sanxhakbeg, Mak. sancakbeg, Srp. sandžak-beg

sancaklı: Boş. sandžaklija, Srp. sandžaklija

sarık: Arn. sarëk-u, sarëqe, sarrek, sarënk, Boş. sáruk, saruklija, Bul. sarik, saruk, Gor. saruk, Hrv. saruk, Rom. saric, Srp. sáruk, saruklija, Yun. sariki

sarıklı: Boş. saruklija, Srp. saruklija

tapmak: Arn. taptis, taftis i taftisëm, taftisun, Boş. taptisati, Srp. taptisati

yaratmak: Arn. jaratis, jeretisë, Boş. jaratisati, Bul. yaratisam, yaratisvam, Srp. jaratisati

yaşmak: '*kadınların baş örtüsü*' Arn. jashmak, Boş. jašmak, Bul. yaşmák, yaşmaklik, Hrv. jašmak, Mak. yaşmak, Srp. jášmak, jašmačar, Yun. ğiasmáki, yesmáki, yasumáki

yaşmaklık: Bul. yaşmaklik

yatsı: *'yatsı namazı'* Arn. jaci-ja, jaci, Boş. jacija, Bul. yatsija, Gor. yatsi, yatsi namaz, Hrv. jacija, Mak. yatsija, Rom. iatsa, Srp. jácija, jacijski, Yun. jatsi, ğiatsin

2. TÜRKÇE + ARAPÇA SÖZCÜKLER / KALIPLAR:

allah belesını versin: Arn. allah bela *versun*, Boş. allah bela*suni versun*, Gor. allah bela *versun*, Srp. alah bela*suni versun, Yun.* alláh pela*sinu versin*

allah bilir: Arn. allah *biler*, Boş. aláh *bilur*, allah *bilur*, Gor. allah *biler*, Srp. alah *bilur*, alah *birum*

allaha emanet ola: Boş. alah emánet *ola*

allahın emri ile: Boş. alah*un* émr*ile*

allah mübarek ola: Boş. ālah mubárec *ōla*

allah razı olsun: Bul. allá raz*osun*

allah versin: Arn. allah *versun*, Boş. allah *versun*, Bul. alás *versin*, Gor. allah *versun*, Srp. alah *versun*

baş imam: Boş. *ba*šimam

bayram mübarek: Gor. *bajram* mubarek

bayram mübarek olsun: Srp. *bajram* mubárek *olsun*

bayram-ı şerif: Boş. *bajram*i-šerif

cinci hoca: Boş. džin*dži hodža,* Srp. džin*dži hodža*

cingöz: Bul. cin *goz,* Gor. cin*göz*

cin gibi: Bul. cin *gibi*

cuma günü: Gor. cuma*gün*

hacı ağa: Gor. haxhi *aga*, Srp. hadž*aga*

hacı baba: Gor. haxi *baba*

hacı gazi paşa: Gor. hacı gazi *paşa*

hacı kuskun: Hrv. hadži*kuskun*

hacılar bayramı: Boş. hadži*lar bajram*, hadži*laj bajram*, Srp. hadži*lar bajram*, hadži*laj bajram*

haram baş: Arn. haram*bash*, Boş. haram*baša*, Hrv. haram*baša*, haram*baš* ovanje, haram*baš* ovati, Rom. haram-*basa*, aram-*başa*, arim*başa*, Srp. háram*baša*, aram-*baša*

haram olsun: Boş. haram *osum*

hayırlı olsun: Boş. hair*li olsun*, Bul. hair*li olsun, Gor.* hayir*li olsun*

hayırlısı ile: Arn. hairlis*ile*

hayır ola: Boş. hair *ola*, Bul. hajr *olah*, Hrv. hair *ola*

helal olsun: Arn. hallal*osem*, Boş. halal*osun*, Srp. halal*osun*

ibadet eri: Bul. ibadét *eri*

kadı paşa: Arn. kadi *pashaj*

kafir oğlu: Bul. kjafir*oglu*

kefen ağa: Srp. ćefen-*aga*

kurban bayramı: Arn. kurban*bajrami,* Boş. kurban-*bajram*, Bul. kurbán*bajrám*, Gor. kurban *bajrami,* Hrv. kurbanbajram, Rom. curban *bairam*, Srp. kúrbān-bájram

lanet olsun: Boş. lánet *olsun*, nalet *osum*

mübarek ola: Boş. mubareć*ola*, mubarek*ola*, Gor. mubareç*ola*, Srp. mubareć*ola*, mubarek*ola*

muska baklava: Arn. nusk *bakllavë*

ramazan bayramı: Gor. ramadan *bajrami,* Hrv. ramazanskok *bajram*a

sancak-ı şerif: Arn. *sanxhaku* sherif, Boş. *sandžaki*-šerif, Bul. *sancagi*-šerif, Gor. *sanxhaku* sherif, Hrv. sandžaki šerif, Rom. *sangiac*-serif, Srp. *sandžaki*-šerif

selam ağa: Boş. selam*aga*, Srp. sélām*aga*

selam ver-: Bul. *ver*-seljám

sünnet düğünü: Bul. sjunet *djujun*ju, Gor. sunet *dujuni*, Mak. sunet *dujuni*

şehadet parmak: Boş. šehadet *parmak*, Srp. šehadet *parmak*

şeytan göz: Bul. šajtan *goz*, šajtan *gos*

şeytan tavuk: Arn. shejtan *tauk*

şükürler olsun: Bul. šuker*lérosum,* Gor. şukur*osun*

3.* ARAPÇA SÖZCÜK + *TÜRKÇE EK:

ahiret+lik: Bul. aret*lik*, ahret*lik*, Mak. aret*lik*

ahlak+lı: Srp. ahlák*li*

ahlak+sız: Arn. ahlak*siz,* ahlak*syz,* Srp. ahlák*suz*luk

ahlak+sız+lık: Srp. ahláksuz*luk*

allah+a emanet: Arn. allah*a* emanet, Boş. allah*a* emanet, Gor. allah*a* amanet

cenabet+lik: Bul. cenabet*lik*

cin+ci: Boş. džin*dži*hodža, Srp. džin*dži*hodža

cünup+luk: Boş. džunup*luk*, Srp. džunup*luk*

din+siz: Boş. din*suz*, Bul. din*siz*, din*siz*-iman*siz*, Gor. din*suz*, Mak. din*suz*, Srp. din*suz*

dua+cı: Boş. dova*džij*a, Bul. duva*cij*a, dova*cij*a, Hrv. dova*džij*a, Srp. dova*džij*a, doa*džij*a

evliya+lık: Boş. evlija*luk*, Srp. evlija*luk*

ezan+cı: Mak. edzan*cij*a

gazi+lik: Boş. gazi*luk*, Srp. gazi*luk*

gıybet+çi: Boş. gibeč*ij*a, Srp. gibeč*ij*a

hacı+lık: Arn. haxhil*lëk*, Boş. hadži*luk*, Bul. haci*lik*, Gor. haxhi*luk*, Hrv. hadži*luk*, Rom. agia*lic*, hagia*lic*, Srp. hadži*luk*, Yun. haci*lik*i

hafız+lık: Boş. hafiz*luk*, Gor. hafız*luk*, Srp. hafiz*luk*

haraç+çı: Bul. haraççi*j*a, Rom. haráççī

haraç+lı: Boş. harče*lij*a, Hrv. haraç*lij*a, Srp. harač*lij*a, arač*lij*a, harač*lij*ski

haram+cı: Bul. haram*cij*a, Rom. haram*gi*u

hayır+cı: Srp. hair*džij*a, hajr*džij*a

hayır+lı: Arn. hair*li*, hair*lisile*, Boş. hair*li*, Bul. hair*lij*a, hair*li olsun*, hair*li* laf, Gor. hayir*li* olsun, hayir*lu iş*, Hrv. hair*li,* Mak. air*li*a, Srp. hair*li*, hajir*li*, air*li,* Yun. hayr*li*dikos

hayır+lı+sı-yla: Arn. hair*lisile*

hayır+sız: Arn. hair*sëz*, Boş. hair*suz*, Bul. hair*siz*, Hrv. hair*suz*, Mak. air*saz*, Yun. hajr*si-z*is

hazret+ler+i: Boş. hazret*leri*, Srp. hazret*leri*

hazret+li: Srp. hazret*li*ja, azret*li*ja

helal+lik: Arn. hallal*lëk*u, Srp. halá*luk*, hala*luk*

helal+leş-: Arn. hallal*lsht*isë, Bul. helal*laš*tisvam

ibadet+li: Arn. ibadet*li*

iftar+lık: Boş. iftar*luk*, Gor. iftar*luk*, Srp. iftar*luk*

ilahi+çün: Boş. ilahi*čun*, Srp. ilahi*čun*

imamet+lik: Srp. imamét*luk*

iman+sız: Boş. iman*suz*, Bul. iman*siz*, dinsiz-iman*siz* Mak. iman*suz*, Srp. imán*suz*, Yun. iman*siz*is

kabir+ci: Srp. kabur*džij*a

kadı+lı: Arn. kadi*lli*

kadı+lık: Arn. kadi*llëk*, Boş. kadi*luk*, Bul. kadi*lik*, Hrv. kadi*luk*, Mak. kadi*luk*, Srp. kadi-*luk*, Yun. kadi*lik*

kafir+lik: Boş. kafir*luk*, ćafir*luk*, Srp. kafir*luk*, ćafir*luk*

keramet sahib+i: Boş. keramet sahib*ija*, Srp. kerámet sahib*ija*

kısmet+li: Boş. kismet*li*ja, Bul. kismet*li*, kismet*li*ja, Mak. kasmet*li*ja, Srp. kismët*li*ja

kısmet+siz: Bul. kismet*siz,* Gor. kismet*suz*

kurban+lık: Bul. kurban*lik*, Gor. kurban*luk*, Yun. kurban*lik*i

küfür+le-ş-: Hrv. ćufur*lej*isati

küfür+lük: Boş. ćúfur*luk*, kufur*luk*, Srp. ćúfur*luk*, kufur*luk*

lanet+le-me: Boş. nálet*leme*, Bul. nalet*leme, Srp.* nalet*néma*

lanet+lik: Srp. nalet*nik*

medrese+li: Boş. medres*li*, medres*li*ja, medrese*li*ja, Srp. medrese*li*ja, medres*li*ja, med-res*li*

molla+lık: Boş. mula*luk, Srp.* múla*luk*

murdar+lık: Boş. murdar*luk*, Bul. murda*lik*, murdar*lik*, munda*lik*, Rom. murdar*lic*, Srp. murdár*luk,* Yun. murtal*lik*kin

muska+cı: Boş. nuska*džij*a, Srp. nuska*džij*a

muska+lı: Bul. muska*li*ja, muska*li*je

mübarek+leş-: Boş. mubare*ćlei*sati, Srp. mubare*ćle*isati, mubarek*le*isati

müderris+lik: Boş. muderis*luk*, muderris*luk*, Srp. muderis*luk*, muderiz*luk*

müezzin+lik: Srp. mujezin*luk*

müftü+lük: Boş. mufti*luk*, Bul. mjuftju*lik*, Srp. mufti*luk*

münafık+çı: Bul. munafik*çi*ja

münafık+çı+lık: Bul. munafik*çilik*

münafık+lık: Boş. munafik*luk*, Bul. munafak*lik*, Srp. munafik*luk*

mürtet+lik: Boş. murtat*luk*, Bul. murtak*lik*, Srp. múrtat*luk*

rabb+im allah: Boş. rabb*un* alah, rāb*um* alāh, Srp. rab*un* alah, rāb*um* alāh

rahmet+li: Arn. rahmet*li*u, Boş. rahmét*li*, rahmet*li*ja, Bul. rahmet*li*ja, Gor. rahmet*li*, Hrv. rahmet*li*, Srp. rahmét*li*, rahmet*li*ja, Yun. rahmet*li*s

ramazan+lı: Arn. ramazan*li*, Bul. ramazan*li*ja

ramazan helva+sı: Bul. ramazan halva*si*

sebil+lik: Bul. zebil*lik*, Yun. zepil*lik*kin

selam+lık: Arn. selaml*lëk*, Srp. sélām*luk*, Yun. selam*lik*i

selam+sız: Bul. selams*iz*

sevap+lı: Arn. sevap*li*

sevap+çı: Boş. sevápč*i*ja, Srp. sevapč*i*ja

sultan+ım: Mak. sultan*im*

sünnet+çi: Bul. sjunet*çi*ja, Srp. sunet*džij*a, Yun. sunét*çi*s

sünnet+li: Boş. sunét*li*ja Bul. sune*li*ja, sjunet*li*ja, Srp. sunét*li*ja, Yun. sunet*li*s

sünnet+lik: Arn. synet*llëk*, Boş. sunét*luk*, sun*luk*, Srp. sunét*lik*, sunét*luk*, sun*luk*

şehit+lik: Arn. shehit*llëk*, Boş. šehit*luć*i, Gor. şehit*luk*, Srp. šehit*luć*i

şeytan+lık: Arn. shejtan*llëk*, Boş. šejtan*luk*, Bul. šejtan*lik*, Gor. şejtan*luk*, Srp. šejtan*luk*

tarikat+lık: Bul. tarikat*lik*

tövbe+li: Arn. tobe*li*, Bul. tojbe*li*ja

ya+rabb+im: Bul. jarab*in*, yarab*im*

zina+lık: Boş. zina*luk*, Srp. zinálu*k*

zinakar+cı+lık: Bul. zinakar*cilik*

4. ARAPÇA SÖZCÜKLER:

abdal: Arn. abdall-e, Boş. abdal, ebdal, Hrv. abdal, Srp. abdal, Yun. aptális, avdálos

ahir: Boş. áhir-zeman, Hrv. ahir, Srp. áhir-zeman

ahiret: Arn. ahiret-i, Boş.ahrit, ahiret, Bul. aretlik, ahretlik, Gor. ahret, Hrv. ahiret, Mak. aretlik, Srp. ahiret, ahrit

ahlak: Arn. ahlaksiz, ahlaksyz, Boş. ahlak, Hrv. ahlak, Srp. ahlák, ahlákli, ahláksuzluk

alem: Bul. alem, Boş. álem, Rom. alem, Srp. álem, Yun. alemin

allah: Arn. allah-u, allá, alá, allah biler, allah bela versun, allah versyn, allaha emanet, Boş. alah, allah, aláhbilur, allah bilur, alahkerim, alahemánet, ālahmubárecōla, alahemánetola, allaha emanet, ālahrábum, alahunémrile, alahversun, ëyvala, allah belasuni versun, Bul. alah, allah, alláh, ala ala, işalla, bismilyáh, halah, jalah, alahkoolu, ısala, alásversin, allárazosun, Gor. allah, allah bela versun, allah biler, allah versun, allaha amanet Hrv. alah, Mak. alah, ilalla, maaza, Rom. alah, allach, allah, halah, ala ala, halila, masala, Srp. alah, jalah, yalah, allah, alah versun, alah belasuni versun, alah bilur, alah birum, alah versun, Yun. alláh, allá, alláhpelasinuversin

allah kerim: Arn. allahqerim, Boş. alah kerim, Gor. allahqerim, Srp. alahcerim, alahkerim, alacerim

allahuekber: Arn. allahu ekber, Boş. allahu ekber, Gor. allahu ekber, Srp. alahu-ekber

amel: Arn. amel-i, Boş. amel, Bul. amel, amél, Srp. amel, ámel, Yun. améles, ameles

amin: Arn. amin, Boş. amin, ámin, aminati, Bul. amin, Gor. amin, Hrv. amin, aminati, Srp. ámin, aminati, aminámináti, áminkovati

ayet: Arn. ajet-i, Boş. ajet, Hrv. ajet, Srp. ajet, ájet

azap: Arn. ázap, adhap, Rom. azapi, Srp. ázap, ázab, azeb, Yun. azápis, ácápis

azrail: Arn. azrail-i, Boş. azrail, azril, Gor. azrail, Srp. azrailoko, azrail, azril

bekri: Arn. bekri-u, Boş. bekrija, Bul. bekri, bekrija, Hrv. bekrija, Mak. bekrija, Rom. becriu, Srp. bekrija, bekrijas, bekrijanje, bekrijati, Yun. bekris

bidat: Arn. bidat-i, bidat, pidate, Boş. bid'at, Bul. bidat, Srp. bid'at, bidāt, bidaht

billahi: Arn. vallahi-bilahi, Boş. bilahi, bilah, billahi, billah, bilahil-azim, Bul. billjaha, Hrv. bilah, Srp. bilahi, bilāh, billahi, billāh, bilā, bilāj, vala i bila, balaj bilaj

caiz: Arn. xhaiz, xhais, Boş. džaiz, Srp. džaiz

cami: Arn. xhami, xhami-ja, Boş. džamija, Bul. cami, camija, Gor. xhami, Hrv. džamija, Mak. jamia, camija, Rom. giamige, geamiá, geamie, geamija, Srp. džámija, Yun. cami

cebbar: Bul. cebár

cebrail: Arn. xhebrail-i, Boş. džebrail, džibriil, Gor. xhebrail, Hrv. džibrail, Srp. džebrail, džibril

cehennem: Arn. xhehenem, xhehenem-i, Boş. džehenem, džehenemlija, Bul. cendem, cendeme, Gor. xhehenem, Hrv. džehennem, Mak. csehenem, dsehennem, cenem, cevnem, Rom. cenune, dženune, Srp. džehénem, džénem, džéhenemlija

cemaat: Arn. xhemát, xhemat-i, Boş. džemat, džematile, džematlija, Bul. cemát, cumaat, Hrv. džemat, Mak. cemaat, Srp. džemat

cenabet: Arn. xhenabet, xhenabet-e, Boş. dženabet, Bul. cenábet, cenabetlik, Hrv. dženabet, Mak. cenabet, Rom. gianabet, Srp. dženábet, Yun. canabétis

cenaze: Arn. xhenáze, xhenaze-ja, Boş. dženaza, Bul. cenaze, Gor. cenaza, Hrv. dženaza, Srp. dženáze, dženáze-namāz

cennet: Arn. xhenet, xhehnet xhenet-i, Boş. dženet, dženetlija, Bul. celnet, Gor. cenet, Hrv. dženet, Srp. džénet, dženétlija

cihat: Boş. džihet, Bul. cihát, cihád, Hrv. džihad, Srp. džihād, džihet

cin: Arn. xhin, xhint, xhin-i, Boş. džin, džindžihodža, Bul. cin, cingoz, cingibi, Gor. cin, cingöz, Hrv. džin, Mak. cim, Rom. gin, Srp. džin, džindžihodža

cuma: Arn. xhumá, xhuma-ja, Boş. džuma, džumaja, džumanamaz, Bul. cumá, Gor. cuma, cumagün, Hrv. džuma, Srp. džuma, džumaj, džumaja

cübbe: Arn. xhybé, xhybe, xhybe-ja, Boş. džube, džuba, Bul. cubé, cube, Hrv. džube, Mak. cube, Rom. giubea, Srp. džube, džuba

cünup: Arn. xhynyp-e, Boş. džunup, džunupast, džunupluk, Hrv. džunup, Srp. džunup, dunup, džunupast, džunupluk

din: Arn. din, dintar, din-i, Boş. din, din-dušman, dinsuz, Bul. dinislam, dinsiz, dinsiz-imansiz, Gor. dinsuz, dindüşmani, Hrv. din, dindušman, dindušmanin, Mak. dinsuz, dinsaz, Srp. din, din-dušman, dinsuz

dua: Arn. duvá, duva, dua-ja, Boş. dova, dovadžija, dovale, dovu činiti, dovu učiniti, hajir-dova, bed-dova, Bul. dua, duá, dova, duvacija, dovacija, Gor. dova, Hrv. dova, dovadžija, Rom. dova, Srp. dova, dovadžija, doadžija, dovale, dovalje, dati dovu, Yun. dovás, továs, doa, dovacis, toğás

ebcet: Arn. ebxhet-i, Boş. ebdžed-hesab, ebdžed-hesap, Srp. ebdžed-hesab, ebdžed-hesap

ecel: Arn. exhel, exhel-i, enxhel, egjel, Boş. edžel, Bul. ecél, Mak. ecel, icel, Srp. édžel, Yun. eceli, ecél

elhamdülillah: Arn. elhamdulilah, Boş. elhamdulilah, elhukmulilah, elhućmulillah, elukmulillah, Gor. elamdülilah, Srp. elhamdulilah, elhukmulilah, elhućmulillah, elukmulillah

elif: Arn. elif-i, Boş. elif, elifba, Srp. elif, elifba, elifbë

evliya: Arn. evlija, elvija, evlihá, Boş. evlija, evlijaluk, Hrv. evlija, Srp. evlija, evlijaluk, Yun. evliás

eyvallah: Arn. ejvallah, Boş. ejvalah, ejvallah, Bul. évala, Gor. ejvalah, Hrv. ejvalah, Mak. eyvala, Srp. ëjvalah, ëjvala, evala, Yun. ejvallá, évalla, envallá

ezan: Arn. ezan, ezon, ezan-i, Boş. ezan, Bul. ezán, Gor. ezan, Hrv. ezan, jezan, Mak. edzan, edzancija, Srp. ézān, ezan, jezan, ezantaš

farz: Arn. farz, Boş. farz, farza, Srp. fárz, fárza

fasık: Boş. fasik, Hrv. fasik, Srp. fásik

fatiha: Arn. fatiha-ja, Boş. fatiha, Gor. fatiha, Hrv. fatiha, Srp. fatiha, fatija

ferace: Arn. ferexhe-ja, Boş. feredža, Bul. ferece, ferecé, Hrv. feredža, veredža, Mak. ferece, Rom. feregea, ferecea, Srp. fëredža, vëredža, Yun. ferezés, ferecés

fetva: Arn. fetfa, fetfa-ja, Boş. fetva, fetva-emin, Bul. fetvá, fetfá, Hrv. fetva, Rom. fetva, fetfá, Srp. fétva, fetva-emin, Yun. fetfās, fetvá

fıkıh: Arn. fiqir-i, Boş. fikh, Bul. fikh, Srp. fikh, fikuh

fitre: Arn. fitre, vitre, vitra

gaza: Arn. gaza

gazavat: Bul. gazavát, kazavát

gazi: Arn. gazi-u, Boş. gazi, gazija, gaziluk, Bul. gazi, Gor. gazi, gazi paşa, Hrv. gazi, gazija, Rom. gaziu, Srp. gazi, gazija, gázī, gaziluk

gıybet: Arn. gibet-i, kibet, Boş. gibet, gibečija, Srp. gibet, gibečija

gusül: Arn. gysyl, Boş. gusul, Gor. gusul, Hrv. gusul, Srp. gusul

günah: Arn. gjynah-i, gjinah, gjunah, xhinah, gjinaf, gjynaf, gjynahqar-i, gjynafqar, gjinafqar, Boş. dunah, dunahćar, Bul. gyonáh, Gor. günah, gjnahqar, Srp. dunāh, gunah, gunáhcār, dunahćar, Yun. kunáhi, kunahkár

hacı: Arn. haxhi-u, haxhilerë, haxhije, haxhonjë, xhikë, hacko, haxhillëk, Boş. hadž, hadžija, hadžilar-bajram, hadžilaj-bajram, hadžiluk, Bul. haci, hacija, hacilik, hadžija, Gor. haxhi, haxi baba, haxi aga, haxiluk, Hrv. hadži, hadžija, hadžikuskun, hadžiluk, Mak. acicalek, Rom. agiu, agia, agialic, hagiu, hagialic, hagialac, Srp. hadž, hadžaga, hadžić, hadžija, hadži, hadžilar-bajram, hadžilaj-bajram,

hadžilejlek, hadžilelek, adžilelek, hadžiluk, hadžinedoman, Yun. hacis, hacudi, haciliki, hacidaina

hafız: Arn. hafiz, hafëz, hafuz, hafizeja, Boş. hafiz, hafuz, afiz, afuz, hafizluk, hafiza, Bul. afuzali, afizka, Gor. hafiz, hafizluk, Hrv. hafiz, Mak. afaz, afuz, afuzali, Rom. afuz-ali, Srp. háfiz, háfuz, afiz, afuz, hafiza, hafizluk, Yun. hafuzis

halife: Arn. halife-ja, halif, halife, kalif, Boş. halifa, kalif, halifet, alifet, hilafet, Bul. halif, halife, Hrv. halif, halifat, Mak. kalif, Srp. halifa, halif, kalif, halifet, kalifet, halifat, Yun. halifis

haraç: Arn. haraçija, haraçnik, Boş. harač, harč, arač, arč, harčelija, harčiti, poharčiti, išarčiti, hašluk Bul. haráç, haraççiya, haraçija, Hrv. haraç, haraçlija, Mak. araç, haraç, Rom. haráç, haráççiū, Srp. harač, harč, arač, arč, haračiti, haračlija, aračlija, uharačiti, uaračiti, haračlijski Yun. haráçi, haráç, haráçin

haram: Arn. haram, aram, harëm, harambash, haram-i, haramet, Boş. haram, harambaša, harám-yeciya, haramzada, Bul. haram, harám, haramcija, haramzalik, Gor. haram, Hrv. haram, harambaša, harambašovanje, harambašovati, Mak. aram, aramzade, aramija, aramolebka, Rom. haram, harám-basa, haramgiú, aram-başa, arimbaşa, Srp. háram, áram, hárambaša, arambaša, haramljivanje, haramiti, haramzada, haramzade, aramzada, aramzade, Yun. harám, harámi, haramizo, haramofais

haşa: Arn. hásha, hashë-a, Boş. hášá, háše, Hrv. haša, Srp. haša, háşá, ášá

hatip: Arn. hatib-i, Boş. hatib, hatip, Bul. hatip, Srp. hatib, hátip

hayır: Arn. hairli, hajër, hairlisile, hairsëz, hajr, hair, hahir, Boş. hair, hajir, hajr, air, ajir, ajr, hairli, hairsuz, hair-dova, hairola, hair-zeman, hairin, hairli olsun, Bul. hair, hairlija, hairli olsun, hairli-laf, hairsiz, hajrolah, Gor. hayir, hayirli olsun, hayirlu iş, Hrv. hair, hairli, hair ola, hairsuz, Mak. air, airlia, airsaz, Srp. háir, áir, hájir, ájir, hájr, ajr, hair-dova, hajir-dova, hairdžija, hairala, hajrdžija, hair haša, háir-haber, air-aber, háirin, hair inšala, hajir inšala, hajr inšala, hairli, hajirli, airli, Yun. hairi, hair, hajir, hajrsizis, ahaireflos, hayrlidikos, hayrsizis, haireftos, ahaireftos

hayrat: Arn. hajratë, Boş. hájrat, Bul. hajrat, hayrát, hayran, Hrv. hajrat, Srp. hájrat

hazret: Arn. hazret, hazreti, Boş. hazreti, hazretleri, Hrv. hazreti fatimin fal, Srp. házret, hazreti, hazreti fatimina ručica, hazreti mejremina ručica, hazreti fatimin, hazretleri, hazretlija, azretlija, Yun. hazirét

helal: Arn. hallall-i, hallallzade, hallallshtisë, hallallëku, hallallosem, Boş. halal, alal, halaliti, halal-mal, halalosun, halál ti bilo, halal učiniti, Bul. halal, halál, helallaštisvam, Gor. hallal, halal, Hrv. halal, halaliti, Mak. alal, alal çini, Rom. halal,

Srp. halal, hálal, alal, haláluk, haláliti, alaliti, haláliti se, hálal-mal, halalosun, halal ti bilo, alal ti bilo, halal učiniti, halaluk, Yun. halali, haláli, halálin

hırka: Arn. hirkë, hërka, Boş. hirka, Bul. hirka, hırká, Hrv. hrka, Srp. hirka, hrka, Yun. hirkas

hicret: Arn. hixhret-i, hexhirë, Boş. hidžra, hedžra, hidžret, hidžret učiniti, Hrv. egira, Rom. hegirä, Srp. hidžra, hedžra, hedžret, hidžret, egira

hidayet: Boş. hidajet, hidajeta, hidajet učiniti, Srp. hidájet, hidájet učiniti, Yun. hedetin, hedéttin

huri: Arn. hyri-ja, huri, hyritë e xhenetit, hyrija e detit, hyjrim, Boş. hurija, Bul. hurija, Hrv. hurija, Rom. hurie, huri, Srp. hurija, húrija

hutbe: Arn. hytbe-ja, hutbe, Boş. hutba, Bul. hutbé, Srp. hutba, hudba, hútbe, húdba

ıskat: Boş. iskat, Bul. iskat, iskát, Srp. iskat

ibadet: Arn. ibadet-i, ibadét, ibadetli, Boş. ibadet, ibadet činiti, Bul. ibadet, ibadét eri, Srp. ibádet

iblis: Arn. iblis-i, eblis, Boş. iblis, Rom. iblis, Srp. iblis, ibliz

iftar: Arn. iftar-i, yftar, iftar, Boş. iftar, iftariti, iftarluk, Gor. iftar, iftarluk, Srp. iftar, iftär, iftáriti se, iftarluk

ihram: Arn. ihram-i, hiram, Boş. ihram, Bul. ihrám, irám, Srp. ihräm, Yun. ihrámin

ilahi: Arn. ilahi-ja, ilahira, ilahina, ilahi, Boş. ilahičun, ilahija, ilahi-jarabi, Hrv. ilakati, Srp. ilahičun, iláhija, ilahi jarabi

imam: Arn. imam-i, imamka, imametnija, imom, Boş. imam, imamet, bašimam, Bul. imám, imamat, Gor. imam, imam efendi, Hrv. imam, imamet, Mak. imam, Rom. imám, Srp. imām, imama, imamétluk, Yun. imámis

imame: Arn. imame-ja, Boş. imama, Bul. imamé, Hrv. imamet, Rom. imamea, Srp. imáma, Yun. imamé

iman: Arn. iman-i, Boş. iman, imansuz, imon, Bul. iman, imán, imansiz, Hrv. iman, Mak. iman, imansuz, Srp. iman, amán, jáman, iman-dóva, imánsuz, Yun. imáni, imán, imansizis

imaret: Boş. imaret, imare, Bul. imarét, Hrv. imaret, Mak. imaret, Srp. imáret, imare, Yun. imaréti, marétia

imsak: Arn. imsaq, Boş. imsak, imsać, Bul. imzák, Srp. imsāk, imsāć

inşallah: Arn. inshalla, ishallá, Boş. inšala, inšallah, Bul. išalla, išallah, inšallah, Gor, inşalla, Hrv. inšalah, Mak. išala, išala mašala, Rom. isala, işala, Srp. inšalah, inšanlah, inšallah, Yun. insalah, inşalláh, inşallá

islam: Arn. islam-i, islamizëm, islamizoj, islamizim, Boş. islam, islamijet, Bul. islam, islám, Hrv. islam, Mak. islam, Rom. islam, Srp. islām, islamijet

istihare: Arn. istihare-ja, Boş. istihara, istiara, istijara, Hrv. istijara, istihara, Srp. istihára, istiára, istijára

kabe: Arn. qabe-ja, gjabe, gjiab, gjiaba, Boş. ćaba, Srp. ćaba, ćabi, Yun. kabé

kabir: Boş. kabur, kabristan, Srp. kabur, kaburdžija, Yun. kuburi, kiburi

kader: Arn. kader-i, Mak. kadaren

kadı: Arn. kadi-u, kadilerë, kadija, kadilli, kadijallarë, kadipashaj, kadillëk, kadijeshë, kati, Boş. kadija, kadiluk, Bul. kadija, kadilik, Hrv. kadija, kadiluk, kadijnica, Mak. kadija, kadiluk, kadiitsa, Rom. cadiu, cadi, Srp. kazi, kadi, kadija, kadiluk, kadijnac, kadijnica, Yun. kadis, katis, kadilik

kadir: Arn. kadér, kadrë, Boş. kádar, káder, Bul. kadir, kadiren, Srp. kádar, káder, Yun. katiris

kafir: Arn. qafir-i, qafër, kaúrr, kaurr, kahuri, Boş. kafir, kafirluk, ćafir, ćafirluk, Bul. gyavúr, gyaur, kaurka, kavurka, kavurski, kafir, kjafirin, kjafiroglu, Gor. cafir, Hrv. cafir, Hrv. kafir, Mak. kjafir, Rom. ghiaúr, Srp. káfir, kafirluk, kávur, ćáfir, ćafirluk, kufári, çufári, Yun. kiafiros

kefen: Arn. qefin-i, qefinosem, Boş. kefini, ćefini, Bul. kefin, Hrv. ćefin, Srp. çéfin, káfin, kefini, ćefini, ćefen-aga

kelam: Arn. qelamullah-i, Boş. kelam, ćelam, Hrv. kelam, Srp. kélām, ćélām

keramet: Arn. qeramet, Boş. keramet, ćeramet, keramet-sahibija, Bul. keramét, Hrv. keramet, Srp. keramét, ćerámet, kerámet-sahibija

kıble: Arn. kible-ja, Boş. kibla, krbla, kibletnama, kiblenama, krblenama, Bul. kablá, kablélodós, Gor. kible, Srp. kibla, krbla, kibletnáma, kiblenáma, krblenáma

kıraat: Boş. kıráet, Srp. kıráet

kısmet: Arn. këmet, kismet-i, kysmet, kjismet, Boş. kismet, krsmet, kismetlija, Bul. kismét, kismetli, kismetlija, kismetsiz, Gor. kismet, kismetsuz, Mak. kasmet, kasmetlija, krsmet, Srp. kismet, krsmet, kismëtlija, Yun. kismét, kisméti

kıyamet: Arn. kijamet-i, qamet, qametmadhi, i kijametshëm, kjahmet, Boş. kijamet, kijamečija, kijametiti, zakijametiti, Bul. kayemét, kaemét, Gor. kiyamet, Hrv. kijamet, Mak. kiyamet, Srp. kijamet, kijamečija, kijametiti, zakijametiti, jevmi-kijamet, Yun. kiámeti

kudret: Boş. kúdret, Srp. kúdret

kur'an: Arn. kuran-i, Boş. kuran, koran, al-koran, kuran-hamajlija, kuran-tas, Bul. korán, Gor. kuran, Hrv. kuran, Mak. kuran, koran, Rom. alcoran, elcuran, Srp. kúr'ān, kórān, kúr'ān-hamájlija, kúr'ān-täs

kurban: Arn. kurban-i, ra kurban, vajti kurban, kurbanbajrami, me u kurbanu, mu bafsh kurban, Boş. kurban, kurban-bajram, Bul. kurbán, kurbanlik, kurbánbajrám, Gor. kurban, kurbanluk, kurban bajrami, Hrv. kurban, kurbanbajram, Mak. kurban, korban, Rom. curbán, corbán, curbanbairam, Srp. kúrbán, kúrbān-bájram, Yun. kurbán, kurbáni, kurbanliki

küfür: Arn. qyfyr, qyfyrë, qyfyre-t, qofuri, qofyri, qyfyremadhi, Boş. ćúfur, kúfur, ćúfurbesjeda, kúfur-besjeda, ćúfurluk, kufurluk, Gor. çufur, Hrv. ćufur, ćufurlejisati, Srp. ćúfur, kúfur, ćúfur-basjeda, kúfur-besjeda, ćúfurluk, kufurluk

lanet: Arn. lanet-i, nalet, lanetis, lanetkë, i lanetisur, Boş. lánet, nálet, náletleme, lánet olsun, Bul. nalet, naletleme, Hrv. nalet, Mak. lanet, nalet, Srp. lánet, nálet, náletnik, naletnéma, naletosum, naletiti, naletanje, Yun. nalét, nalétis, lanétis

mahşer: Arn. mahsher-i, Boş. máhšer, Srp. máhšer, Yun. maaseré

maşallah: Arn. mashallah, marshallah, marshallabojë, Boş. mašalāh, mašallā, mašalati se, Bul. mášala, másalla, masála, Gor. maşalla, Hrv. mašala, mašalla, Mak. mašala, Rom. mašala, mašalgiu, Srp. mášalā, másalā, máašallāh, mášallā, Yun. masalla, mássalla

medrese: Arn. mederese-ja, medreze, Boş. medresa, medrésa, medresli, medreslija, medreselija, Bul. mederse, medresé, Gor. medreze, Hrv. medresa, Mak. medresa, Srp. medresa, medrésa, medreselija, medreslija, medresli, Yun. medrese

mekruh: Boş. méçrūh, mékruh, Bul. mekrúv, Srp. méçrūh, mékruh

melek: Arn. meleq-i, melek, meleqe, leqe, Boş. meleć, melek, melaiće, melaike, Bul. melekja, melekó, Hrv. melek, Srp. meleć, melek, melaiće, melaike, melićet

mel'un: Arn. melun-e, Boş. melun, Hrv. melun, Srp. mélūn

menaf: *'put adı'* Arn. menaf, Srp. menáfi-sánduk

merhaba: Arn. merhabá, Boş. merhaba, Bul. márhaba, máraba, Gor. merheba, Srp. mérhabá, Yun. merhabá

merhum: Arn. merhum-i, Boş. mérhum, méhrum rahmetlija, Srp. mérhūm, méhrūm

mescit: Arn. mesxhit-i, meçit, mexhit, Boş. mesdžid, méçet, méčit, Bul. meçét, Gor. mecit, Rom. mecét, meceti, misgiti, Srp. mésdžid, méçet, méčit, Yun. meçition, mençiti

mevla: Bul. mevlja

mevlevi: Arn. mevlevi-të, Boş. mevlevije, Hrv. mevlevije, Srp. mevlevije

mevlit: Arn. mevlud-i, mevlúd, Boş. mevlud, mevludi, Bul. mevlit, Hrv. mevlud, Srp. mévlūd, mevlúdi

mezhep: Boş. mézhebi, mézheb, Hrv. mezheb, Srp. mézheb

mihrap: Arn. mihrab-i, Boş. mihrab Bul. mihráb, Hrv. mihrab, Rom. mihrab, Srp. mihrāb

minare: Arn. minare-ja, munare, minaré, Boş. mináret, minára, munára, Bul. minaré, Gor. minare, Hrv. munara, Mak. minare, Rom. minarea, minaret, Srp. munára, minára, mináret, mináre, Yun. minarés

minber: Arn. minber-i, Boş. minber, mimber, minbera, mimbera, menbera, membera, Bul. minbér, mimber, minbár, Srp. minber, mimber, member

miraç: Arn. mirazh-i, Boş. mirazdžija, Gor. miraç, Hrv. miradž, Srp. mirazdžija

molla: Arn. molla-j, mulla, mlla, mullā, munlā, Boş. múla, múlla, múnla, mulaluk, Bul. mollá, mulla, Gor. mulla, molla, Hrv. mula, Rom. mola, Srp. múla, múlla, múnla, múlaluk, Yun. mulás

murdar: Arn. murdar-i, mundar, murdareps, murdaris, murdaronj, Boş. murdar, murdarin, murdarluk, Bul. mundár, murdalik, murdarlik, mundalik, mosmundar, Hrv. murdar, Mak. murdar, neizmurdaren, Rom. murdar, mundar, murdarlic, murdarie, murdarisi, Srp. múrdār, murdarin, murdárluk, murdarenje, murdaraki, murdariti, Yun. murdáris, mirdáris, murtallikkin

musalla: Boş. musála, musalla, salat musalija, Bul. musala, Hrv. musalle, Srp. musála, Yun. musallás

mushaf: Arn. musaf-i, Boş. músāf, Bul. musáf, Hrv. musaf, Srp. músāf

muska: Arn. nuskë-a, nuskbakllavë, Boş. nuskadžija, Bul. muská, muskalija, muskalije, Srp. nuskadžija

mübarek: Arn. mubareq-i, Boş. mubaréć, mubarek, mubarećі, mubarećola, mubarećija, mubarećleisati, mubarekola, bumbaréçi, Bul. mjubarék, Gor. mubareçola, Hrv. mubareć, Srp. mubareć, mubarek, bumbareć, mubarećі, bumbaréći, mubarećija, mubarećleisati, mubarekleisati, mubarećola, mubarekola

müderris: Arn. myderis-zi, Boş. mudéris, mudériz, muderisluk, muderrisluk, Bul. mjudirris, Hrv. muderis, Srp. mudéris, mudériz, muderisluk, muderizluk

müezzin: Arn. myezin-i, mezin, meyzin, muezin, Boş. mujézin, Bul. muezin, mjuezin, Hrv. mujezin, Mak. muezin, Rom. muezin, Srp. mujézin, mujezinluk, Yun. muezinis

müftü: Arn. myfti-u, myftilerë, mufti, mifti, kryemyfti, kryemyftini, Boş. múftija, múhtija, múktija, muftiluk, Bul. muftija, mjuftjulik, Gor. mufti, Hrv. muftija, Mak.

muftija, Rom. muftiu, muhtiu, muftu, Srp. múftë, múktë, múftija, múhtija, múktija, muftiluk

mümin: Arn. mumin, Boş. mumin, Hrv. mumin, Srp. múmin

münafık: Arn. munafik, munafik-u, mundafik, monafik, Boş. munafik, munafikluk, Bul. munafik, munafikçija, munafaklik, munafliçija, munafikçilik, Hrv. munafik, Mak. munaflak, Srp. munáfik, munafikluk, Yun. munafukis

mürit: Boş. múrid, Bul. mjurid, Srp. múrid

mürtet: Arn. murtat-i, Boş. murtat, murtatin, murtatluk, Bul. murtát, murtaklik, Hrv. murtat, Rom. murtad, Srp. múrtat, múrtatin, múrtatluk, Yun. murtátis

müslüman: Arn. mysliman-i, muslimán, myslimanizëm, myslimankë, müsülman, Boş. muslim, musliman Bul. mjusljumán, Gor. musliman, Hrv. muslovan, Mak. musliman, muslimanski, musriman, Rom. musulman, moslim, busurmán, musulmán, Srp. múslim, muslimān, muslovan, muslóman, muslumani, musromanin, busloman, busorman, busromanin, Yun. muselimides, musulmános

müşrik: Arn. mushrik-u, Boş. mušrić, mušrik, Srp. múšrić, múšrik

nafile: Bul. nafilé, Boş. nafıla, nafilja, Mak. nafile, Srp. nafıla, nafilja, Yun. nafilé

nasip: Arn. nasib, nasip, Boş. nasib, nasip, Rom. nisip, Srp. násīb

rab: Arn. rab, rabbi, járabi, Boş. räb, rābum alāh, rabbun-allah, jarabbi šućur, Bul. jarabin, yarabim, Gor. jarabi şüçur, Hrv. rabun, Srp. räb, rabun alah, rābum alāh, jarabi šućur

rahle: Boş. rahle, Hrv. rahle, Srp. rähle

rahmet: Arn. rahmet, rahmet-i, rafmet, rahmetliu, Boş. ráhmet, rahmet përdati, rahmet nazvati, rahmétli, rahmetlija, rahmetullahi alejhi, Bul. rahmét, rahmetlija, Gor. rahmet, rahmetli, Hrv. rahmet, rahmetli, rahmetullahi-alejhi, Srp. ráhmet, rahmétli, rahmetlija, Yun. rahmetlis

ramazan: Arn. ramazan-i, ramazanli, ramadan, Boş. ramázān, ramádān, Bul. ramazán, ramadán, ramazanlija, ramazan halvasi, Gor. ramadan, ramadan bajrami, Hrv. ramazan, ramazanskok bajrama, Mak. ramazan, Rom. ramazan, Srp. ramázān, ramádān, Yun. ramazán

rekat: Arn. reqát, reqat-i, ryqut, Boş. rećāt, rekat, Hrv. rećat, Srp. rećāt, rekat

resul: Arn. resul-i, Boş. resul, Gor. resul, Hrv. resul, Srp. resul, resululah

rızık: Arn. rrisk-u, rrisqe, rrësk, rriskmadh, rriskzi, Boş. rizk, risk, Srp. rizk, risk

ruh: Boş. ruh, Bul. ruh, ruhanjá, ruhanji, Srp. rūh

sadaka: Arn. sadaka-ja, sadeka, sadak, Boş. sadáka, sadákai-fitr, sadakai-fitra, Bul. sadaká, sadiká, Gor. sadaka, Hrv. sadaka, Srp. sadáka, sadákai-fitr, sadákai-fitra, sadákai-vitre, Yun. sadakás, satagás

sahur: Arn. sahur-i, syfyr-i, Boş. séhur, súfur, Gor. sahur, Srp. séhūr, súfur

sala: Arn. salla-ja, Boş. sála, Bul. salió, Srp. sála

salavat: Arn. salevat-i, ka shkue në salevat, Boş. salávāt, salavatati, salavat donijeti, proučiti salavat, Bul. salávat, Gor. salevat, Srp. salávāt, salavátati, od salavat, Yun. salavatizo

sebil: Boş. sébilj, Bul. zebillik, Srp. sébilj, Yun. zepil, zepillikkin

seccade: Arn. sexhade, sixhadeja, saxhade, Boş. sedžáda, serdžáda, srdžáda, Bul. secadé, secedé, Hrv. serdžada, Mak. secade, sicade, Rom. segedeá, sigideá, Srp. sedžáda, serdžáda, srdžáda, srdžáza, Yun. sicadés

secde: Arn. sexhde-ja, Boş. sédžda, sédžde, Hrv. sedžde, Srp. sédžda, sédžde

sela: Boş. sála, Bul. salıó, Srp. sála

selam: Arn. selam-i, selamas, selamllëk, Boş. selam, salam, selam alejk, alehiselam, poselamiti, mahsus selam, selamaga, Bul. selyám, selamsiz, ver-selyám, selyám aljekum, Gor. selam, selam alekim, Hrv. selam, selam alekim, selamaleć, Mak. selam, selamlak, selam stori, Rom. selém, salamalec, selam, seleam, Srp. sélām, salam, sélāmaga, sélāmluk, selám aléjk, selám aléć, selám aléjkum, selám aléjćum, selámecija, salámecija, Yun. selami, selamliki

sevap: Arn. sevap-i, sevapli, sévap, sévab, Boş. sévāb, sévāp, sevápčija, osevábiti se, Bul. sevap, sebáp, Gor. sevap, Hrv. sevap, Mak. sevap, Srp. sévāb, sévāp, sevápčija, osevábiti se

sofu: Boş. sófija, Srp. sófija

sultan: Arn. sultan, sulltan, Boş. sultan, sultanija, Bul. sultán, sultané, sultanka, Hrv. sultan, sultanija, sultanova, Mak. sultan, sultanim, Rom. sultan, sultana, sultan-mezat, Srp. súltán, sultánija, súltana, sulta, Yun. sultános, suldános, sultanina

sure: Arn. sure-ja, suré, súre, Boş. sure, Bul. sure, Gor. sure, Hrv. sura, Srp. súra, súre

sünnet: Arn. synet, synet-i, synetllëk, Boş. súnet, sunetiti, sunétlija, posunetiti, osunetiti, sunétluk, súnluk, Bul. sunét, sjunét, sjunetçija, sunetlija, sjunetlija, sjunet djujunju, Gor. sunet, sunet dujuni, Hrv. sunet, sunetiti, Mak. sunet dujuni, Srp. súnet, sunetiti, sunétlija, sunétlik, sunétluk, súnluk, osunetiti, posunetiti, sunetdžija, Yun. sunet, suneti, sunetçis, sunetlis, sünnét, sünnéti

sünni: Arn. syni-të, sunitë, Boş. súnije, súniti, Bul. sunit, Hrv. sunit, Srp. súnije, súniti

şehadet: Arn. shahadat, shehadet-i, Boş. šehádet, šahit, šehadetnáme, šehádetnáma, šehádet-parmak, Gor. şehadet, Hrv. šehadet, Srp. šehádet, šehadetnáma, šehadet-parmak

şehit: Arn. shehit-i, shehitli, shehitllëk, Boş. šehit, šehitlući, Bul. şeit, şeit-in, şahif, Gor. şehit, şehitluk, çanakkala şehitluki, Hrv. šehidi, Srp. šéhit, šeit, šehitlući

şerefe: Arn. sharrafe-ja, Boş. šeréfa, šeréfe, Bul. şerifé, Hrv. šerefa, šerefet, Srp. šeréfa, šeréfe

şeriat: Arn. sheriat-i, sherjat, sherjaát, Boş. šerijat, šeriát, ušeriatiti, Bul. şer, şerija, şeriát, Hrv. šerijat, Mak. šeraat, šerijat, Srp. šerijat, šerijāt, šeriat, šeriát, ušeriatiti

şerif: Boş. šérif, bajrami-šerif, musafi-šerif, Bul. şerif, Hrv. šerif, Srp. šérif

şerik: Boş. šerik, šerić, Srp. šerić, šerik, Yun. serikis

şeyh: Arn. sheh, sheh-i, shehlerë, Boş. šëh, šëjh, šejh, Bul. şeyh, Gor. şeh, Hrv. šeh, Rom. şeic, şeh, şeih, Srp. šëh, šëjh, šeho, šejh

şeyhülislam: Arn. šejhislám, shehislam-i, Boş. šéjhúl-islám, šehislam, Bul. şeyhyulislám, Hrv. šehislam, Mak. šeislam, Rom. seh-islam, Srp. šéjhúl-islám, šehislām, Yun. sehislámis

şeytan: Arn. sheitan, shejtan-i, shejtanbudalla, sherrbudallë, shejtankë, shejtanbogdan, shejtanllëk, shejtantauk, Boş. šejtan, šejtanbez, šejtanluk, Bul. şeytán, şaytán, şeytanlik, şeytangöz, şaytangos, Gor. şejtan, şejtanluk, Hrv. šeitan Mak. şeytan, Rom. şeitan, şoitan, Srp. šéjtan, šéitan, šéjtanbez, šejtánluk, Yun. sejtánis

şii: Arn. shii-t, Boş. šiije, šiiti, Srp. šiije, šiiti

şirk: Boş. širć. Širk, Srp. širk, širć

şükür: Arn. shyqyr, shiqir, shiçir, Boş. šućur, šukur, šukrija, Bul. şúker, şukjúr, şúkiralláh, şukerlérosum, Gor. şukur, şukurosun, Hrv. šućur, Mak. şukyur, Srp. šúćur, šukur, Yun. súkiúr-allah

tabut: Arn. tabut, tavut, Boş. tabut, Hrv. tabut, Srp. tábut, tábūt, Yun. tabút, tabútin

talak: Arn. tallak, Boş. tálak, tallak, Hrv. talak, Srp. tálāk

tarikat: Arn. tarikat-i, Boş. tárik, tárikat, Bul. tarikát, tarikatlik, Srp. tárik, tárikat, Yun. tarikáti

tavaf: Arn. tavaf-i, Boş. távāf, Srp. távāf

tekbir: Arn. teqbir, Boş. tekbiri, tećbiri, tedbiri, tedžbiri, tekbiriti, tećbiriti, tedbiritim, tedžbiritim, Gor. teqbir, Srp. tekbiri, tećbiri, tedbiri, tedžbiri, tekbiriti, tećbiriti, tedbiritim, tedžbiritim

tekke: Arn. teqe-ja, takya, Boş. tékija, Bul. teké, Gor. teke, Hrv. tekija, Srp. tékija, tekije, Yun. tekés, tekedés

telkin: Boş. tálkin, Srp. tálkin

teneşir: Boş. tenéšir, Hrv. tenešir, Srp. tenéšir

teravih: Arn. teravi-ja, me teravitë, Boş. teravija, Srp. terávija

tespih: Arn. tespihë, tespihe, tespi, Boş. tespi, tespije, tespih, Bul. tespih, Gor. tespikh, Hrv. tespih, Mak. tespište, tespil, Srp. tespi, tespije, tespih

tevhit: Arn. tevlig-u, tevlik, Boş. tehid, tévhid, téhvid, Srp. tévhid, téhvid

teyemmüm: Boş. tejemum, Srp. tejémum

tövbe: Arn. tobe-ja, tojbe, tybe, teube, tibe, tovba, tobeli, Boş. toba, tevba, tobe, tevbe, tobei-istigfar, tobe ja rabbum, tobe estagfirullah, Bul. töybe, töybelija, Gor. tobe, Hrv. tobe, tevbe, Rom. toibe, Srp. tóba, tevba, tobe, tévba, tóvbe, tévbe, tóbei-istigfar, tóbe ja rabbum, tóbe estagfirullah, Yun. topé

tufan: Arn. tufan-i, turfan, tufá, Boş. túfān, Hrv. tufan, Srp. túfān, Yun. tufáni

türbe: Arn. tyrbe-ja, turbe, Boş. túrba, túlbe, turbe, turbedar, Bul. tjurbé, Gor. turbe, Hrv. turbe, Mak. turbe, tulbe, Srp. turbe, tulbe, turbedar, túrba, túlbe, Yun. turbés

ulema: Arn. ylema-ja, ulema, Boş. uléma, ulémā-medžlis, reisul-ulema, Hrv. ulem, Rom. uléma, ulama, Srp. uléma, ulémā-medžlis, reisul-ulema, Yun. ulema

ümmet: Arn. ymeti-i, ymeti Muhamed, Boş. umet, umeti-Muhamed, umeteriziti se, Srp. úmet, umeti-Muhamed, umeteriziti se

vaaz: Arn. vaz-i, vas, Boş. váz, váziti, Bul. vaz, Gor. vāz, Srp. váz, váziti

vaiz: Arn. vas, vazi, vaiz, Boş. váiz, váis, sejar-váiz, Hrv. vaiz, Srp. váiz, váis, sejar-váiz, Yun. vaizis, vayzis

vakıf: Arn. vakëf, vakéf, vakuf, vakof, Boş. vákuf, Bul. vakıf, vakúf, Mak. vakıf, vakafski, Srp. vákuf, vakufnáma, vakfija, vákif, úvakufiti, Yun. vukúfi, vakkúfi, vakf

vallahi: Arn. vallahi!, valla, vallha, Boş. válah, valáha, vála, válaj, vallahi, vallahi-billahi, Bul. válla, válla, válāhi billāhi, Gor. vallah, valla, vallaha, Hrv. valaha bilaha, valaj valah, Srp. válah, valáha, vála, válaj, valāhi, vallahi, valáh i bilahi, vallāhi-billāhi, válā bilā, valáha bilaha, talahi, Yun. valaás, vállahi, vallahi billahi, vallahi pillahi

veli: Boş. velija, Hrv. velija, Srp. vélija

yezit: Arn. jezit-i, jezitër, jezidi, Boş. jezid, Hrv. jezid, Srp. jézid, jezi čovek, Yun. jezitis, ğezitis

zaviye: Bul. zavié

zebani: Arn. zebani-t, Boş. zebánija, Srp. zebánija

zekat: Arn. zeqat-i, zeqat, Boş. zéćat, zékat, Gor. zeçat, Hrv. zećat, zekjat, Srp. zéćat, zékat

zemzem: Arn. zemzem-i, Boş. abu-zemze, abu-zemzem, Gor. zemze, abu-zemze, Hrv. abu- zemze, Srp. abuzemze, abuzemzem, Yun. zemzen, zembili

zikir: Boş. zićir, zikir, zićir učiniti, Srp. zićir, zikir, zićir učiniti

zina: Arn. zina-ja, Boş. zinaluk, Bul. zinakarci, zinakarcilik, Srp. zináluk

zülfikar: Arn. zylyqar, Boş. zulfikar, Gor. zulfikar, Srp. zulfikār

5. FARSÇA SÖZCÜKLER:

abdest: Arn. abdes-i, avdés, ahdés, Boş. abdes, Bul. abdest, abdést, abdeslija, abdeslik, aptezlik, Gor. abdes, abdesli, Hrv. abdest, Mak. abdes, avdes, abdesli, Rom. abdes, abdés, Srp. abdes, ábdes, ávdes, abdest, hávdest, ávdes ucimati, Yun. abdesti

abdesthane: Arn. abdesanë-a, avdeshane-ja, abdashana, Boş. abdeshana, avdeshana, Srp. abdeshana, avdeshana

derviş: Arn. dervish, dervish-i, Boş. derviš, derviša, dervišane, dervišluk, Bul. dervis, dervisce, Hrv. derviš, Mak. dervis, derviçka, derviska, dirvisin, dervişka, Rom. dervis, derviş, Srp. dérvīš, derviša, dervišáne, dervišluk, dervo, dedo, deduka, dedica, Yun. dervisis, dervişis

gavur: Arn. kaur-i, kahur, kaurr, Boş. kaur, kaurin, daur, davur, kauriti, Bul. gjaur, gjavurluk, kaur, kaurin, kaurka, kavurka, kavurski, djaurka, Gor. gavur, gavurluk, Mak. gjaur, gjavur, gjavurin, kaurin, kaurka, Rom. ghiaur, gheavur, Srp. kaur, kaurin, kaurkinja, kaurski, diaur, djaurin, djaurluk, kauriti, daurka, daurluk, daurska, davur, daurin, daur, kaurbaša, Yun. giauris

gülbank: Srp. dülbek, dülbend dova, dulbek

hurma: Arn. hurma-ja, hurmë, korme, Boş. hurma, hurmadžik, hurmašica, Bul. hurmá, furma, Gor. hurma, Mak. urma, Rom. hurmal, curmal, Srp. húrma, úrma, hurmadžik, húrmašica, Yun. hurmá, hurmás

kalender: Arn. kalender-i, lakender, lakandere, Mak. kalendarcija

namaz: Arn. namaz-i, nemaz, Boş. námaz, námāzbez, binamaz, namáščija, Bul. namáz, namazlik, namazla, Gor. nemaz, Hrv. namaz, Mak. namaz, Rom. namas, Srp. námāz, námāzbez, namáščija, binamaz, Yun. namáz, namázi

ney: Boş.näj, Srp. näj

oruç: Bul. orúç

peygamber: Arn. pejgamber-i, Boş. pejgámber, penjgámber, pejgamber-čiček, Bul. pejgámber, Gor. pejgamber, Srp. pejgámber, penjgámber, pejgamber-čiček, pejgamberčić

pir: Arn. pir-i, piri pasha, pirólla, Boş. pir, pirufani, piruihtijar, Bul. pirgiš, pirgišin, pirpirija, Mak. piripak, pir, Srp. pir, piru-fáni, piru-ihtijār

put: Arn. put

softa: Arn. softë-a, Boş. sófta, Bul. softá, Hrv. softa, Srp. sófta, sóhta, sópta, sovte, Yun. softas

6. FARSÇA + ARAPÇA

ab-ı zemzem: Boş. abu-zemze, abu-zemzem, Hrt. abu-zemze, Srp. ábuzemzem

ab-ı hayat: Arn. buhajati, Boş. abu-hajat, Hrv. abuhajat, Srp. abu-hajat, abu-haját, abi haját

bed+dua: Arn. badua-ja, Boş. bed-dova, bedova, Srp. bed-dova, betdova, bedova, beduati, Yun. petuvas, pettuás

cenaze namaz: Srp. dženáze-namāz

cuma namaz: Boş. džumanamaz

din+dar: Arn. dintar

din düşman: Boş. din-dušman, Gor. dindüşmani, Hrv. dindušman, dindušmanin, Srp. din-dušman,

günah+kar: Arn. gjynahqar-i, gjynafqar, gjinafqar, Boş. dunahćar, Gor. gjnahqar, Srp. dunahćar, gunáhćār, Yun. kunahkár

hacı leylek: Srp. hadži*lejlek*, hadži*lelek*, adži*lelek*

haram+zade: Arn. haramzade, Boş. haramzada, Bul. haramzalik, Mak. aramzade, Srp. haramzada, haramzade, aramzada, aramzade

helal+zade: hallallzade

kıble+name: Boş. kibletnama, kiblenama, krblenama, Srp. kibletnáma, kiblenáma, krblenáma

mah+ya: Arn. mahi-ja, Boş. mahija, Bul. mahija, Srp. mahija

na+mahrem: Boş. namahrem, Hrv. namahrem, Srp. namahrem

türbe+dar: Boş, turbedar, Srp. turbedar

vakıf+name: Srp. vakufnáma

zülf+i+kar: Arn. zylyqar, Boş. zulfikar, Srp. zulfikar

7. TÜRKÇE SÖZCÜK / EK + FARSÇA SÖZCÜK / EK

abdest+li: Bul. abdes*li*ja, Gor. abdes*li*, Mak. abdes*li*

abdest+lik: Bul. abdes*lik,* aptez*lik*

ak+şam: Yun. *ah*sam namas*i*

bayram namazı: Gor. *bajram*namaz, Srp. *bajram*-namaz

bektaş+can: Arn. *bektash*jan

çelebi+can: Hrv. *čelebi*janje

çelebi+pazar: Arn. *čelebi*-pazar

derviş+ce: Bul. dervis*ce*

derviş+lik: Boş. dervi*šluk*, Srp. dervi*šluk*

gavur+luk: Bul. gjavur*luk*, Gor. gavur*luk*, Srp. djaur*luk*, daur*luk*

gavur+baş+ı: Srp. kaur*baš*a

hurma+cık: Boş. hurma*džik*, Srp. hurma*džik*

kalender+ci: Mak. kalendar*ci*ja

namaz+cı: Boş. nama*či*+ja, Srp. nama*šči*ja

namaz+lık: Bul. namaz*lik*

namazl+la: Bul. namaz*la*

piri + paşa: Arn. piri *pasha*

sancak+tar: Arn. *sanxhak*tari, Boş. *sandžak*tar, Gor. *sanxhak*tari, Mak. *sancak*tar, Srp. *sandžak*tar

peygamber+çiçek: Boş. pejgamber *čiček*, Srp. pejgamber *čiček*, pejgamber *čić*

yatsı namazı: Gor. *yatsi* namaz

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Taranan sözlükler ve yapılan alan derlemelerinden bu çalışmaya alınan Balkan dillerine Türkçeden geçmiş din / inanışla ilgili sözcük sayısı 404'tür. Türkçe kökenli 33, Türkçe sözcük + Arapça sözcük 43, Arapça sözcük + Türkçe ek 77, Arapça sözcük 200, Farsça sözcük 14, Arapça + Farsça sözcükler 17, Türkçe + Farsça sözcükler 20'dir. Bu tabloda Arapça kökenli sözcüklerin toplamın hemen hemen yarısını (% 49.5) oluşturduğu görülmektedir. En az alıntılanan ise Farsça kökenli sözcüklerdir. Türkçe ek almış sözcüklerle birlikte Türkçe kökenli sözcüklerin sayısı 173 (yaklaşık % 43)'tür.

kökeni	**sayısı**	**oranı**
Türkçe Kökenli Sözcükler	33	% 08.2
Türkçe Sözcük + Arapça Sözcük / Kalıplar	43	% 10.6
Arapça Sözcük + Türkçe Ek	77	% 19.0
Arapça Sözcükler	200	% 49.5
Farsça Sözcükler	14	% 03.4
Farsça Sözcük/Ek + Arapça Sözcük/Ek	17	% 04.2
Türkçe Sözcük/Ek + Farsça Sözcük/Ek	20	% 05.0
toplam	**404**	**% 99.9**

Tablo-1 Sözcüklerin kökeni.

Belirlenen 404 sözcükten en çok alıntılama yapan dil, 306 sözcükle Sırpçadır. Sırpçayı, Boşnakça (297 sözcük), Arnavutça (239 sözcük) ve Bulgarca (208 sözcük) izlemektedir. En az alıntılama yapan diller, 87 sözcükle Makedonca ve 74 sözcükle Romencedir. Genel anlamda Sırpçanın Türkçeden en çok sözcük alıntılaması yapan dil olduğu bilinmektedir. Bu sayılara baktığımızda 'Osmanlı fethinden sonra, Boşnak ve Arnavutların müslüman olmaları, Bulgarlarla yakın komşu olunması bu durumu ortaya çıkarmıştır' yorumu yapılabilir. Ancak en çok alıntılamanın Sırpçada olması ve Sırpçada 'tapmak' fiilinin kullanımı, *mezar taşı* anlamındaki balbal sözcüğünün 'bálvan' biçimiyle, *ölümsüzlük* anlamındaki bengü, bengülük sözcüğünün 'béndija, bendiluk, bendéluk, mangilik' biçimleriyle Sırpçada ve Bulgarcada kullanıyor olması vb. örnekler bizi, Balkan kavimlerinin Türkçe ile karşılaşmasının daha eski dönemlere gittiği gerçeğiyle buluşturmaktadır. İnanışla ilgili sözcüklerde az sayıda olmasına karşın eskil/arkaik sözcüklerin Sırpça başta olmak üzere Balkan dillerinde varlığı bilinmektedir.

Dili	**sayısı**	**oranı**
Arnavutça	239	% 14.9
Boşnakça	297	% 18.6
Bulgarca	208	% 13.0
Goranca	117	% 07.3
Hırvatça	156	% 09.8
Makedonca	87	% 05.5
Romence	74	% 04.6
Sırpça	306	% 19.2
Yunanca	112	% 07.0
toplam	**1596**	**% 99.9**

Tablo-2 Alıntı yapan dillerdeki sözcüklerin sayısı.

İncelenen sözcüklerde Arapça ve Farsça kökenli olanlar, Türkçe ek getirilmiş biçimleri ile alıntılanmıştır. Addan ad yapan ekler daha çok görülmektedir. Özellikle +lIk+, +lI+, sIz+ ve +CI+ ekleri büyük çoğunluğu oluşturmaktadır. Bunların dışında addan fiil yapan +lA-, fiilden fiil yapan -ş-, fiilden ad yapan -mA+ ekleri görülür.

Türkçe ekler	sayısı	oranı
+lIk+	95	% 44.4
+lI+	50	% 23.4
+sIz+	26	% 12.1
+CI+	25	% 11.6
+çün+	2	% 00.9
+le-ş-	6	% 02.8
+le-me+	2	% 00.9
+a (yönelme)	3	% 01.4
+I, +sI (iyelik)	5	% 02.3
toplam	**214**	**% 99.8**

Tablo-3 Arapça sözcüklere gelen Türkçe ekler.

Arapça kökenli sözcüklere gelen ekler Farsça sözcüklerde de görülür.

Türkçe ekler	sayısı	oranı
+lIk+	9	% 45.0
+lI+	3	% 15.0
+cık+	2	% 10.0
+ci+	3	% 15.0
+ce+	1	% 05.0
+la+	1	% 05.0
+ı (iyelik)	1	%05.0
toplam	**20**	**% 100**

Tablo-4 Farsça sözcüklere gelen Türkçe ekler.

*Balkan dillerine Türkçeden yalnız sözcükler değil kalıp ifadeler ve cümleler olarak da geçmiştir. Bu kalıp ifade ve cümleler günlük hayatın içinde sıklıkla kullanılmaktadır.

> Arn. allah bela versun, Boş. allah belasuni versun, Gor. allah bela versun, Srp. alah belasuni versun, Yun. alláh pelasinu versin, Arn. allah biler, Boş. aláh bilur, allah bilur, Gor. allah biler, Srp. alah bilur, alah birum, Boş. alah emánet ola, Boş. alahun émrile, Boş. ālah mubárec ōla, Bul. allá razosun, Arn. allah versun, Boş. allah versun, Bul. alás versin, Gor. allah versun, Srp. alah versun, Gor. bajram mubarek, Srp. bajram mubárek olsun, Boş. haram osum, Boş. hairli olsun, Bul. hairli olsun, Gor. hayirli olsun, Arn. hairlisile, Boş. hair ola, Bul. hajr olah, Hrv. hair ola, Arn. hallalosem, Boş. halalosun, Srp. halalosun, Boş. lánet olsun, nalet osum, Boş. mubarećola, mubarekola, Gor. mubareçola, Srp. mubarećola, mubarekola, Bul. šukerlérosum, Gor. şukurosun

*İncelenen sözcüklerde Türkçe kurallarla oluşmuş sözcük gruplarının alıntılandığı örnekler bulunmaktadır. Genellikle ad tamlaması ve sıfat tamlaması yoğunlukta olmak üzere edat grubu gibi sözcük grupları örnekleri vardır.

Sıfat Tamlamaları:

Bul. hairli laf *hayırlı söz*, Hrv. čelebi janje *çelebi can*, Boş. džindži hodža, Srp. džindži hodža *cinci hoca*, Arn. karabash-i, karabasheja, Bul. karabaş, Hrv. karabaš *karabaş*, Boş. kizilbaši, krzilbaš, Bul. kizilbáş, Rom. cazilbáş, cázilbaş, kizilbaş, Srp. césélbaş, césélbaşa, kizibaši, krzilbaši, Yun. kizilbás *kızılbaş*, Boş. bašimam *baş imam*, Bul. cin goz, Gor. cingöz *cingöz*, Arn. harambash, Boş. harambaša, Hrv. harambaša, harambaš ovanje, harambaš ovati, Rom. haram-basa, aram-başa, arimbaşa, Srp. hárambaša, arambaša *harambaş*, kadi pashaj *kadı paşa*, Arn. nusk bakllavë *muska baklava*, Bul. šajtan goz, šajtan gos *şeytan göz,* Arn. shejtan tauk *şeytan tavuk,* Gor. haxhi aga, Srp. hadžaga *hacı ağa*, Gor. haxi baba *hacı baba*, Gor. hayirlu iş *hayırlı iş* Srp. hair-dova, hajir-dova, Boş. hajir-dova *hayır dua*, Srp. háir-haber *hayır haber*, Boş. halal-mal, Srp. hálal-mal *helal mal,* Srp. hadžilejlek, hadžilelek, adžilelek *hacı leylek*

Ad Tamlamaları:

Arn. kurban bajrami, Gor. kurban bajrami, ramadan bajrami, Boş. kuloglija, kuluglija, Rom. culoglu, Srp. kulóglija, kulúglija *kul oğlu*, Arn. sanxhakbegu *sancak beyi*, Bul. ibadét eri *ibadet eri*, Bul. kjafiroglu *kafir oğlu*, Bul. sjunet djujunju, Gor. sunet dujuni, Mak. sunet dujuni *sünnet düğünü,* Boş. keramet sahibija, Srp. kerámet sahibija *keramet sahibi,* Bul. ramazan halvasi *ramazan helvası,* Gor. dindüşmani *din düşmanı*, Gor. çanakkala şehitluki *Çanakkale Şehitliği,* Yun. ahsam namasi *akşam namazı*

Edat grupları*:*

Boş. alahun émr ile, Bul. cin gibi, Arn. hairlis ile, Boş. ilahi čun, Srp. ilahi čun

*Diller arasında adlar, sıfatlar ve zarfların alıntılanması yoğunluktadır. Zamir ve fiillilerin alıntılanması pek görülmez. Balkan dillerinde beş Türkçe fiilin fiil biçimiyle alıntılandığını görmekteyiz.

yarat-: Arn. jaratis, jeretisë, Boş. jaratisati, Bul. yaratisam, yaratisvam, Srp. jaratisati

tap-: Arn. taptis, taftis i taftisëm, taftisun, Boş. taptisati, Srp. taptisati

helal+le-ş-: Arn. hallallshtisë, Bul. helallaštisvam

küfür+le-ş-: Hrv. ćufurlejisati

mübarek+le-ş-: Boş. mubarećleisati, Srp. mubarećleisati, mubarekleisati

Ayrıca kalıp sözlerle ‘ver-, ol-, bil-, ye-‘ fiillleri Balkan dillerine geçmiştir. Yalnızca bir örnekte Türkçe sözcük grubu yapısının dışında kullanım vardır. Bu kullanım Slav dil yapısının etkisi ile ortaya çıkmış olmalıdır.

Bul. ver-seljám

*Balkan dillerinin Türkçeden alıntıladığı sözcüklerde bazı ses olaylarının da alıntılandığı görülmektedir. Bu ses olayları Balkan Türk ağızlarının genel diyalektolojik özelliğidir. Alıntı sözcüklerde Balkan Türk ağızlarının etkisi ile bazı ses olayları görülmektedir. Bu ses olayları ve örnekleri şu şekildedir:

1. Ünsüz düşmeleri:

Balkan dillerindeki ses olayları genellikle Balkan Türk ağızları özelliğini taşımaktadır. Anadolu ağızlarında olduğu gibi Balkan Türk ağızlarında da en çok görülen ses olaylarından biri özellikle ünsüz düşmeleridir. Özellikle h-, -h-, -h, -l-, -y-, -n-, -v-, -t-, -m, -n-, -r-, -s- ünsüzlerinin düşme örnekleri görülmektedir:

Bul. allá razosun *Allah razı olsun*, Boş. haram osum *haram olsun*, Boş. hairli olsun, Bul. hairli olsun *hayırlı olsun*, Arn. hairlisile *hayırlısı ile*, Boş. hair ola, Hrv. hair ola *hayır ola*, Boş. halalosun, Srp. halalosun *helal olsun*, Gor. sunet dujuni, Mak. sunet dujuni *sünnet düğünü*, Arn. shejtan tauk *şeytan tavuk*, Boş. ālah mubárec ōla, Bul. abdeslija, abdeslik, aptezlik *abdestlik*, Gor. abdesli, Mak. abdesli *abdestli*, Srp. djaurluk, daurluk *gavurluk*, Mak. aramzade, Srp. aramzada, aramzade *haramzade*, Srp. hadžilelek, adžilelek *hacı leylek*, Boş. abu-zemze, Hrt. abu-zemze *ab-ı zemzem*, Srp. dülbek, dulbek *gülbank*, Mak. urma, Srp. úrma *hurma*, Bul. aretlik, Mak. aretlik, *ahiretlik*, Boş. gibečija, Srp. gibečija *gıybetçi*, Rom. agialic *hacılık*, Bul. murdalik *murdarlık*, Bul. sunelija *sünnetli*, Arn. tobeli *tövbeli*, Boş. afiz, afuz, Bul. afizka, Mak. afaz, afuz, Srp. afiz, afuz, *hafız*, Bul. irám *haram*, Boş. mašallā, Bul. mášala, másalla, masála, Gor. maşalla, Hrv. mašala, mašalla, Mak. mašala, Rom. mašala, Srp. mášalā, másalā, mášallā, Yun. masalla, mássalla *maşallah*, Arn. meçit, Boş. méçet, méčit, Bul. meçét, Gor. mecit, Rom. mecét, meceti, Srp. méçet, méčit *mescit*, Arn. musaf-i, Boş. músāf, Bul. musáf, Hrv. musaf, Srp. músāf *mushaf*, Arn. teravi-ja, me teravitë, Boş. teravija, Srp. terávija *teravih*, Arn. tufá *tufan*, Bul. zavié *zaviye*, Arn. tespi, Boş. tespi, tespije, Srp. tespi, tespije *tespih*

2. Ünsüz değişmeleri:

Sıklıkla görülen ses olaylarından biri ünsüz değişmeleridir. Yoğunlukla görülen ünsüz değişmeleri ve örnekleri şöyledir:

k- > -c, -k > -c, -k- > -c-, -z > -s, b- > p-, -k- > -h-, -z- > -s-, g- > -d, -d- > -t-, -f- > -h-, -f- > -p-, -f- > -v-, -b- > -v-, h- > k-, -t- > -d-, -k- > -ç-, -h > -v, m- > n-, -l- > -n-, b- > m-, -k- > -y-, -h > -l, -h > -ş

Boş. mubarećola, Gor. mubareçola, Srp. mubarećola *mübarek ola*, Boş. ālah mubárec ōla, Bul. šajtan gos *şeytan göz*, Yun. alláh pelasinu versin *Allah belasını versin*, Yun. ahsam namasi *akşam namazı*, Srp. namaščija *namazcı*, Boş. dunahćar, Srp. dunahćar, gunáhćār *günahkar*, Arn. dintar *dindar*, Srp. sóhta, sópta, sovte *softa*, Mak. avdes, Srp. ávdes, hávdest, *abdest*, Arn. avdeshane-ja, Boş. avdeshana, Srp. avdeshana *abdesthane*, Srp. dülbek, dülbend dova, dulbek *gülbank*, Arn. korme,

Bul. furma *hurma*, Boş. ćafirluk, Srp. ćafirluk *kafirlik*, Bul. zebillik, Yun. zepillikkin *sebillik*, Arn. evlihá *evliya*, Boş. dunah, dunahćar, Srp. dunāh, dunahćar, Yun. kunáhi, kunahkár *günah, günahkar*, Srp. hudba, húdba *hutbe*, Srp. ibliz *iblis*, Boş. ćaba, Srp. ćaba, ćabi *Ka'be*, Boş. ćafir, Gor. cafir, Hrv. cafir, Srp. ćáfir *kafir*, Rom. curbán, corbán *kurban*, Boş. méçrūh, Bul. mekrúv, Srp. méçrūh *mekruh*, Bul. mangilik *bengülük*, Arn. munlā, Boş. múnla, Srp. múnla *molla*, Boş. nuskadžija, Srp. nuskadžija *muskacı*, Boş. súfur, Srp. súfur *sahur*, Arn. tavut *tabut*, Arn. takya *tekke*, Mak. tespište, tespil *tespih*

3. Ünsüz türemeleri:

Balkan dillerinin alıntıladığı Türkçe sözcüklerde ünsüz türemesi örnekleri bulunmaktadır. -h, -t-, -v-, -l, -l-, j- ünsüzleri sözcüğün başında, ortasında ve sonunda türemiştir.

Ø > -h, -t-, -v-, -l, -l-, j-

Bul. hajr olah *hayrola*, Boş. kibletnama, Srp. kibletnáma *kıblename*, Boş. bed-dova, Srp. bed-dova, betdova, Yun. petuvas *beddua*, Srp. hávdest *abdest*, Rom. hurmal, curmal *hurma*, Hrv. jezan, Srp. jezan *ezan*

4. Ünlü değişmeleri:

Ünlü değişmeleri en sık rastlanan ses olayıdır. Yoğun olarak içseste ünlü değişmeleri görülmektedir. Balkan dillerindeki alıntı sözcüklerde görülen ünlü değişmeleri Türkçenin kalınlık-incelik uyumunu genel anlamda işletmekle birlikte bazen aykırılık göstermektedir.

-ı- > -i-, -e- > -a-, -i- > -u-, -ö- > -o-, -i- > -e-, -i- > -u-, -ı- > -u-, -ı > -i, -ı- > -a-, -o- > -u-, -i- > -u-, -ö- > -u-, -e- > -a-, -ü- > -u-, -ü- > -o-, -ı- > -o-

Bul. yaşmaklik *yaşmaklık*, Boş. halalosun, Srp. halalosun *helal olsun*, Gor. hayirli olsun *hayırlı olsun*, Arn. allah versun, Boş. allah versun, Gor. allah versun, Srp. alah versun *allah versin*, Bul. šajtan goz, šajtan gos *şeytan göz*, Bul. sarik, Rom. saric *sarık*, Boş. saruklija, Srp. saruklija *sarıklı*, Arn. allah biler, Boş. allah bilur, Gor. allah biler, Srp. alah bilur *Allah bilir*, Boş. alahun émrile *Allah'ın emri ile*, Arn. allah bela versun, Boş. allah belasuni versun, Gor. allah bela versun, Srp. alah belasuni versun *Allah bela/belasını versin*, Bul. dyunme, Yun. dunmés *dininden dönen, dönme*, Boş. kizilbaši, krzilbaš, Bul. kizilbáš, Rom. cazilbáš, cázilbaş, kizilbaş, Srp. kizibaši, krzilbaši, Yun. kizilbás *kızılbaş*, Bul. yatsija, Gor. yatsi, yatsi namaz, Mak. yatsija *yatsı*, Boş. kuloglija, kuluglija *kuloğlu*, Boş. dervišluk, Srp. dervišluk *dervişlik*, Srp. vakufnáma *vakıfname*, Srp. ahláksuzluk *ahlaksızlık*, Srp. kaburdžija *kabirci*, Boş. murtatluk, Bul. murtaklik, Srp. múrtatluk *mürtetlik*, Arn. ezon *ezan*, Bul. gyonáh *günah*, Boş. hutba, Srp. hutba, húdba *hutbe*, Arn. eblis *iblis*, Mak. korban *kurban*,

Arn. munare, Boş. munára, Hrv. munara, Srp. munára *minare*, Arn. vakuf, vakof *vakıf*

5. Ünlü düşmeleri:

Sonses ve içseste ünsüz düşmesi örnekleri bulunmaktadır.

-a, -a-, -i- > Ø

Arn. nusk *muska,* Hrv. ulem *ulema*, Arn. vaz-i, vas, Boş. váz, Bul. vaz, Gor. vāz, Srp. váz *vaaz, vaiz*

6. Ünlü türemeleri:

İki örnekte ünlü türemesi vardır:

Ø > -i, -i-

Boş. kizilbaši, Srp. kizibaši, krzilbaši *kızılbaş*, Arn. mahi-ja, Boş. mahija, Bul. mahija, Srp. mahija *mahya*

7. Göçüşme:

Balkan dillerine geçen Türkçe sözcüklerde Anadolu ağızlarında olduğu gibi göçüşme örneklerine rastlanmaktadır. Örnekleri şunlardır:

ln > nl, kl > lk, -rh- > -hr-, -yr- > -ry-

Boş. nalet osum, Srp. naletosum, *lanet olsun*, Boş. barjam, Srp. barjam *bayram*, Arn. lakender, lakandere *kalender*, Boş. náletleme, Bul. naletleme, Srp. naletnéma *lanetleme*, Srp. naletnik *lanetlik*, Arn. nalet, Boş. nálet, Bul. nalet, Hrv. nalet, Mak. nalet, Srp. nálet, Yun. nalét, *lanet*, Srp. naletnéma *lanetname*, Boş. méhrum rahmetlija, Srp. méhrūm *merhum*

8. Hece düşmesi:

Anadolu ağızlarında görülen hece düşmesinin iki örneği vardır:

Srp. pejgamber čić *peygamber çiçek*, Boş. sunluk, Srp. sunluk *sünnetlik*

9. Ünsüz tekleşmeleri:

Özellikle Arapça kökenli, içseste -ll-, -rr-, -zz-, -nn-, -bb-, -kk- ünsüzlerinin kullanıldığı sözcüklerde ünsüzlerden birinin düşüp tekleştiği görülmektedir.

Boş. mulaluk, Srp. múlaluk *mollalık*, Boş. muderisluk, Srp. muderisluk, muderizluk *müderrislik*, Srp. mujezinluk *müezzinlik*, Bul. sjunetçija, Srp. sunetdžija, Yun. sunétçis *sünnetçi*, Boş. sunétlija Bul. sunelija, sjunetlija, Srp. sunétlija, Yun. sunetlis *sünnetli*, Bul. jarabin, yarabim *yarabbim*, Boş. sunétluk, Srp. sunétlik, sunétluk *sünnetlik*, Bul. cebár *cabbar*, Arn. xhenet, Boş. dženet, Gor. cenet, Hrv. dženet, Srp. džénet *cennet*, Arn. xhybé, xhybe, xhybe-ja, Boş. džube, džuba, Bul. cubé, cube, Hrv. džube, Mak. cube, Rom. giubea, Srp. džube, džuba *cübbe*, Boş. musála, Bul.

musala, Srp. musála *musalla*, Arn. teqe-ja, Boş. tékija, Bul. teké, Gor. teke, Hrv. tekija, Srp. tékija, tekije, Yun. tekés, tekedés *tekke*, Boş. tejemum, Srp. tejémum *teyemmüm*, Boş. umet, umeti-Muhamed, Srp. úmet *ümmet*

Arapça kökenli sözcükler dışında Türkçe kökenli '*kulluk*' sözcüğünde ünsüz tekleşmesi görülmektedir.

Boş. kuluglija, kulukčija, kulugdžija, kulučija, Bul. kulúk, Hrv. kulukčija, Mak. kuluk, Rom. culuc, culuciu, Srp. kúluk, kulúglija, kulúkčija, kulúgdžija, kulučija

10. Ünsüz ikizleşmeleri:

Birkaç örneği görülmüştür.

Arn. sarrek *sarık*, Arn. tallak, Boş. tallak *talak*, Arn. sharrafe-ja *şerefe*, Arn. salla-ja *sala*, Arn. haxhillëk *hacılık*, Arn. hallall-i, hallallzade, hallallshtisë, hallallëku, hallallosem, Gor. hallal *helal*

*Balkan dillerinde azımsanmayacak sayıda Türkçe kökenli veya Türkçeden alıntılanmış sözcük, ek, sözcük grubu ve kalıp cümleler bulunmaktadır. Bu sözcüklerin önemli bir bölümü Balkan Türk ağızları özelliklerini taşımaktadır.

İnanışla ilgili sözcüklerin Balkan dillerinde kullanıyor olması, Balkan halklarından Boşnak, Arnavut, Makedon ve Goralıların İslam dinine geçmiş olmaları ve Balkan topraklarının yüzyıllar boyunca Türk hakimiyetinde olması ve bir arada yaşanması ile ilgilidir. İnanışların insanın her anı, hayatın her aşaması için kuralları ve uygulamalarının olması terim alışverişinin ana nedenidir. Ayrıca Osmanlı Devleti bünyesinde farklı dini yapıların varlığı bilinmektedir. Bu durum 'kalenderilik, bektaşilik, sofilik, şiilik, kızılbaşlık, mevlevilik, tekke, evliya, pir, mürit, derviş, gülbank, veli, bekri, abdal' gibi sözcüklerin Balkan dillerine geçmesini beraberinde getirmiştir. İbadetle ilgili olarak 'hoca/lık, hafız/lık, imam, baş imam, ezancı, müezzin/lik, müftü/lük, medreseli, müderris/lik, molla/lık, duacı, sevapçı, hatip, kabirci, halife, türbe/dar' gibi kavramlar dini hayatın gereği olarak alıntılanmış sözcüklerdir.

Türk dilinin yayılım ve etki alanı çalışmaları içerisinde Balkan dilleri göz ardı edilmemelidir.

KAYNAKÇA

Atalay, B. (1991). Divanü Lugat'it-Türk Dizini (DLT) "Endeks" Ankara: TDK Yayınları.

Baki, S. (2015). Türkçe-Makedonca; Makedonca-Türkçe Sözlük. Üsküp: Furkan Prin.

Bayhan Ş. (2018). Boşnakça-Türkçe Sözlük, Ankara: TDK Yayınları.

Clauson, S. G. (1972). An etymological dictionary of pre-thirteenth-century turkish. Oxford: At the Clarendon Press.

Çağbayır, Y. (2007). Ötüken Türkçe Sözlük. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Çelgin, G. (2014). Eski Yunanca Türkçe Sözlük, İstanbul: Alfa Yayınları.

Derjaj A., Foçı A. (2023). Türkçe - Arnavutça Üniversite Sözlüğü, İstanbul: Filiz Yayınevi.

Dındıc M. (2014). Yeni Türkçe-Sırpça Sözlük, Ankara: TDK Yayınları.

Dilçin C. (2009). Tarama Sözlüğü. Ankara: TDK Yayınları.

Ercilasun, A. B. ve Akkoyunlu, Z. (2014). Dîvânu lügâti't-türk. Ankara: TDK Yayınları.

Ercilasun, A., Mehmedoğlu Aliyev, A., Şayhulov, A., Kajıbek, E. Z., Konkobay Uulu, K., Yusuf, B., Göklenov, C., Uyguroğlu Mahpir, V. ve Çeçenov, A. (1991), Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü, I. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Eren, H. (1999). Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü. Ankara: Bizim Büro Basım Evi.

Eyüboğlu, İ. Z. (1991). Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü. İstanbul: Bizim Büro Yayınları.

Gülensoy, T. (2007). Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü. Ankara: TDK Yayınları.

Işıker M. (2020). Temel Türkçe - Hırvatça / Hırvatça - Türkçe Sözlük, Ankara: TDK Yay.

Karaagaç, G. (2008). Türkçe Verintiler Sözlüğü, Ankara: TDK Yayınları.

Korca, M. (2016). Türkçe-Makedonca; Makedonca-Türkçe Sözlük. Üsküp: LogasA Yay.

Mankalyalı M. Z. (2013). Rumence - Türkçe Sözlük, Ankara: TDK Yayınları.

Nadelyayev, V. M., Nasilov D. M., Tenişev E. R. ve Şçerbak A. M. (1969). Drevnetyurskiy slovar' (Eski Türkçenin Sözlüğü). Leningrad: Akademiya Nauk, SSSR.

Nişanyan, S. (2012). Sözlerin Soyağacı. İstanbul: Everest Yayınları.

Redzeplari R. (2016). Gorske Kajnaci Hakikatne Goranske Lafoji (Gora Kaynakları Goralıların Hakiki Lafları), Prizren.

Şen, S., (2016). *Balkan Dillerine Türkçeden Geçen İslami Terimler*, *In Balkanlarda İslam Miadı Dolmayan Umut Cilt 2 Türkistan dan Balkanlara,* Ankara, Belgrade, Bucharest, Budapest,Chisinau, Kiev, Podgorica, Sarayevo, Skopje, Tirana, Zagreb: TİKA, sy. 459-481.

Tietze, A. (2002). Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı. (Cilt 1, A-E), İstanbul-Wien: Simurg Yayınları.

Tietze, A. (2009). Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı. (Cilt 2, F-J), İstanbul-Wien: Simurg Yayınları.

Tok T., Jable E. (2020). Balkanların Kadim Halkı Goralılar ve Gorançe Dili, Üsküp: Yeni Balkan Yayınevi.

Tok T. (2026). *Balkan Dillerinde Türkçe Kökenli Sözcükler: Ordu/Güvenlikle İlgili Kavramlar*, Dr. Zülal Keleş'e Saygı Tarih, Kültür ve Sanat Yazıları, Konya: Çizgi Kitabevi, sy. 309-335

Tok, T. (2024). *Gorançe Dilinde Kullanılan Türkçe Sözcükler*, III. Uluslararası Türkiyat Kongresi, Çankırı.

Tok, T. (2018). *Kadim Balkan Kavmi Goralıların Dili Gorançe Üzerine Bazı Tespitler*, X. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu, Eskişehir.

Türk Dil Kurumu. (2009). Derleme Sözlüğü. Ankara: TDK Yayınları.

Türk Dil Kurumu. Köken Bilgisi Sözlüğü (Deneme Sürümü), https://sozluk.gov.tr/

Xhanari L. (2015). Balkan Dillerindeki Ortak Türkizmalar Sözlüğü, Editör: Doç. Dr. Turgut TOK Denizli: Pamukkale Üniversitesi Yayınları.

Zafer Z. (2018). Türkçe-Bulgarca Sözlük, Ankara: TDK Yayınları.

HAREZM TÜRKÇESİ METİNLERİNDE MESLEK ADLARI: DİL KÜLTÜR VE TOPLUMSAL YAPI

Hüseyin Kürşat TÜRKAN

Prof. Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü: khturkan@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6743-9056

Muzaffer SAZ

Dr. Öğr. Üyesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü: sazmuzaffer@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2334-7985

GİRİŞ

Genel manada dil, ait olduğu toplumun maddî ve manevî kültürünü taşıyan önemli bir araçtır. Bu araç, gündelik hayatta sosyal ilişkileri düzenlemenin yanında kültürel kodları da aktarır. Toplumlar, işte bu kültürel kodlarıyla var olurlar. Gelenek, görenek, âdet ve ananeler geçmişten bugüne dilsel kodlar aracılığıyla taşınır ve örgütlenme faaliyeti gerçekleşir. Toplumsal hayatın örgütlenme biçimi olarak görülebilecek üretim ilişkileri birçok etkenle var olur. Bu etkenler arasında üretim işlerinden inanç sistemine, iş etiğinden usta-çırak ilişkisine kadar geniş kapsamlı bir ağ bulunmaktadır. Bu ağların derin kodları ise dilin söz varlığında gizlidir. Bu gizlilik ise dilin terimsel anlamlarıyla somutlaşır. Metinlerde yer alan meslek adları da bunun bir örneğini teşkil eder. Bir mesleğin adlandırılması, o mesleğin ait olduğu toplum tarafından tanınması ve kurumsallaşması anlamına gelir. Dolayısıyla meslek adları, yalnızca bireysel uğraşları ifade eden basit sözcükler değil; kolektif kimliğin, toplumsal belleğin ve kültürel hafızanın dile yansımış olan izleridir. Meslek adları bir terim olmanın ötesinde ait olduğu toplumun sosyo-kültürel açıdan tanınmasına da imkân verir. Meslek erbabı olan kişi, toplum içinde bir statüye sahiptir. Bu statü onun toplum içindeki yerini, saygınlığını ve konumunu belirleyen hiyerarşik bir yapıdır.

Türk dilinin tarihi dönemlerinde yer alan Harezm Türkçesi gerek tarihî gerek coğrafî bakımından önemli ve özel bir konuma sahiptir. Bu minvalde İslam medeniyetinin yoğun etkileri görülen Harezm Türkçesi, Çağatay Türkçesine zemin hazırlamıştır. Oğuz ve Kıpçak boylarının etkisiyle önemli bir kültür merkezi hâline gelen Harezm bölgesinde dil, edebiyat, dinî ve ahlaki konularda pek çok eser kaleme alınmıştır. Bunlar arasında *Nehcü'l Ferâdîs, Kısasu'l-Enbiyâ, Mu'înü'l-Mürîd, Mukaddimetü'l-Edeb, Hüs-*

rev ü Şîrîn, Satır Arası Kur'ân Tercümeleri, İbni Mühennâ Lugati, Dâsitân-ı Cümcüme, Muhabbet-nâme, Mi'râc-nâme, Tansukname-i İlhânî, Sirâcü'l-Kulûb ile *Altınordu Yarlık* ve *Bitikleri* yer almaktadır. Harezm Türkçesiyle yazılmış bu eserler incelediğinde söz varlığı bakımından oldukça zengin bir görünüm sergilemektedir. Söz konusu eserlerde başta dinî ve ahlaki konular olmak üzere askerlik, astroloji, astronomi, aşk, avcılık, bitkiler, coğrafya, çevre ve şehircilik, eğitim, eğlence, felsefe, fizik, giyim-kuşam, hayvanlar, hukuk, insan ilişkileri, jeoloji, kimya, kültür ve sanat, matematik, mimari, müzik, sağlık, spor, tarım, ticaret, toplumsal ilişkiler, yazı, dil ve edebiyat, yiyecek-içecek ve meslek adları gibi pek çok alana ait söz varlığı unsurunun bulunduğu görülmektedir (Saz, 2024b, s. 785-786). Harezm bölgesinde İslam medeniyetinin etkisiyle şehirleşme süreci ve hızına paralel olarak yeni ticaret yollarının açılması sanat ve zanaat erbaplarının artmasına olanak sağlamıştır. Böylece özellikle Harezm Türkçesi metinlerinde meslek adlarıyla ilgili geniş ve zengin bir yapı oluşmuştur.

Mesleklere halk bilimi açısından bakıldığında sosyo-ekonomik faaliyetlerin yanında birtakım inanç ve ritüellerle örülü bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Bu bağlamda örneğin demirci, kalaycı, marangoz, duvarcı, değirmenci, çoban ve diğer meslekler özde sadece bir tanımlama görevi ile sınırlı kalmayıp derin mitolojik kökenlere bağlı olarak şekillenen halk anlatılarında karşımıza çıkar. İlgili terimler başta efsaneler olmak üzere halk hikâyeleri, masallar, menkıbeler, memoratlar vb. gibi anlatı türlerinin içerisinde yer alır. Hatta deyim ve atasözlerinin içerinde bile meslek adlarına rastlamak mümkündür. Söz konusu durumlar, meslek adlarının geçmişle bağlarını kuran köprüler olarak karşımıza çıkar. Ve bu bağlar ahilik algısıyla meslek adap ve erkânlarının da günümüze taşınmasına olanak sağlar. Bu kolektif hafıza vasıtasıyla daha önce de zikredilen kültürel kodlar, kuşaklar aracılığıyla taşınır. Taşınan bu kodlarda Türk toplumunun göçebe yaşam tarzından yerleşik hayata geçiş süreci tüm detayları ile izlenebilmektedir. İzlenen süreçlerden birisi de yerleşik hayata geçmekle birlikte çeşitlenen ve artan meslek isimlerinin varlığıdır.

Verilen bu bilgilerden hareketle bu çalışmada, meslek adlarıyla ilgili söz varlığının Harezm Türkçesi dönemine ait olan *Nehcü'l Ferâdîs, Kısasu'l-Enbiyâ, Mu'înü'l-Mürîd, Mukaddimetü'l-Edeb* (*Paris, Yozgat, Berlin ve Şuşter Nüshaları*), *Husrev ü Şîrîn, Satır Arası Kur'ân Tercümeleri* (*Hekimoğlu Nüshası, Meşhed Nüshası*) *ve İbni Mühennâ Lugati, Dâsitân-ı Cümcüme, Muhabbet-nâme, Mi'râc-nâme, Tansukname-i İlhânî, Sirâcü'l-Kulûb, Altınordu Yarlık ve Bitikleri* adlı eserlere nasıl yansıdığı incelenmiştir. İnceleme sonucunda tespit edilen 456 meslek adı ve meslek adlarıyla ilişkili sözcük ya da sözcük grupları kavram alanlarına göre çeşitli başlıklarda tasnif edilerek kökenleri ve yapısal özellikleri hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca ilgili unsurların eserlerde geçtiği varak, sütun ve sayfa numaraları da belirtilmiştir.

Harezm Türkçesi metinlerinde tarafımızca tespit edilen meslek adları, sözlük malzemesinin yanında dönemin sosyal ve kültürel yapısına bağlı olan kodları görmek açı-

sından değerlidir. Söz konusu kodlar aracılığıyla ilgili çalışma halk bilimi, dil bilimi, tarih ve diğer sosyal bilimler için disiplinler arası bir köprü kurmaya vesile olacaktır.

Söz konusu metinlerde yer alan meslek adlarının sadece ihtiyaçlara cevap veren bir olgu olmadığı tespitlerimiz arasındadır. İslamî dönemin de etkisiyle şekillendiği görülen mesleklerde dinî ve hukukî kurallar da yer almaktadır. Bu kurallar ise doğal olarak bir uzlaşma ve iş bölümünü teşkil eder. Böylelikle meslek erbapları arasındaki sosyal hiyerarşi, statü ve değerler sistemi algısı görülmektedir. Bu durum dilin canlı bir varlık olduğunu, meslek adlarının da bu canlılık içerisinde varlığını devam ettirdiğini ispatlar niteliktedir. Söz konusu meslek adları, bugün dilin canlılığına bağlı olarak az çok şekil değişikliği olsa da Türk dünyasının yani Türkistan coğrafyasının her yerinde karşımıza çıkabilmektedir.

1. İNCELEME:

1.1. Hayvancılık ve Ziraatla İlgili Meslek Adları

Atı etkin biçimde kullanarak konar-göçer bir yaşam tarzı benimseyen Türkler, zaman içerisinde geniş coğrafyalara yayılmış ve ulaştıkları bölgelerde çeşitli devletler kurmuşlardır. Türklerin ilk yurtlarının Orta Asya bozkırları olduğu genel kabul görmektedir (Gül, 2004, s. 44). Bu bozkır coğrafyasının geniş alanlara yayılması, ekonomik faaliyetlerin çeşitlenmesine zemin hazırlamış; bu bağlamda hayvancılığın yanı sıra tarım da önemli bir geçim kaynağı hâline gelmiştir (Mandaloğlu, 2014, s. 77). Türklerin, hayvancılık ve tarım alanlarında tarih boyunca ileri bir düzeye ulaşmış bir toplum olduğu bilinmektedir. Eberhard: "Onları ilk tanıdığımız en eski zamanlarda bile bilhassa at yetiştirirler ve insanlarla hayvanların kışlık yiyimlerini temin için ziraatla meşgul olurlardı. Göçebe kavimlerin yalnız hayvan besledikleri gibi fikirlerden ayrılmamız lazımdır. Hemen bütün göçebeler kışlık yiyeceklerini temin için ziraat ile de meşgul olmak zorundadırlar ve bunu yapmayan kavimler istisna teşkil eder." diyerek Türk tarımının başlangıcını Türk hayvancılığıyla eşdeğer görmektedir (Eberhard, 1943, s. 22; Şen, 2007, s. 57).

Milletler tarih boyunca çeşitli hayvanları evcilleştirerek onların bakım ve beslenmesini üstlenmiş, bu hayvanlardan farklı şekillerde yararlanmışlardır. Bu bağlamda Türkler de yetiştirdikleri hayvanların et, süt ve deri gibi ürünlerinden faydalanmışlardır. Tarım ve hayvancılığın Türk toplumlarının temel geçim kaynağını oluşturması bu alanlara bağlı çeşitli mesleklerin de Türk toplulukları arasında gelişmesine zemin hazırlamıştır. Harezm Türkçesi dönemine ait eserlerden hayvancılık ve tarım ile ilgili tespit edilen meslekler şu şekildedir:

1.1.1. Hayvancılıkla İlgili Meslek Adları

Aḳtaçı "seyis, ahır kahyası" (İML 128a/10; HŞ 2019) (<Moğ. *akta* "iğdiş edilmiş at" + < Tr. *-çı,* Güler, 2024, s. 547)

Badaçı "sığır çobanı, sığır sürüsüne bakan" (MEY 46a/7) (<*ba-* "bağlamak, tutturmak" +- *daçı*, Karadavut, 2023, s. 3)

Barsçı "arslan bakıcısı" **(**YB AII/10) (< *pars* "yırtıcı bir hayvan, leopar" EDPT 368 + -*çı*)

Cemmâzeci "deveye binen, deveyi güden" (MEY 70b/3) (<Ar. *cemmâze* "deve", OTAL 132, + <Tr. -*ci*)

Çûpân/Çûbân (<Far.) "çoban, sığırtmaç" (HŞ 3349; NF 329/11; KE 222r/10)

Esrici "parsı eğiten, parsa av öğreten" (İML 129a/5) (< *esri* "kaplan; alacalı, kaplan rengi", EDPT 250 + -*çi*)

Esrüçi "parsı eğiten, parsa av öğreten" (MEY 48b/5; MEB 32r/9) (< *esri* "kaplan; alacalı, kaplan rengi", EDPT 250 + -*çi*)

Ḫatırçı "katırcı" (MEB 31r/1) (< *katır* "katır", EDPT 604 + -*çı*)

İtçi "köpek bakıcısı" (İML 129a/11) (<*it* "köpek", EDPT 34 + -*çi*)

Ḳoyçı "çoban" (KE 157v/11) (<*koy* "koyun", EDPT 674 + -*çı*)

Ḳoymançı "çoban" (İML 128a/10) (<*koy* "koyun" + -*man* "koyunluk, koyun topluluğu" + -*çı,* Güler, 2024, s. 549)

Ḳuşçı "kuş bakıcısı, kuş terbiyecisi" (YB AII/10) (< *kuş* "kuş", EDPT 671 + -*çı*)

Ḳuymat/ḳoymat "çoban" (MEB 92v/1; HŞ 1513; TSD 413)

Ḳoymatlık "çobanlık" (NF 430/13) (<*koymat* "çoban", TSD 413 + -*lıḳ*)

Na'l ḳılġuçı (<Ar. *na'l* "nal", OTAL 803 + < Tr. *ḳıl-* "yapmak, etmek", EDPT 616 + -*ġu* + -*çı*) "nal ustası, nalbant" (MEB 83r/6)

Parsçı "pars eğiten ya da satan" (MEB 32r/9; MEP 49b/5) (< *pars* "yırtıcı bir hayvan, leopar" EDPT 368 + -*çı*)

Sârvân (<Far.) "deve bekçisi" (MEB 30v/1; MEP 65b/5)

Sıġırçı "çoban, sığır besleyen" (İML 127b/2; MEB 31r/7; KE 132r/21) (< *sıġır* "sığır", EDPT 814 + -*çı*)

Sıġırçılıḳ "sığırcılık, çobanlık" (KE 132r/19) (< *sıġır* "sığır", EDPT 814 + -*çı* + -*lıḳ*)

Sıġırtmaç "sığır çobanı" (MEB 31r/7; TSD 548)

Siyâset (<Ar.) "seyislik" (MEB 103v/7)

Teweçi/Teveçi "deveci, deve güden" (İML 127b/7; MEY 44a/3; MEB 30r/2; KE 239r/20; NF 42/4/5) (<*teve* "deve" EDPT 447-448 + -*çi*)

Uḍçı "sığır güden, çoban" (KE T158b/18) (<*uḍ* "sığır" + -*çı,* EDPT 44)

1.1.2. Ziraatla İlgili Meslek Adları

Bağçı "bahçıvan" (HŞ 317) (<Far. *bağ* "bağ, büyük bahçe, bostan", OTAL 64 + <Tr. -*çı*)

Bâġdâr (<Far.) "bahçıvan" (MEB 13r/1; NF 246/16)

Ėkinçi "çiftçi" (MM 277/1; HKT 492a/2; HKTM 194b/3; NF 337/13) (<*ėkin* "mahsül, buğday", EDPT 109 + *-çi*)

Sabançı "çiftçi" (YB AII32/33) (<*saban* "saban", EDPT 790 + *-çı*)

Tarıġçı "çiftçi" (İML 127a/11; HKTM 143a/2; KE T159a/4) (< *tarıġ* "ekil, tahıl" + *-çı*, EDPT 541)

Tarıġçılıḳ "çiftçilik" (KE T158b/2) (< *tarıġ* "ekil, tahıl" + *-çı* "ekinle uğraşan kimse, çiftçi" EDPT 541 + *-lıḳ*)

1.2. Müzik ve Eğlence Hayatı ile İlgili Meslek Adları

Eski Türk toplumunda resimden heykele, tiyatrodan dansa, musikiden şiire kadar pek çok sanat dalı gelişme imkânı bulmuştur. Bu sanat alanlarının ortaya çıkışında dinî unsurların yanı sıra güçlü bir kültürel birikimin de önemli rol oynadığı görülmektedir (Şen, 2007, s. 305). Eğlenme, insanın en temel ihtiyaçlarından biri olarak kabul edilmektedir. İnsanlar ilk çağlardan itibaren hoş vakit geçirmek ve eğlenmek amacıyla çeşitli yollar geliştirmişlerdir. Bu süreçte kimi zaman içki, kimi zaman da güldürme yeteneğine sahip kişiler eğlence hayatında ön plana çıkmıştır. Türklerin düzenledikleri şölen ve festivaller ise, onların eğlence kültürüne verdikleri önemi ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir (Şen, 2007, s. 318).

Dünya üzerindeki tüm milletlerde olduğu gibi eski Türklerin yaşamında da müzik ve eğlence önemli bir yer tutmaktadır. Nitekim Attila'nın bir sefer dönüşünde başkente girişinde, düzenli biçimde sıralanmış ve güzel giyimli Hun kızlarının söyledikleri şarkılarla karşılanması, bu kültürel unsurun önemini göstermektedir. Ayrıca Attila'nın Burgond kralına bir Hun orkestrası göndermesi de Türklerde müzik kültürünün diplomatik ilişkilerde dahi yer bulduğunu ortaya koymaktadır. Türk müzik aletleri arasında Çinlilerin *hyu-pu* dedikleri kopuzun özel bir yeri bulunmakta olup, kopuz Türk eğlence hayatının vazgeçilmez unsurlarından biri olmuştur. Göktürk ve Uygur bandolarda ise başta davul olmak üzere çeşitli borulu çalgıların da yer aldığı bilinmektedir. Eski Türkler söyledikleri bestelere *ır,* çeşitli müzik aletleri eşliğinde söyledikleri melodilere ise *küg* adını vermişlerdir (Kafesoğlu, 2017, s. 327-328). Türklerin yaşamında müzik, sanat ve eğlenceye verilen önemin Harezm Türkçesi dönemine ait eserlere de yansıdığı görülmektedir. Bu bağlamda, müzik ve eğlence hayatıyla ilişkili alanda çalıştıkları tespit edilen meslekler şu şekildedir:

Ayaḳçı "içki hazırlayıp sunan, saki" (KE 87v/12; İML 157) (< *ayaḳ* "kadeh, çanak" + *-çı,* EDPT 271)

Barbaṭçı/Berbaṭçı ""ut çalan kimse, çalgıcı" (MEY 32b/3; MEP 30a/9; MEB 84r/9; HŞ 2080) (<Ar. *berbatt* "lâvuta (lavta) denilen bir çalgı", OTAL 86 + <Tr. *-çı*)

Biyiçi "dansçı" (İML 128a/9) (<*bödi-* "dans etmek", EDPT 300 +*-g* + *-çi*)

Borġuçı "borazancı" (İML 127b/4) (< *borġu*(*y*) "üflenerek çalınan boru", EDPT 361 + *-çı*)

Burbaṭçı "ut çalan kimse, çalgıcı" (MEB 84r/9) (<Ar. *berbatt* "lâvuta (lavta) denilen bir çalgı", OTAL 86 + <Tr. *-çı*)

Çağırçı "içki satan ya da sunan kimse" (İML 128a/4; MEB 14r/1) (< *çaġır* "şarap, içki", EDPT 409 + *-çı*)

Çangçı "çenkçi, çenk çalan" (MEB 84v/1) (<Far. *çeng* "kanuna benzer, dik tutularak çalınır bir çeşit saz", OTAL 155 + <Tr. *-çı*)

Çengçi "çenkçi, çenk çalan" (MEY 32b/5; MEP 30b/2) (<Far. *çeng* "kanuna benzer, dik tutularak çalınır bir çeşit saz", OTAL 155 + <Tr. *-çi*)

Çengi (<Far.) "çeng denilen sazı çalan kimse; oyuncu kız, çengi" (HŞ 3943)

Dühülçi "davulcu" (HŞ 3136) (<Far. *dühül* "davul", OTAL 193 + < Tr. *-çi*)

İrsek "fahişe" (EDPT 192; İML 123b/4)

Irawçı "şarkıcı" (EDPT 192) (HŞ 395)

Irçı "şarkıcı" (MEB 84v/3; MEP 30a/9) (< (*y*)*ır* "nağme, şarkı", EDPT 192 + *-çı*)

Irlaġuçı "şarkı söyleyen, şarkıcı" (MEY 33a/1) (<(*y*)*ır* "nağme, şarkı", EDPT 192 +*la-* "şarkı söylemek" + *-ġu* + *-çı*)

Kopuzçı "kopuzcu, kopuz çalan kimse" (MEY 32b/3; MEB 84r/9; HŞ 1623; HTKM 224a/13) (<*kopuz* "telli müzik aleti, saz", EDPT 588 + *-çı*)

Ḳoşġuçılıḳ "ozanlık" (EDPT 671) (HTKM 342a/10) (<*ḳoşuġ* "türkü şiir", EDPT 671 + *-çı* +*-lık*)

Ḳoşuġçı "ozan" (HTKM 224a/10) (<*ḳoşuġ* "türkü şiir", EDPT 671 + *-çı*)

Mûsîḳâr (<Ar.) "müzisyen" (HŞ 3803)

Muṭrib (<Ar.) "şarkıcı, çalgıcı" (HŞ 394; KE 124v/13)

Muṭribçi "çalgıcı" (DC 3b/72) (<Ar. *mutrib* "çalgı çalan, çalgıcı", OTAL 694 + <Tr. + *-çi*)

Muṭribe (<Ar.) "kadın çalgıcı" (KE 30r/1)

Nuvâḫt (<Far.) "çalgıcılar" (TNİ 29b/9)

Oyıncı "oyuncu, dansçı, çalgıcı" (İML 129a/12; MEB 84v/3; HŞ 4092) (< *oyun* "oyun, oynama eğlence", EDPT 274 + *-çı*)

Raḳḳaṣ (<Ar.) "raks eden, dansçı" (HŞ 1499)

Sâḳî (<Ar.) "saki" (TNİ 48a/4)

Sıbızġuçı "düdük çalan kimse, ıslıkçı" (İML 128b/5) (<*sıbızġu* "kamıştan yapılmış üflemeli çalgı, düdük", EDPT 794 + *-çı*)

Şarâbçı "şarapçı, saki" (MEP 31b/2) (<Ar. *şarâb* "içilecek şey, şarap", OTAL 978 + < Tr. *-çı*)

Şarâbdâr "şarapçı, saki" (MEY 34a/1) (<Ar. *şarâb* "içilecek şey, şarap", OTAL 978 + < Far. *dâr*)

Tümrüçi "davulcu" (İML 128b/12) (< *tümrüg* "tef, büyük davul", EDPT 509 + *-çi*)

Yırlayıçı "şarkı söyleyen, şarkıcı" (İML 129b/2) (<(*y*)*ır* "nağme, şarkı", EDPT 192 +*la-* "şarkı söylemek" + *-y-* + -(*ı*)*çı*)

1.3. Dilencilik ile İlgili Meslek Adları

Yoksulluğunu çevresindeki insanlara bildirerek onların yardımlarıyla hayatını sürdürme, dünyanın en eski geçim yollarından biridir. Sosyal dayanışmanın güçlü olduğu eski Türk toplumunda da bu yöntemle geçimini sağlayan toplulukların olduğu görülmektedir. Bu topluluklar kimi zaman içinde bulundukları durumu acındırarak kimi zaman ise yardımlaşmanın dinî bir vecibe olduğu düşüncesini hatırlatarak başkalarından destek sağlamışlardır (Şen, 2007, s. 205). Harezm toplumunda da yoksulluğunu çevresindeki insanlara bildirerek çoğu zaman kendisini acındırma yoluna başvuran ve bu şekilde sağlanan yardımlarla hayatını sürdüren bireylerin var olduğu görülmektedir.

Gedâ(y) (<Far.) "dilenci" (HŞ 2277)

Karaçı "dilenci, yağmacı" (İML 128b/3) (< *karak* "yol kesen, haydut; yağma"+ *-çı,* EDPT 656)

Ḳolġuçı "dilenci" (HTK 2/177; KE 240r/13; HTKM 154a/4) (< *ḳol-* "istemek, rica etmek" + *-ġu* + *-çı*, EDPT 620)

Ḳolġuçılıḳ "dilencilik" (HTKM 241a/3) (< *ḳol-* "istemek, rica etmek" + *-ġu* + *-çı*, EDPT 620 + *-lıḳ*)

Tilençi "dilenci" (KE 111r/2) (<*tile-* "dilemek, istemek" +*-n-* "dilenmek, istemek", EDPT 501 +*-çi*)

1.4. Meşru Olmayan Meslek Adları

Tarihin her döneminde geçimlerini kanun dışı yollarla sağlamak isteyenler görülmüştür. Türk toplumunda da bu tür gruplara rastlamak mümkündür. Türklerde zorbalık ve hileyle başkalarının malını, eşyalarını ele geçirerek servet edinmeye çalışan kanun tanımazlara karşı hem devlet hem de toplum tarafından sert yaptırımlar uygulanmıştır. Soygun, hırsızlık ve hayvan kaçırma kesin olarak yasaklanmış, suçüstü yakalanan soyguncular ve hırsızlar öldürülmüş, malları müsadere edilmiş ve ailesinin özgürlükleri kısıtlanmıştır (Şen, 2007, s. 322; Kafesoğlu, 2017, s. 292-295). Harezm Türkçesi metinlerinde de bu tür işlerle uğraşan kişileri ifade etmek için kullanılan adlar şu şekildedir:

ʻAyyârlıḳ "hilekârlık, dolandırıcılık" (HŞ 3335) (<Ar. *ʻayyâr* "hilekar, dolandırıcı", OTAL 56 + < Tr. *-lıḳ*)

Altançı "yan kesici" (İML 128b/12) (<*alta-* "aldatmak, hile yapmak, kandırmak", EDPT 133 + *-n* + *-çı*)

Mekkâr/Mekkâre (<Ar.) "hilekâr, dolandırıcı" (HŞ 2565; KE 4r/17; DC 2a/17)

Oġrı/Uġrı "hırsız" (KE 61v/16; HTK 234b/8; HTKM 197b/5; NF 325/3; HŞ 2245; MEB 79r/2) (<*oġrı* "hırsız", EDPT 90)

Oġrılıḳ "hırsızlık" (MEB 140r/7; NF 226/1; KE 73v/3; ME 183/3; HTKM 227b/4) (< *oġrı* "hırsız" + *-lık,* EDPT 93)

Şakî (<Ar.) "haydut" (NF 344/15; KE 158r/16; MM 52/2)

1.5. Denizcilikle İlgili Meslek Adları

Türk düşünce sisteminde büyük denizlere ve okyanuslara ulaşma arzusu, Oğuz Kağan'dan itibaren süreklilik arz etmektedir. Bu bağlamda nehir, göl ve deniz kıyılarında yaşayan Türklerin denizcilikle uğraşmadığını söylemek haksızlık olur. Nitekim Eski Türk tarihine ışık tutan çeşitli veriler Türklerin denizcilik faaliyetleriyle meşgul olduklarını açıkça ortaya koymaktadır (görüşler için bk. Şen, 2007, s. 153-154; Güner, 2010, s. 1432). Harezm Türkçesi metinlerinde de denizcilikle uğraşan kişileri ifade etmek için kullanılan adlar şu şekildedir:

Çomġuçı "dalgıç" (TNİ 14b/8) (<*çom-/çöm-* "suya dalmak, yüzmek", EDPT 422 + *-ġu* + *-çı*)

Çomġuçu "dalgıç" (TNİ 28b/7) (< *çom-/çöm-* "suya dalmak, yüzmek", EDPT 422 + *-ġu* + *-çu*)

Ġavvâṣ (<Ar.) "dalgıç" (TNİ 28b/7; HKTM 49b/1)

Kėmiçi/kėmeçi "gemici" (İML 129b/6; MEY 31b/3; MEB 83v/9; KE 155v/18; YB AII/11) (< *kėmi* "gemi, tekne" + *-çi*, EDPT 722)

Kėmi ḳılġuçı "gemi ustası" (MEB 83v/9) (<*kėmi* "gemi, tekne", EDPT 721 + < *ḳıl-* "yapmak, etmek", EDPT 616 + *-ġu* + *-çı*)

Kėmi yonġuçı "gemi yapımıyla uğraşan kimse" (MEY 31b/4) (< *kėmi* "gemi, tekne", EDPT 721 + < *yon-* "yontmak, kesmek, yaralamak", EDPT 942 + *-ġu* + *-çı*)

Salçı "sal yapımıyla uğraşan kimse" (MEY 32a/1; MEB 84r/3) (< *sal* "sal", EDPT 824 + *-çı*)

1.6. Avlanmayla İlgili Meslek Adları

Eski Türklerde okçuluk ve avcılık son derece önemli faaliyetler arasında yer alıyordu. Türkler, yaşadıkları coğrafyanın zorlu doğa koşullarına uyum sağlamak ve yeni nesilleri bu şartlara hazırlamak amacıyla kız ve erkek çocuklarını ok atma, avlanma ve ata binme eğitimine tabi tutarlardı. Çocuklar çobanlık yaparken küçük yay ve oklarla kuş ve sıçan avlamayı öğrenir, yaşları ilerledikçe kullandıkları ok ve yayları buna paralel olarak geliştirilirdi. Yetişkinliğe ulaştıklarında ise daha ağır savaş araçlarını kullanma becerisi kazanır, savaşlara katılarak kendilerini kanıtladıkları ölçüde toplumda yer edinirlerdi (Güven-Hergüner, 1995, s. 33). Avcılık, aynı zamanda göçebe yaşam tarzının hâkim olduğu dönemlerde Türkler için hem hayatta kalmanın hem de temel geçim kaynaklarını temin etmenin en önemli yollarından biri olmuştur (Güner, 2010, s. 1424). Harezm Türkçesi metinlerinde avcılıkla ilgili kullanılan adlar şu şekildedir:

Awçı/Avçı "avcı" (İML 128b/5; MEY 32a/7; ME 24/5; KE 186r/2; HŞ 1283) (< *aw* "av" + *-çı* "avcı", EDPT 6)

Awçılıḳ "avcılık" (KE 54r/16) (< *ɑw* "av" + *-çı* "avcı", EDPT 6 + *-lıḳ*)

Atġuçı "avcılık" (HTKM 281a/4) (<*at-* "atmak, fırlatmak", EDPT 36 + *-ġu* +*-çı*)

Balıḳçı "balıkçı" (İML 128b/6; KE 144r/2) (<*balık* "balık", EDPT 335 + *-çı*

İterçi "av köpeğinin sahibi, bakıcısı" (MEY 49a/2; Karadavut, 2023, s. 3)

1.7. Esnaf ve Zanaatkârlık ile İlgili Meslek Adları

Tarih boyunca dünyanın en büyük devletlerini kuran Türkler, dönemlerine göre daima ileri bir harp sanayisine sahip olmuşlardır. Türklere bu üstünlüğü sağlayan temel unsurlardan biri demir işçiliğidir. Bununla birlikte daha erken dönemlerde bakır, bronz ve altın işçiliğinin de gelişmiş olduğu görülmektedir. MÖ 3000'li yıllarda Minusinsk ve Altay bölgelerinde yapılan kazılarda bıçaklar, teller, küpeler ve çeşitli süs eşyaları ortaya çıkarılmıştır. İlk Türk merkezlerinden biri olarak kabul edilen Andronovo döneminde, Orta ve Kuzey Asya'da altın çıkarıldığı bilinmektedir. Bu dönemde bölgede oldukça gelişmiş bir sosyal hayatın oluştuğu ve bunun etkilerinin güney bölgelerine kadar yayıldığı anlaşılmaktadır. Bozkır Türk toplulukları arasında usta marangozlar ve tahta oymacıları bulunmaktaydı. Asya Hunları masa, sandalye, koltuk, dolap gibi eşyalar üretmiş, ayrıca karyola ve perde kullanmışlardır. Bu ev eşyalarının önemli bir kısmının Çinliler tarafından Hunlardan öğrenildiği kabul edilmektedir Kafesoğlu, 2017, s. 307-308). Türkler, tamamen yerleşik hayata geçtikleri dönemlerden sonra yoğun biçimde esnaflık ve zanaatkârlıkla uğraşmışlardır. Turfan bölgesinde yaşayan Uygurları ziyaret eden Çin elçisi Uygurların çok farklı işlerde başarılı olan usta zanaatkârlar oldukları hakkında bilgi vermiştir (Şen, 2007, s. 72). *Dîvânü Lügâti't-Türk'te*, dönemin sosyal ve ekonomik hayatını yansıtan ve çeşitli zanaat alanlarını ortaya koyan yüzlerce kelimenin yer alması (Günşen, 2008, s. 242-267), Türkler arasında beceri ve ustalık gerektiren mesleklerin ne kadar gelişmiş olduğunu göstermesi açısından önemlidir (Güner, 2010, s. 1425).

Harezm Türkçesi metinlerinde esnaf ve zanaatkârlıkla ilgili mesleklerin genel olarak adlandırılmasında *ḥırfe* (<Ar.) "meslek, zanaat" (KE 18r/3), *pîşe* (<Far.) "sanat, meslek, iş" (HTK 316b/1; HŞ 4200), *ṣınâ'at* (<Ar.) "meslek, iş, zanaat" (HŞ 2333; KE 18r/17), *ustâ* (<Far.) "zanaat öğreticisi, usta" (HŞ 2353), *ustâd* (<Far.) "usta, sanatkâr" (NF 203/9; MEB 113v/2; HŞ 2333; NF 301/10), *ustâdlıḳ* (<Far. + Tr.) "ustalık" (MEB 177r/8; HŞ 2345), *uz* "usta, mahir" (İML 122a/1; HŞ 2330) ve *ẕü-funûn* (< Ar.) "çok mahir usta" (HŞ 403) sözcüklerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu meslekler yapı bakımından incelendiğinde 3'ünün Arapça, 3'ünün Farsça, 1'inin Türkçe ve 1'nin Farsça +Türkçe kökenli olduğu görülmektedir.

Bunların dışında Harezm Türkçesi metinlerinde esnaf ve zanaatkârlık kapsamında tespit edilen diğer meslek adları şu şekilde sıralanmıştır:

1.7. 1. Giyim-Kuşam ve Tekstil ile İlgili Meslek Adları

Barçınçı "dokumacı, diba dokuyan" (İML 127b/11) (<*barçın* "çizgili ipek kumaş", EDPT 357+ <Tr. *-çı*)

Başmaḳçı "ayakkabı yapan, ayakkabıcı" (İML 127a/9; MEY 30b/2; MEB 83r/8) (<*başmak* "ayakkabı", EDPT 382 + *-çı*)

Başmakdâr (< Tr. + Far.) "ayakkabı tutan" (DC 4b/62/322) (<*başmak* "ayakkabı", EDPT 382 + <Far. *dâr*)

Bezekçi "nakkaş, desenci" (İML 129b/10) (<*bezek* "süs, nakış", EDPT 391 + *-çi*)

Börkçi "kalpak yapan kimse, kalpakçı" (İML 129a/11) (< *börk* "başlık", EDPT 362 + *-çi*)

Bözçi "bez dokuyan, dokumacı" (KE 18r/19) (< *böz* "bez" + *-çi,* EDPT 390)

Bözçilik "dokumacılık" (EDPT 390) (KE 18r/6) (< *böz* "bez" + *-çi* "bez dokuyan, dokumacı", EDPT 390 + *-lik*)

Burġuçı "deri kilim dokuyan ya da satan kişi" (İML 129b/12)

Etükçi "çizmeci" (MEY 30b/2; MEB 83r/7) (< *etük* "çizme, ayakkabı" + *-çi,* EDPT 53)

Ḥâbik (<Ar.) "dokumacı" (KE 18v/18)

Ḥayyâṭ (<Ar.) "terzi" (KE 20r/1)

İçmekçi "kürkçü" (MEB 83v/3; MEP 29a/7) (<*içmek* "kuzu derisinden yapılan kürk", EDPT 27 + *-çi*)

İçükçi "kürkçü, kürk yapan veya satan kimse" (MEY 31a/2) (< *içük* "kürk", EDPT 24 + *-çi*)

İg yonuçı "iğci" (MEP 32b/8) (<*ig/yig* "yün eğirmede kullanılan alet", EDPT 99 + < *yon-* "yontmak, kesmek, yaralamak", EDPT 942 + *-(u)çı*)

İgçi "iğci" (MEB 86r/2; MEY 35b/6) (<*ig/yig* "yün eğirmede kullanılan alet", EDPT 99 + *-çi*)

İgneçi "iğne yapan, iğne satan" (MEP 32b/5) (<*igne/yigne* "iğne", EDPT 110 + *-çi*)

Keçeci "keçeyi işleyen kimse, keçeci" (MEB 90v/5) (<*keçe* "keçe, yün yaygı", EDPT 694 + *-çi*)

Kipçi "kilim dokuyan kimse" (İML 128b/8) (<*kip* "yere serilen nesne, kilim", TSD 393 + *-çi*)

Kiyizçi "keçi kılından kumaş imal eden usta, keçeci" (MEB 90v/5) (< *kiyiz* "keçe, çuval", EDPT 707 + *-çi*)

Könçi "derici" (MEY 30b/5; MEB 83r/9; MEP 29a/2) (<*kön* "deri, hayvan derisi", EDPT 725 + *-çi*)

Mamuḳçı "pamuk işi yapan" (MEB 86r/4) (<Far. *pamuk* "pamuk", EDPT 345 + <Tr. *-çı*)

Na'leynçi "ayakkabıcı, ayakkabı yapıp satan" (MEY 30a/6; MEP 28b/6) (<Ar. *na'leyn* "bir çift ayakkabı" + <Tr. *-çi*)

Naḳḳâş (<Ar.) "nakkaş, nakışçı, süslemeci" (TNİ 85a/1; HŞ 2154; KE 138r/13)

Naḳḳâşlıḳ "nakkaşlık, süslemecilik" (KE 138r/15) (<Ar. *naḳḳâş* "nakış işleyen, nakış yapan kimse", OTAL 802 + <Tr. *-lıḳ*)

Nâsic (<Ar.) "dokumacı" (SK 22a/2)

Opraḳ ton satġuçı "eskici" (MEB 88r/1) (<*oprak* "yıpranmış, eski giysi", EDPT 13 + < *ton* "elbise", EDPT 512 + < *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Örgençi "ipçi" (İML 127b/9) (<*örgen* "urgan, ip, yular", EDPT 225 + *-çi*)

Pamuḳ çalıçı "hallaç" (<Far. *pamuk* "pamuk", EDPT 345 + <Tr. *çal-* "yere çalmak, yere vurmak", EDPT 417 + *-(ı)çı*)

Pamuḳ çapıcı "hallaç" (MEB 86r/4) (<Far. *pamuk* "pamuk", EDPT 345 + <Tr. *çap-* "vurmak", EDPT 394 + *-(ı)cı*)

Pamuḳçı "pamukçu" (İML 127b/10) (<Far. *pamuk* "pamuk", EDPT 345 + *-çı*)

Sarançı "sarıkçı" (İML 129a/2) (<*sar-* "sarmak, bağlamak" + *-an* + *-çı*)

Sünlegüçi "pamuk çırpan kişi, hallaç" (MEY 36a/2; MEB 86r/3) (<*sünŋü* "süngü, mızrak" + *-le* + *-gü* + *-çı,* Karadavut, 2023, s. 4)

Tikiçi "terzi" (MEB 86r/1) (< *tik-* "dikmek", EDPT 475 + *-(i)çi*)

Tolḳuḳçı: "tulumcu, tulum yapan ya da satan kimse" (İML129a/7) (< *tolkuk* "tulum, torba", EDPT 496 + *-çı*)

Ton satġuçı "bezci, kumaşçı" (MEY 40b/1) (<*ton* "elbise", EDPT 512 + < *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Ṭon tikiçi "terzi" (EDPT 476) (İML 128a/5) (<*ton* "elbise", EDPT 512 + < *tik-* "dikmek", EDPT 475 + *-(i)çi*)

Ṭonçı "dokumacı, terzi" (EDPT 512) (İML 127b/10) (< *ton* "elbise", EDPT 512 + *-çı*)

Torḳuçı "ipek kumaşı satan kimse" (İML 129a/9) (<Moğ. *torku* "ipek kumaş", EDPT 539 + <Tr. *-çı*)

Yigneçi "iğneci" (İML 127a/9; MEY 35b/3; MEB 85v/8) (<*yigne/igne* "iğne", EDPT 110 + *-çi*)

Yip satġuçı "ip satan kimse" (MEY 31b/1) (< *yip/ip* "ip", EDPT 870 + < *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Yipçi "ipçi, pamuk yapan ya da satan kimse" (İML 128a/5; (MEP 47a/2) (< *yip/ip* "ip", EDPT 870 + *-çi*)

Yipek satġuçı "ipek kumaşçısı, ipçi" (MEP 29b/4) (<*yipek/ipek* "ipek", TSD 784 + < *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Yipekçi "ipek kumaşçısı, ipçi" (İML 127b/1) (<*yipek/ipek* "ipek", TSD 784 + *-çi*)

Yiplük satġuçı "ip satan kimse" (MEP 29b/3) (< *yip/ip* "ip", EDPT 870 + *-lük* + < *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Yuwçı "ipçi, terzi" (MEY 35b/5; MEP 32b/6) (<*yip/ip* "ip", EDPT 870 + *-çi,* Karadavut, 2023, s. 4)

Yünçü "yün işiyle uğraşan kimse" (MEB 95v/6) (<*yün* "yün", TSD 813 + *-çü*)

1.7. 2. Yeme, İçme ve Beslenme ile İlgili Meslek Adları

Aşçı "aşçı" (İML 128b/11; KE 87v/12) (<*aş* "yemek", EDPT 257 + *-çı*)

Bavurçı "aşçı" (HŞ 4235) (<Moğ. *bagır* < + Tr. *-çı*)

Bavurçılıḳ "aşçılık" (HŞ 2018) (<Moğ. *bagır* < + Tr. *-çı +-lıḳ*)

Biryâncı "biryan kebabı pişiren, kebapçı" (SK 26a/15) **(**<Far. *biryân* "tava, tepsi gibi şeylerde susuz veya az suda pişirildikten sonra kızartılan et kebabı", OTAL 109 + <Tr. *-cı*)

Çaḳır satġuçı "şarap satan kimse" (MEP 31b/3) (<*çakır* "şarap içki", EDPT 409 + < *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Çâşneger (<Far.) "yemek ve saraylarda yemekten sorumlu olan kişi, çeşnici başı" (DC 6b/61/313)

Çuġan satġuçı "çöven satan kimse" (MEY 38a/2; MEP 34b/2) (<*çuġan* "suda köpüren, kir temizleyici bir bitki", Özçamkan Ayaz, 2023, s. 352 + <*sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Ètçi "kasap" (MEY 34b/7; MEB 85v/3; MEP 32a/7) (< *èt* "et" + *-çi,* EDPT 43)

Ètmekçi "ekmekçi, fırıncı" (İML 128a/2; MEY 35a/1; KE 178v/19) (< *èt*mek "ekmek", EDPT 60 + *-çi*)

Fuḳḳâ' satġuçı "bira yapan kimse" (MEP 31b/2) (<Ar. *fuḳâ'î* + < Tr. *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Fuḳḳâ'çi "bira yapan kimse" (MEY 34a/1; MEB 85r/3) (<Ar. *fuḳâ'î* + <Tr. *-çi*)

Gülâbçı "gül suyu yapan; gül suyu satan" (HŞ 2723) (<Far. *gülâb* "gülsuyu" + <Tr. *-çı*)

Ḫamr satġuçı "şarap satan kimse" (MEY 34a/2) (<Ar. *hamr* "şarap" + < Tr. *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

İwdeçi "ev hanımı" (HŞ 2019)

Ḳaṣṣâb (<Ar.) "kasap" (HŞ 1633)

Ḳaynanmış satġuçı "kaynatılmış şeker veya meyve özü satan kimse, şıracı" (MEB 86v/1) (<*ḳayna-* "kaynakmak", EDPT 678 + *-n* + *-mış* + < *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Sirke satġuçı "sirke yapan, sirke satan kimse" (MEY 40a/1; MEP 35b/8) (<Far. *sirke* "sirke", EDPT 850 + <Tr. *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Sütçi "sütçü" (İML 127b/7) (<*süt* "süt", EDPT 798 + *-çi*)

Şîre satġuçı "üzüm şırası yapan veya satan kimse" (MEP 34a/3) (<Far. *şîre* "mayalanmış üzüm suyu", OTAL 1000 + < Tr. *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Şîreçi "üzüm şırası yapan veya satan kimse" (MEY 37b/1) (<Far. *şîre* "mayalanmış üzüm suyu", OTAL 1000 + < Tr. *-çı*)

Şûrbâçı (MEY 38b/2; MEP 34b/9) (<Far. *şorba* "çorba" "çorbacı" + <Tr. *-çı*)

Ṭabbâḫlıḳ "aşçılık" (KE 138r/13) (<Ar. *tabbâh* "aşçı" + <Tr. *-lık*)

Tėgirmençi "değirmenci" (İML128a/8; NF 117/15) (< *tėgirmen* "değirmen", EDPT 486 + *-çi*)

Tişegüçi "değirmen taşı bileyicisi" (MEY 3b/4) (<*tişe-* "bilemek", EDPT 561 + *-gü* + *-çi*)

Un satġuçı "un satan, uncu" (MEP 35b/6) (<*un* "un", EDPT 166 + *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Unçı "değirmenci" (MEY 35a/1) (<*un* "un", EDPT 166 + *-çı*)

Yaġçı "yağcı, yağ satan" (MEY 35a/7; MEB 85v/6; MEP 32b/2; İML129a/4) (<*yaġ* "yağ", EDPT 895 + *-çı*)

1. 7. 3. Ev Eşyası ve Aletleri ile İlgili Meslek Adları

ʻAlem ḳılġuçı "nakışçı, tasarımcı" (MEB 83v/8) (<Ar. *ʻalem* "nişan, alamet; bayrak, sancak", OTAL 27 + <Tr. *kıl-* EDPT 616 "yapmak, etmek", + *-ġu* + *-çı*)

Bıçaḳçı "bıçak yapan veya bileyen kişi" (İML128b/1; MEY 42b/7; MEB 29v/1) (<*bıçak* "bıçak, küçük çakı", EDPT 293 + *-çı*)

Bitigüçi "kâğıt imalatçısı" (MEB 81r/3) (< *biti-* "yazmak", EDPT 299 + *-gü* + *-çi*)

Çenberçi "kalbur çemberi yapan kimse" (MEB 16v/8; MEY 4a/3) (<Far. *çenber* "tahtadan veya demirden yapılan daire veya halka, kasnak" + <Tr. *-çi*)

Ėşiççi "kazancı, tencereci, çömlekçi" (İML129a/7) (<*ėşiç* "kazan, tencere, çömlek", EDPT 257 + *-çi*)

Ḥoḳḳaçı "içine mürekkep konulan küçük kabı yapan kişi, hokka ustası" (MEB 19r/9) (<Ar. *hokka* "cam veya topraktan yapılmış küçük kap", OTAL 375 + <Tr. *-çı*)

Ḥuḳḳa satġuçı "hokka ve parfüm kabı yapan kimse, hokkacı" (MEP 13b/2) (<Ar. *hokka* "cam veya topraktan yapılmış küçük kap", OTAL 375 + <Tr. *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Ḳaplaġuçı/ḳaplaḳuçı "ciltçi, kitaplara kap geçiren kimse" (MEY 28a/7; MEB 81r/3; MEP 26b/8) (<*kapla-* "sarmak, kuşatmak" + *-ġu/-ḳu* +*-çı*)

Ḳıftuçı "makas yapan ya da satan kimse" (İML129b/4) (<*kıftu* "makas", EDPT 582 + *-çı*)

Közgüçi "aynacı" (İML 129b/5) (<*közgü* "ayna" + *-çi*)

Ḳuflçı "kilit yapan, kilit satan" (MEP 10a/6) (<Ar. *kufl* "kilit, sürgü", OTAL 526 + <Tr. *-çı*)

Küfreçi "kilit yapan, kilit satan" (MEY 3a/7; MEB 16v/3) (<Ar.? *ḳüfre* "kilit", Özçamkan Ayaz, 2023, s. 591+ <Tr. -çi)

Monçuḳ satġuçı "boncuk satan kimse" (MEP 5a/6) (<*boncuk* "boncuk", EDPT 349 + *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Monçuḳçı "boncukçu, zinet ve süs eşyası satan kimse" (İML128a/3; MEP 121a/7) (<*boncuk* "boncuk", EDPT 349 + *-çı*)

Müllikçi "hokka ve parfüm kabı yapan kimse, hokkacı" (MEY 8b/4) (<Far. *mül* "şarap", OTAL 718 + <Tr. *-lik* + *-çi*)

Saġsuḳ satġuçı "çanak çömlek satan kimse" (MEP 6b/1) (<*sagsık* "saksı", TSD 523 + *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Saġraḳçı "bardakçı" (İML129a/12) (<*sagrak* "kadeh, tas, su kabı", TSD 522 + *-çı*)

Saġsıḳçı "çömlek yapan ya da satan kimse, çömlekçi" (İML128a/3) (<*sagsık* "saksı", TSD 523 + *-çı*)

Saḫsıḳ satġuçı "çanak çömlek satan kimse" (MEY 12/2) (<*sagsık* "saksı", TSD 523 + *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Sınduçı "makasçı" (İML 129b/4) (<*sındu* "makas", EDPT 836 + *-çı*)

Sırça satġuçı "cam şişe, sırça satan kimse" (MEP 12a/3) (<*sırça* "cam, billur", EDPT 845 + <Tr. *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Sırçaçı "camcı" (İML 128a/11; MEY 6b/2; MEB 27r/2) (<*sırça* "cam, billur", EDPT 845 + *-çı*)

Suwçı "su işi yapan, saka" (MEB 83v/2) (< *suv* "su", EDPT 783 + *-çı*)

Şîşeci "şişeci" "şişeci" (HŞ 1920) (< Far. *şîşe* "sırça, şişe", OTAL 1001 + < Tr. *-ci*)

Tarakçı "tarak yapan kimse, tarakçı" (İML 127a/10) (<*tarak* "tarak", EDPT 537 +*-çı*)

Töşekçi "döşekçi, yatakçı" (İML 129a/6) (<*töşek* "yatak, töşek" + *-çi,* EDPT 561)

Urġançı "urgancı, urgan yapan kimse" (MEY 45b/1) (<*urġan* "ip, halat" + *-çı*)

Yozaḳçı "kilitçi" (MEB 16v/3) (<*yozak* "kilit" + *-çı*)

Yuguçı "çamaşır yıkayan kimse, yıkayıcı" (MEY 34b/2) (<*yu-* "yıkamak, temizlemek", EDPT 870 + *-gu* + *-çı*)

1.7. 4. Barınma ve Konaklama ile İlgili Meslek Adları

Çâder satġuçı "çadırcı" (MEP 12b/6) (<Far. *çâder* "çadır", OTAL 151 + < Tr. *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Çatırçı "çadırcı" (İML 128a/2) (<Far. *çatır* "çadır", (EDPT 403) + *-çı*)

Ḫaymeçi "çadır diken kimse, çadırcı" (ME 27v/3; MEY 7b/4) (<Ar. *hayme* "çadır", OTAL 347 + <Tr. *-çi*)

Otaġçı "çadırcı, otakçı" (İML128a/4) (< *otaġ* "büyük çadır; oda", EDPT 46 + *-çı*)

1.7. 5. Temizlik ve Kişisel Bakım ile İlgili Meslek Adları

Baş yülügüçi "berber" (MEY 35a/4; MEB 85v/4) (<*baş* "baş", EDPT 375 + < *yülü-* "tıraş etmek", EDPT 919 + *-gü* + *-çi*)

Issıġ suwçı "hamamcı, hamam görevlisi" (MEP 7a/3) (< *ısıġ* "sıcak, sıcaklık", EDPT 245 + <*suw* "su", EDPT 783 + *-çı*)

İsig suwçı "hamamcı" (MEB 13v/9) (< *isig* "sıcak, sıcaklık", EDPT 245 + <*suw* "su", EDPT 783 + *-çı*)

Kâzir (<Ar.) "dokuma yapan, çamaşırcı" (KE 12r/21)

Saç yülügüçi "berber" (MEB 85v/4) (< *saç* "saç", EDPT 794 + <*yülü-* "tıraş etmek", EDPT 919 +*-gü* +*-çi*)

Suçı "hamamcı" (İML 127b/10) (<*suv* <*suw* <*sub* "su", EDPT 783 + *-çı*)

Yıparçı "misk yapan ya da satan kimse" (İML129b/8) (<*yıpar* "misk, koku", EDPT 878 + *-çı*)

Yülgüç "berber" (MEP 32a/8) (<*yülü-* "tıraş etmek", EDPT 919 + *-güç*)

1.7. 6. İnşaat İşleri ile İlgili Meslek Adları

Aġaç yonıçı "marangoz" (İML 129b/12) (<*ı* "bitki, orman" + *-ġaç* "ağaç", EDPT 80 + <*yon-* "yontmak, kesmek, yaralamak", EDPT 942 + - (*ı*)*çı*)

Alçıġçı "alçıcı" (İML 129b/2) (<*alçıġ* "alçı" + *-çı*)

Boyaġçı "boyacı" (İML128b/6; NF 194/2) (<*boḍaġ* "boya", EDPT 302 + *-çı*)

Boyaġçılıḳ "boyama işçiliği" (KE 171v/8) (<*boḍaġ* "boya", EDPT 302 + *-çı* +*-lıḳ*)

Kerpiççi "tuğlacı" (İML 127b/1; MEY 30a/5; MEB 83r/5; MEP 28b/4) (<*kerpiç* "tuğla", EDPT 737 + *-çi*)

Küntçi "kalıpçı" (İML129a/9) (< *künt* "kalıp", TSD 449 + < Tr. *-çi*)

Tamçı "inşaat ustası" (MEB 15r/4) (< *tam* "ev, dam, ev çatısı; duvar", EDPT 502 + *-çı*)

Tėmürçi "demirci" (İML 70a/9; MEY 32a/2; MEB 84r/3; KE 239r/19; NF 208/5/6) (< *tėmür* "demir", EDPT 509 + *-çi*)

Yapıġçı: "yapıcı, mimar" (İML 127b/4) (<*yap-* "yapmak, inşa etmek" + *-*(*ı*)*g* "bina, yapı", EDPT 873 + *-çı*)

Yıġaççı "marangoz" (KE T161a/17) (<(*y*)*ı* "bitki, orman" + *-ġaç* "ağaç", EDPT 80 + *-çı*)

Yonuçı "marangoz" (MEY 34b/4; MEB 85v/1; KE 163v/8) (<*yon-* "yontmak, kesmek, yaralamak", EDPT 942 + - (*u*)*çı*)

1.7. 7. Silah Yapımı ile İlgili Meslek Adları

Başaḳçı "ok ucunu yapan kimse" (MEY 42b/2; MEB 29r/7; MEP 44b/6) (<*başak* "ok temreni", EDPT 378 + *-çı*)

Ḳalḳançı "kalkan yapan ya da satan kimse" (İML 127b/5; MEY 43b/5; MEP 45b/4) (<*kalkan* "bir savaş aleti, kalkan", EDPT 621+ *-çı*)

Ḳılıççı "kesici aletleri bileyen kişi" (İML128b/7) (< *kılıç* "kılıç", EDPT 618 + *-çı*)

Oḳçı "ok işi yapan kimse" (MEB 29r/5) (< *ok* "ok", EDPT 80 + *-çı,* Saz, 2024a, s. 422)

Yaçı "yaycı" (İML 129a/10; MEB 29r/3) (< *yay* "yay", EDPT 882 + *-çı,* Saz, 2024a, s. 423)

Yarıḳçı "zırh yapan, zırhçı" (İML 127b/6; MEY 43b/1; MEB 29v/5; MEP 45a/9) (<*yarık* "zırh", EDPT 962 + *-çı*)

Yarıḳçılıḳ "zırh yapım işi, zırhçılık" (KE 134v/11) (<*yarık* "zırh", EDPT 962 + *-çı* +*-lıḳ*)

1.7.8. Madencilik ve Kuyumculukla İlgili Meslek Adları

Altunçı "kuyumcu, sarraf" (TNİ 79b/7; HTKM 239b/12; MEY 148b/1; MEB 84r/6) (<*altun* "altın", EDPT 131 + *-çı*)

Altunçılık "altın yapma işi" (EDPT 131) (HŞ 2045; KE 124r/17) (<*altun* "altın", EDPT 131 + *-çı* + *-lıḳ*)

Ġûleçi "pirinç madeni ustası" (MEB 7v/9) (<Far. *ġûle* "pirinç madeni" + <Tr. *-çi*)

Ḳurşunçı "kalaycı" (İML 129b/4) (<*kurşun* "kurşun", EDPT 656 + *-çı*)

Ḳuyumçı "kuyumcu, maden işleri ile uğraşan" (MEB 104v/2) (<*kuyum* "çeyiz, ev eşyası" + *-çı*)

Ṣarrâf (<Ar.) "kuyumcu, altın işiyle uğraşan" (MEB 89v/1)

Tuççı "bakırcı, tunççu" (İML 128b/7) (< *tuç* "tunç", EDPT 449 + *-çı*)

1.7.9. Güzel Koku ve Aktarcılıkla İlgili Meslek Adları

Ḫoş yıd satġuçı "güzel koku satan kimse, aktar" (MEY 33b/3) (<Far. *hoş* "güzel, iyi", OTAL 376 < *yıd* "koku", EDPT 883 < *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Tütüsçi "aktar" (İML 129a/2) (<*tüt-* "tütmek" + *-(ü)z* "tüttürmek" + *-(ü)g* "tütsü" + *-çi,* Güler, 2024: 550)

Yıd satġuçı "güzel koku satan kimse, aktar" (MEB 84v/9) (< *yıd* "koku", EDPT 883 < *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Yıḍ yıpar satġuçı "güzel koku satan kimse" (MEY 31a/5) (< *yıḍ* "koku", EDPT 883 <*yıpar* "misk, koku", EDPT 878, <*sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

1.7.10. Esnaf ve Zanaatkârlık ile İlgili Diğer Meslek Adları

Aġaççı "oduncu" (HTKM 48b/12) (< *ı* "bitki, orman" + *-ġaç* "ağaç", EDPT 80 + *-çı*)

Dellâl (<Ar.) "satıcı, tellal" (HŞ 1349; KE 75v/5)

Eyerçi "eyer yapan kimse, eyerci" (İML 128b/1) (< *eḍer* "hayvan eyeri", EDPT 63 +*-çi*)

Işlaġçı "cilacı, çatlak, kesik ve yırtıkları onaran kişi" (İML 128b/4)

Naḫḫâs (< Ar.) "esirci, esir satıcısı" (NF 359/2)

Naḫḫâsbân "esir bakıcısı, esir satıcısı" (NF 359/2) (<Ar. *naḫḫâs* "esirci, esir satıcısı" + <Far.-*bân*)

Palançı "semer yapan veya satan kimse" (HŞ 4380) (<Far. *palan* "palan, semer, eyer", OTAL 852 + -*çı*)

Sığtaçı "ağıt yakan kimse" (İML129b/11) (<*sıgta-* "ağlamak, ağıt yakmak", EDPT 807 + -*çı*)

Üşekçi "oduncu" (İML 127b/8)

1.8. Haberleşme ve İletişim ile İlgili Meslek Adları

Haberleşme ve iletişim insanoğlunun en temel ihtiyaçları arasında yer almaktadır. Eski Türk toplumlarında gerek kişiler gerekse devletler arasındaki iletişimi sağlamak üzere çeşitli görevliler bulunmaktaydı. Hükümdar adına komşu devletlere taleplerini ileten elçiler, kişiler arasında mektup ve hediye taşıyan postacılar, hükümdarın emirlerini halka duyuran tellallar, farklı dilleri konuşan topluluklar arasında anlaşmayı sağlayan tercümanlar, söz getirip götüren sözcüler ile devletin ya da bireylerin mektuplarını yazan kâtipler, eski Türk toplumunda haberleşme ve iletişim alanında görev yapan kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır (Şen, 2007, s. 158). Harezm Türkçesi metinlerinde haberleşme ve iletişimle uğraşan kişileri ifade etmek için kullanılan adlar şu şekildedir:

Dildem "tercüman, çevirmen" (MEY 315a/7) (<*tılda-* "güzel konuşmak", EDPT 494+ -*m*)

Ėlçi "elçi, haberci" (HŞ 1471; KE 174r/21; NF 82/13; YB AI/4) (< *ėl* "il, vilayet, memleket" + -*çi,* EDPT 129)

Ėlçilik "elçilik" (NF 131/8) (< *ėl* "il, vilayet, memleket" + -*çi,* EDPT 129 + -*lik*)

Kileçi/keleçi "sözcü, elçi" (YB AIV/9; HŞ 1470) (< Moğ. *kele-* "konuşmak" + <Tr. -*çi*)

Münâdî (<Ar.) "tellal, çığırtkan" (NF 108/11; KE 75r/11; SK 14b/15)

Peyk (<Far.) "ulak, haberci, elçi" (HŞ 4632; KE 146v/3)

Savçı "elçi, davayı gören kadı" (ME 28/5) (< *sav* "söz, haber, kıssa" + -*çı*, EDPT 785)

Sözçi "haberci, elçi" (İML128a/9) (<*söz* "söz, haber", EDPT 860 + -*çi*)

Sürüyücı "tellal" (İML128a/7)

Tılmaçı "çevirmen" (MEB 175r/8) (< *til* "dil, söz" + -*maç*, EDPT 500 + -*ı*)

Tılmaçılıḳ "çevirmen" (MEB 175r/8) (< *til* "dil, söz" + -*maç*, EDPT 500 + -*ı* +-*lıḳ*)

Tildem "tercüman" (İML 117a/8) (<*til* "dil" +-*dem,* Güler, 2024, s. 551)

Tilmeç/Tilmaç "tercüman" (İML 127b/5; ME 227/7) (< *til* "dil, söz" + -*meç/-maç*, EDPT 500)

Tilmeçlik "tercümanlık" (ME 227/6) (< *til* "dil, söz" + -*meç,* EDPT 500 + -*lik*)

Yamçı "posta, postacı" (YB AII/9) (<Moğ. *yam* "at" + <Tr.-*çı*)

Yolavçı "haberci, kılavuz" (YB AII/8) (<*yolak* "küçük yol, patika", EDPT 921 + -*çı*)

1.9. Büyü, Fal ve Kehanet ile İlgili Meslek Adları

Eski Türkler doğada görünmeyen birtakım güçlerin varlığına inanmışlardır. Onlara göre dağlar, tepeler, kayalar, ırmaklar, su kaynakları, ağaçlar, ormanlar ve hatta demir ile kılıç gibi unsurlar da içlerinde gizli bir kuvvet barındırmaktaydı. Bu varlıkların her biri aynı zamanda birer ruh olarak kabul edilirdi (Kafesoğlu, 2017, s. 289). Türk kültür tarihinde geleceği öğrenme arzusu ve henüz gerçekleşmemiş olaylara dair bilgi edinme isteği süreklilik arz eden bir eğilim olarak dikkat çekmektedir. Doğada gizli kuvvetlerin varlığına inanan Eski Türkler, maddenin sırrını çözmede zorlanmışlar ve bu yetersizlikten dolayı da bazı güçlere müracaat etme yoluna girişmişlerdir. Gök Tanrı inancını benimseyen ilk Türk toplulukları bu çerçevede sihir, fal ve kehanet uygulamalarıyla toplumsal yaşamda kalıcı izler bırakmışlardır (Şen, 2007, s. 220). Eski Uygur Türkçesi dönemine ait *Irk Bitig* adlı eser, Türkler arasında falcılığın yaygınlığına işaret eden önemli bir kaynaktır. Fal ve kehanet, içinde bulunulan dönemin toplumsal ve kültürel koşullarına bağlı olarak şekil değiştirerek varlığını sürdürmüştür. Nitekim İslamiyet öncesinde şamanların görevleri arasında yer alan falcılık ve kehanet, İslamiyet'in kabulüyle birlikte yerini farklı kişi ve zümrelere bırakmıştır (Gültekin, 2014, s. 119-120). İslam dininde falcılık ve kehanete yönelik yaklaşım, daha çok rüya yorumlama çerçevesinde şekillenmiştir. İslam düşüncesinde rüyaya bakış, ayetler ve hadisler doğrultusunda rüya ilminin meşruiyet kazandığını ve rüya tabirinin şer'î bir ilim olarak değerlendirildiğini ortaya koymaktadır (Bars, 2015, s. 81). Her topluluğun ve dinin kendine özgü rüya yorumlama gelenekleri bulunmaktadır. Bu durum, Türk topluluklarında da varlığını göstermiş; toplum içinde insanüstü güçlerle iletişim kurmak isteyen bazı kişiler ortaya çıkmıştır. Buna bağlı olarak büyü, fal ve kehanet gibi alanlar gelişmiş ve bu alanlarla ilgili çeşitli meslekler oluşmuştur (Avcı, 2024, s. 125). Nitekim Harezm Türkçesinde büyü, fal ve kehanetle ilgili tespit edilen meslek adları şu şekildedir:

Câdû/câzû (<Far.) "büyücü, cadı" (NF 35/10; HŞ 1282; KE 61r/1; HTK 7/112; HTKM 272a/8)

Câdûlıḳ/câdûluḳ "büyücülük, sihirbazlık" (KE 170v/9; HŞ 986; HTK 7/116) (<Far. *câdû* "büyücü, cadı", OTAL 121 + < Tr. *-luḳ/luḳ*)

Câdûluḳ ėyesi "büyücü, sihir ustası, sihirbaz" (HTK 28/48)) (<Far. *câdû* "büyücü, cadı", OTAL 121 + < Tr. *-luḳ* + <*ėye* "sahip, efendi", EDPT 267 + *-si*)

Efsûnçı "sihir yapan, büyücü" (HŞ 685) (<Far. *efsûn* "sihir, büyü", OTAL 207 + <Tr. *-çı*)

Efsûnçılıḳ "büyücülük" (HŞ 2125) (<Far. *efsûn* "sihir, büyü", OTAL 207 + <Tr. *-çı* + *-luḳ*)

Eşkibây (<Far.) "göz bağcılık, büyücülük" (MEB 138r/3)

Fâlçı "falcı" (KE 227v/12) (<Ar. *fâl* "uğur, talih, fal", OTAL 250 + <Tr. *-çı*)

Füsûnçı "büyücü, sihir yapan" (HŞ 871) (<Far. *füsûn* "sihir, büyü", OTAL 272 + <Tr. *-çı*)

İttikçi "sihirbaz, büyücü" (İML 128a/12)

Kâhin (<Ar.) "gaipten haber veren, kehanette bulunan kimse" (NF 82/6; KE 38r/1; HTKM 121b/13)

Ḳam (<Moğ.) "falcı, kâhin, büyücü" (İML 129a/3; MEB 97v/1; HTK 69/42; HTKM 160a/4)

Köz bağuçı "sihir yapan, sihirbaz" (MEB 177r/2; ME 233/6) (<*köz* "göz", EDPT 756 + < *baġ-* "büyü ile bağlamak", + *-(u)çı*)

Müneccim (<Ar.) "yıldızbilimci" (KE 101v/5; NF 82/6)

Saḥâre (<Ar.) "büyücüler" (KE 238r/6)

Sâḥir (<Ar.) "büyücü" (MEB 22r/9; NF 82/6; SK 30a11; HTK 10/80; HTKM 87b/4)

Siḥr kılġan "sihir yapan kimse, sihirbaz, büyücü" (HTK 40/24; HTKM 2b/1) **(**<Ar. *sihr* "büyü", OTAL 952 + <Tr. *kıl-* "yapmak, etmek", EDPT 616 + *-ġan*)

Tüfgürgen "büyücü, üfürükçü" (HTKM 356a/1/2) (<*tüfkür-* "tükürmek" + *-gen*)

Tüş yörgüçi "rüya yorumcusu, rüya tabircisi" (İML 129b/3) (<*tüş* "rüya, düş", EDPT 559 + < *yör-* "yorumlamak" + *-gü* + *-çi,* EDPT 965-966)

Yelewçi "büyücü" (HTKM 37b/3)

Yilwinçilik "büyücülük" (HTKM 232b/7) (< *yilvin* "büyü, sihir", TSD 767 + *-çi* + *-lik*)

Yorumçı "yorumcu, rüya tabir eden" (KE 38r/1) (< *yorum* "yorum" + *-çı*)

Yulduzçı "müneccim" (İML 129b/7; HŞ 4074) (<*yultuz* "yıldız" + *-çı,* EDPT 924)

1.10. Sporla İlgili Meslek Adları

Harezm bölgesinde yaşayan Türk topluluklarının gündelik hayatlarını daha iyi anlayabilmek ve bu coğrafyadaki yaşam biçimlerini tespit edebilmek için, onların ilgilendikleri spor dallarını da bilmek şüphesiz faydalı olacaktır. Bu bağlamda sporun sadece bir eğlence unsuru değil, aynı zamanda bir meslek olarak da yapıldığını gösteren *küreşçi* "güreşçi" ve *üzgüçi* "yüzücü" gibi meslek adlarının tespit edilmiş olması önemlidir. Nitekim spor, tarih boyunca hem bir zevk ve uğraş alanı hem de bir meslek dalı olarak varlığını sürdürmüştür. Harezm Türkçesinde sporla ilgili tespit edilen meslek adları şu şekildedir:

Küreşçi "güreşçi" (İML129b/6) (<*küreş-* "güreşmek, boğuşmak", EDPT 747 + *-çi*)

Üzgüçi "yüzücü" (İML128b/3) (<*yüz-* "yüzmek, suda yüzmek", EDPT 984 + *-gü* +*-çi*)

1. 11. Dinle İlgili Meslek Adları

Din, insanlık tarihi boyunca önemli bir maneviyat kaynağı olarak varlığını sürdürmüştür. Türk toplulukları da farklı dönemlerde çeşitli inanç sistemlerine dâhil olmuş, yaşamlarını benimsedikleri bu inançların değer ve kuralları doğrultusunda şekillendirmişlerdir (Şen, 2007, s. 192). Türklerin hoşgörüye yatkınlıkları ve dinî konulara duy-

dukları ilgi, geleneksel inançları olan Gök Tanrı anlayışının yanı sıra farklı dinlerin de yaşadıkları coğrafyalarda uygun bir zemin bulmasına imkân sağlamıştır. Bu durum, söz konusu dinlerin başka toplumlarda kolaylıkla erişemeyecekleri ölçüde geniş ve kalıcı bir kitleye ulaşmalarına katkıda bulunmuştur. Nitekim İslamiyet'in kabulüne kadar Türk toplulukları arasında Gök Tanrı inancının yanında Maniheizm, Budizm, Yahudilik, Nasturilik ve Taoizm gibi çeşitli dinler de yayılma imkânı bulmuştur (Güner, 2010, s. 1440). Harezm Türkçesi döneminde hâkim dinin İslamiyet olması, bu döneme ait eserlere açık biçimde yansımıştır. Türkler, İslam dininin temel terminolojisinde yer alan Arapça kökenli meslek adlarını benimseyerek eserlerinde kullanmışlardır. Harezm Türkçesi dönemine ait eserlerde dinle ilgili tespit edilen meslek adları şu şekildedir:

Faḳîh (<Ar.) "din alimi" (HŞ 4700)

Ḫaṭıblıḳ "hatiplik" (SK 17a14) (<Ar. *hâtib* "hitabeden, söz söyleyen", OTAL 340 + <Tr. *-luḳ*)

İmâmet (<Ar.) "imamlık" (KE 189v/1)

Müfessir (<Ar.) "Kur'ân-ı Kerîm'i yorumlayan din alimi" (HTKM 12b/6; SK 19b/3)

Muḳrî (<Ar.) "Kur'ân-ı Kerim okumasını öğreten ve ezberleten kimse" (KE 82v/16)

Papas (<Yun.) "papaz, Hristiyan din adamı" (HŞ 541)

Râhib (<Ar.) "rahip" (MEB 90v/4)

Kefen soyuġucı "ölü yıkayan kimse, gassal" (ME 151/5) (<Ar. *kefen* "ölüyü sardıkları bez", OTAL 502 + <Tr. *soy-* "soymak, çıkarmak", EDPT 858 + *-(u) +-ġu* + -cı)

Müftî (<Ar.) "fetva veren, müftü" (YB AII/6; MM 228/3/4)

İmâm (<Ar.) "namaz kıldıran, imam, hoca" (MEB 111v/9; NF 240/7; KE 82v/16; MM 111/1/2; HTKM 211a/1)

İmâmatlıḳ/imâmetlik "imamlık" (NF 40/4; KE 236v/1) (<Ar. *imâmat* "imamlık", OTAL 432 + <Tr. *-luḳ/-lik*)

Mü'azzin/Mü'ezzin (<Ar.) "ezan okuyan" (ME 51/4; KE 215r/10; NF 63/3)

İmâmlıḳ/İmâmluḳ "imamlık" (MEB 100v/8; NF 53/6; HKTM 124b/9) (<Ar. *imâm* "namazda kendisine uyulan kimse, imam", OTAL 432 + <Tr. *-luḳ/-luḳ*)

Ḫaṭıb/ ḫaṭîb (<Ar.) "hatip, hutbe veren" (NF 63/4; SK 17a/14)

Va'iz (<Ar.) "vaaz eden, dini öğütler veren" (NF 63/5)

Orlaġuçı "müezzin" (ME 89/5) (<*orla-* "haykırmak", EDPT 230 + *-ġu* + *-çı*)

Mü'ezzinlik "müezzinlik" (NF 364/7; SK 11a/2/4) (<Ar. mü'ezzin "ezan okuyan", OTAL 711 + <Tr. *-lik*)

1.12. Sağlık ile İlgili Meslek Adları

Eski Türkler, tıp alanında oldukça köklü ve zengin bir bilgi birikimine sahipti. Bu birikimin ve gelişimin temelinde, özellikle savaşlarda yaralanan kişilerin tedavi edecek donanımlı kimselere duyulan ihtiyaç yatmaktaydı. Ayrıca Türklerin İpek Yolu

gibi tıbbi bilgi ve malzemenin akışını sağlayan bir coğrafya üzerinde hâkimiyet kurmuş olmaları, onların tıp alanında önemli bir birikim elde etmelerini sağlamıştır. Nitekim tarihî vesikalar, Süy (581-618) ve Tang (618-907) sülaleleri döneminde Doğu Çin'deki Yang-cu şehrine çok sayıda Türk hekiminin gittiğini ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra Uygurlardan günümüze ulaşan tıp metinleri de Eski Türklerde oldukça gelişmiş tedavi yöntemlerinin bulunduğu düşüncesini desteklemektedir (Şen, 2007, s. 211). Türklerin sahip oldukları gelişmiş tıp bilgisi, İslamiyet'in kabulünden sonraki dönemlerde de artarak devam etmiştir. Geleneksel ve birikimsel bilgiye dayalı olarak şekillenen Türk tıbbı, İbn-i Sina ile birlikte zirve noktasına ulaşmış ve yüzyıllar boyunca dünya tıbbının öncüsü olmuştur (Güner, 2010, s. 1442). Türklerdeki bu ileri tıp bilgisinin izlerine Harezm Türkçesini dönemine ait eserlerde rastlamak mümkündür. Söz konusu eserlerden tespit edilen sağlıkla ilgili meslek adları insan ve hayvan sağlığıyla ilgili olmak üzere iki başlık altında sınıflandırılmıştır.

1.12.1. İnsan Sağlığı ile İlgili Meslek Adları

'Aṭṭâr (<Ar.) "tabip, eczacı" (MEB 85r/2; HŞ 1905)

Bertükçi "sınıkçı, kırıkçı" (ME 72/5) (< *bert-* "kırmak, parçalamak" + *-(ü)k* "kırık, çıkık, sakat" , TSD 121 + *-çi*)

Emleġçi "tedavi eden kimse" (İML 129b/1) (<*em* "ilaç" + *-le* "ilaç sürmek" + *-ġ* "ilaç sürme işi, ilaç" + *-çi*, Güler, 2024, s. 548)

Faṣṣâd (<Ar.) "kan alan, hacamatçı, cerrah" (HŞ 347)

Ḥaccâm (<Ar.) "hacamat yapan kimse" (MEY 76a/1; MEB 93r/9; MEP 69a/6)

Ḥekim (<Ar.) "doktor, hekim" (TNİ 92b/2)

Ḥicâmet alġuçı (<Ar.) "hacamatçı" (MEB 85v/4) (<Ar. hicâmet "boynuz veya şişe ile vücudun bir organına kanı topladıktan sonra neşter ve mengene denilen aletlerle kan alma", OTAL 305 + <Tr. *al-* "almak", EDPT 124 + *-ġu* + *-çı*)

Ḳan alġuçı "kan alan, hacamatçı" **(**İML 127b/12) (<*kan* "kan", EDPT 629 + *al-* "almak", EDPT 124 + *-ġu* + *-çı*)

Ot satġuçı "şifalı otlar satan kimse, eczacı" (MEY 36a/3; MEP 33a/3) (<*ot* "ilaç, zehir", EDPT 34 + *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Otaçı "doktor, tabip" (İML129a/1; MEB 63v/2; ME 218/7; KE 170v/11; HŞ 2494; HTKM 357a/9) (<*ota-* "tedavi etmek" + *-çı*, EDPT 44)

Otaçılıḳ "doktorluk, tabiplik" (KE 170v/10; ME 215/3) (<*ota-* "tedavi etmek" + *-çı* "doktor, tabip" + *-lıḳ,* EDPT 44)

Otyam satġuçı "eczacı" (MEP 86r/4) (<*otyam/otyem* "baharatlar, güzel kokular", EDPT 933 + < *sat-* "satmak, bir şeyi para karşılığı vermek", EDPT 798 + *-ġu* + *-çı*)

Sökelcilik "hastabakıcılık" (ME 79/3) (<*sökel* "hasta", EDPT 820 + *-ci* +*-lik*)

Ṭabîb (<Ar.) tabip, doktor, hekim" (TNİ 93b/9; MEY 72a/1; MEP 145b/1; NF 233/8; KE 238r/18)

1.12.2. Hayvan Sağlığıyla İlgili Meslek Adları

Kölük Otacısı "veteriner" (MEY 34b/6; MEB 85v/3) (<*kölük* "yük, binek hayvanı", EDPT 717 + *ota-* "tedavi etmek" + *-cı*, EDPT 44 + *-sı*)

Otalaġucı "hekim veteriner" (ME 233/1) (<*otala-* "tedavi etmek", EDPT 59 + *-ġu* + *-çı*)

1.13. Eğitim-Öğretim, Kültür ile İlgili Meslek Adları

Türklerin tarih boyunca oldukça geniş bir coğrafyaya yayıldıkları ve farklı dönemlerde çeşitli devletler kurdukları bilinmektedir. Bu devletlerin uzun süre varlıklarını sürdürebilmelerinde temel etkenlerden biri, eğitim ve öğretim alanında oluşturdukları teşkilatlanmaya verdikleri önemdir. Türk topluluklarında eğitim ve öğretim anlayışı, onların yaşam biçimini de doğrudan şekillendirmiştir. Toplumun töresinde özellikle çocukların ve gençlerin eğitilmesi oldukça önemlidir (Akyüz, 2013, s. 5). Türkler arasında İslamiyet'in kabulüyle birlikte medrese adı verilen düzenli, planlı ve güçlü bir örgün eğitim-öğretim sistemi ortaya çıkmıştır. Bu kurumlarda öğrenci yetiştirmek amacıyla âlimler, kâtipler, hocalar ve müderrisler gibi farklı meslek gruplarından kişiler görev almıştır. Bunun sonucunda eğitim seviyesi yükselmiş, buna bağlı olarak da kültürel ve medenî birikimin artmasına yönelik önemli önemli adımlar atılmıştır (Avcı, 2024, s. 101). Harezm Türkçesi dönemine ait metinlerde tespit edilen eğitim-öğretim ve kültür ile ilgili meslekler şu şekildedir:

'Âlim (<Ar.) "bilgin, alim" (NF 148/3; MM 380/4; KE 8v/21; HŞ 4682)

'Ulemâ (<Ar.) "âlimler" (HTKM 13a/8)

Bilge "bilge, hoca, hâkim" (HTKM 78a/11; HŞ 2960; KE 181v/1) (<*bil-* "bilmek" + *-ge*, EDPT 340)

Bilgen "bilgin, âlim" (HTK 21/81; ME 210/1) (<*bil-* "bilmek", EDPT 330 + *-gen*)

Bitigçi/Bitikçi "yazıcı, kâtip, ferman yazan" (İML129a/10; NF 134/6; KE 103v/10; HKT 283/2; HŞ 2811; HKTM 309a/3/4) (<*biti-* "yazmak" +*-g/-k* "kitap, mektup" + *-çi*, EDPT 304)

Bitigen "yazı yazan kişi, kâtip" (HTK 82/11; HKTM 313a/5) (<*biti-* "yazmak", EDPT 299 +*-gen*)

Dânişmend (<Far.) "bilgin, âlim" (HTK 111a/9; ME 55/1; NF 143/3; KE 101v/6)

Divân bitigçi "divan kâtibi, divan yazıcı" (YB AII/7) (<Ar. *divân* "büyük meclis" + <Tr. *biti-* "yazmak" +*-g* "kitap, mektup" + *-çi*, EDPT 304)

Ḫoca (<Far.) "hoca" (DC 2b/50)

Kâtip (<Ar.) "yazıcı" (HŞ 4725)

Mu'allim (<Ar.) "muallim, öğretici, öğretmen" (KE 172v/5; NF 238/5)

Muṣannif (<Ar.) "yazar, kitap yazarı" (HŞ 4725; NF 443/16)

Şâ'ir (<Ar.) "ozan, şair" (ME 63/6; KE 86v/8; HTK 26/224; HTKM 160a/5)

Yazıçı "yazıcı, kâtip" (NF137/13) (<*yaz-* "yazı yazmak, nakşetmek", EDPT 983 + -(*ı*)*çı*)

1.14. Adalet ile İlgili Meslek Adları

Devletin temel görevlerinden biri, toplum içinde ortaya çıkan anlaşmazlıklara çözüm bulmak, haklıyı haksızdan ayırmak ve adaletin sağlanmasını temin etmektir. Bu amaç doğrultusunda, tarih boyunca devletler adaletin tesis edilmesi için çeşitli mekanizmalar geliştirmiştir. Türklerin tarihine bakıldığında ise adaletin sağlanmasında en önemli kaynak "töre" olmuştur. Başlangıçta sözlü bir nitelik taşımasına rağmen Türk töresi, yaptırım gücü oldukça etkili bir yapılanmadır. Özellikle zina, hırsızlık ve hak ihlali gibi durumlarda törenin öngördüğü cezalar oldukça ağır olmuştur (Güner, 2010, s. 1439). Töreye dayalı Türk adalet sisteminin, özellikle Uygurların Turfan bölgesine göç etmelerinden sonra daha da geliştiği ve yazılı bir boyuta kavuşarak birçok suçun kayıt altına alındığı bilinmektedir. Bu hassas ve gelişmiş adalet sisteminin kurulmuş olması, Uygurların oldukça düzenli ve medeni bir yaşam sürdürdüklerini de göstermektedir. Söz konusu adil yaklaşım, Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra da varlığını sürdürmüştür. Zamanla Müslüman Türk devletlerinde adalet teşkilatı, örfî ve şer'î yargı olmak üzere ikiye ayrılmıştır (Şen, 2007, s. 241). Harezm Türkçesinde adalet ile ilgili tespit edilen meslek adları şu şekildedir:

Cellâd (<Ar.) "cellat, kırbaççı" (KE 161v/12)

Ḥâkim (<Ar.) "hakim, yargıç" (HTK 2/188; DC 7a/212)

Ḳâḍî /ḳâżî (<Ar.) "hakim, kadı, dini yargıç" (MEY 185a/7; NF 235/15; KE 141r/8; ME 86/3; YB AII/5)

Ḳâżîlıḳ "hakimlik, kadılık" (NF 220/1) (<Ar. kâżî "hakim, kadı, dini yargıç", OTAL 499 + <Tr. *-lıḳ*)

Yasavul (<Moğ.) "düzenleyici, hakim" (HŞ 2910)

1.15. Maliye ile İlgili Meslek Adları

Bozkır devletlerinin maliye sistemi, mağlup edilen veya kendilerine bağlı olan devletlerden alınan altın, para ya da aynî olarak talep edilen yıllık vergiler ve hediyelerin yanı sıra, halktan toplanan vergilere dayanmaktaydı. Asya Hun İmparatorluğu'nda vergi toplamakla görevli özel memurların bulunduğu bilinmektedir. Göktürkler, Hazarlar, Uygurlar, Avarlar ve Volga Bulgarları gibi Türk topluluklarında ise iktisadi ve mali işleri yürütmekle görevli *tudun* adı verilen görevliler yer almaktaydı. Oğuzlarda vergi tahsilinden sorumlu kişiler *amga* ya da *ımga* olarak adlandırılmıştır. Devlet hazinesi ise *agılık* adıyla bilinmekteydi. Vergi tahsilatı çoğu zaman aynî olarak gerçekleştiriliyordu. Kumanların en önemli gelir kaynaklarından biri ise Karadeniz ticaret yolundan elde ettikleri vergi ve gümrük gelirleriydi (Kafesoğlu, 2017, s. 314-315). Harezm Türkçesi dönemine ait eserlerden tespit edilen maliye ile ilgili meslek adları şu şekildedir:

Anbârbân (<Far.) "ambara bakan görevli" (MEB 16r/1)

Bâzâr bėgi "zabıta" (MEB 79r/6) (<Far. *bâzâr* "Pazar, çarşı", OTAL 74 + <Tr. *bėg* "bey", EDPT 322 + *-i*)

Ḫarâc alġuçı "(haraç için) vergi görevlisi" (MEB 79r/6; MEY 24b/5) (<Ar. *harâc* "müslüman olmayan tebaadan alınan vergi", OTAL 326 + <Tr. *al-* "almak", EDPT 124 + *-ġu* + *-çı*)

Ḫâzin (<Ar.) "hazinedar" (KE 85r/10)

Ḫazînadâr "hazinedar" (TNİ 29b/4) (<Ar. *hazîne* "devlet malının, devlet parasının saklandığı yer", OTAL 351 + <Far. *dâr*)

Ḫazîne-dâr "hazinedar, hazineyi koruyan" (NF 376/17) (<Ar. *hazîne* "devlet malının, devlet parasının saklandığı yer", OTAL 351 + <Far. *dâr*)

Mu'âşşir (< Ar. "aşar memuru" (HŞ 1053)

Muḥâsib (<Ar.) "hesap eden, muhasebeci" (KE 86r/8)

Saḳışçı "sayıcı, muhasebeci" (İML 127b/12) (<*sakış* "hesap, sayma; sayı" + *-çı,* EDPT 817)

Sayġuçı "sayıcı, muhasebeci" (HŞ 3136) (<*say-* "hesap etmek", EDPT 858 + *-ġu* + *-çı*)

Süsinçi "erzak memuru, erzakçı" (YB AII/10)

Tamġaçı "gümrükçü, gümrük memuru" (YB AII/7) (<*tamġa* "damga, mühür, nişan", EDPT 505 +*-çı*)

Tartnaḳçı/Tartanaḳçı: "kantarcı, kantar memuru" (YB AII/8; NF 349/10) (<*tart-* "çekmek, asılmak; tartmak", EDPT 534 + *-anak* + *-çı*)

Ṭatġavul (<Moğ.) "hazinedar, hazine kahyası" (HŞ 1975)

Tėrikçi "tahsildar" (İML127a/11) (<*tėrig* "derme, deriş", EDPT 543 + *-çi*)

Tutḳavul (<Moğ.) "öşür alan görevli" (MEB 79r/6)

Yarmaḳçı "para yapan kimse" (İML128b/10) (<*yarmak* "para, sikke, akçe", EDPT 969 + *-çı*)

1.16. Güvenlikle İlgili Meslek Adları

1.16.1. Askerlik ile İlgili Meslek Adları

Eski Türk devletlerinin temelinde Türk ordusu yer alır. Ordu-millet anlayışının bir yansıması olan bu yapı, disiplini ve dinamizmiyle komşu toplumların hayranlık duyduğu bir özellik gösterir (Kafesoğlu, 2017, s. 281-292). Türklerin askerî alandaki dayanıklılığı, kanaatkârlığı ve silah kullanımındaki ustalığı, eski çağlardan itibaren hem Batılı hem de Doğulu komşuları arasında büyük bir şöhret kazanmıştır. IX. yüzyılın ortalarında kaleme aldığı *Risâle*'sinde Câhiz, Türkleri övgüyle anarak şu ifadeleri kullanır: "Eyer üstünde dayanmaya gelince, sınır eri, postacı, muhafız, mutaassıp bir harici bütün meziyetlerini bir araya getirseler bile alelâde bir Türk ile boy ölçüşemezler. Yeryüzünde harpte sorumluluk lanetine uğramayan tek kavimdirler. Yurtseverlik her

kavmin takdir ettiği bütün insanlığa şamil bir meziyettir. Bilhassa bu duygu Türklerde çok kuvvetlidir" (Rásony, 1993, s. 63). Bu bağlamda Harezm Türkçesi döneminde yazılan eserler incelendiğinde askerlikle ilgili tespit edilen meslek adları şu şekildedir:

Aḳınçı "savaşçı" (ME 48/2) (< *akın* "asker"+ *-çı,* EDPT 88)

Alpaġut "askerler, savaşçılar" (MEY 203a/4) (<*alp* "yiğit" + *-agu* + *-t,* EDPT 128)

Basġaḳ "süvari, atlı asker bölüğü" (MEY 24b/4; 24a/6) (<*bas-* "basmak, ezmek, baskı yapmak", EDPT 370 + *-ġak*)

Berriye (< Ar.) "kara askeri" (SK 24a11)

Bökevül (<Moğ.) "ordu komutanı" (YB AII/9)

Çavuş/Çawış "çavuş, askerî yetkili" (İML 128b/4; HŞ 3382; SK 23b/5) (<*çavuş* "çavuş, bekçi", EDPT 399)

Çerig başçısı "komutan" "komutan" (HŞ 4505) (<*çerig* "asker, ordu", EDPT 428 + <*baş* "baş, lider", EDPT 375 + *-çı* + *-sı*)

Çerig ḳara "askeri kuvvet, ordu" (ME 174/8) (<*çerig* "asker, ordu", EDPT 428 + <*kara* "halk, avam tabakası", EDPT 643)

Çerig/Çerik/Çeri "asker, ordu" (İML 120b/7; MEY 194a/1; KE 63v/13; ME 159/5; SK 24b/4; NF 239/16; YB AIII/10; HŞ 1760) (<*çerig* "asker, ordu", EDPT 428)

Emîr (<Ar.) "bir şehrin veya kavmin başı, beyi; kumandan" (DC 2a/26)

Leşker (<Far.) "asker, ordu" (HŞ 1305)

Miŋ beg "binbaşı, komutan" (YB AII/4) (<*bin* "bin (sayı), EDPT 428+ < *beg* "bey", EDPT 322)

Sâlâr (<Far.) "kumandan" (HŞ 1189; KE 189r/19)

Ser-ḫayl "komutan" (KE 179v/20) (<Far. *ser* "baş, başkan", OTAL 939 + <Ar. *ḫayl* "zümre, takım, topluluk", OTAL 347)

Serheng (<Far.) "komutan" (KE 111v/18; HŞ 1145; NF 225/17)

Sü "asker ordu" (HŞ 1350; HTKM112a/13) (<*sü* "asker, ordu", EDPT 781)

Sünjüçi "mızrakçı" (İML 128b/9) (<*sünjü* "süngü, mızrak", EDPT 834 + *-çi*)

Yaġıçı "savaşçı" (İML 120b/6) (<*yaġı* "düşman" +*-çı,* EDPT 899)

Yezek "komutan" (HTKM 222b/6) (<*yeze-* "aramak üzere dolaşmak, keşfe çıkmak" + *-k*, EDPT 986)

Yolıçı "koruyucu" (EDPT 921) (İML 128a/1)

Yüz beg "yüz başı, komutan" (YB AII/4) (<*yüz* "yüz (sayı)", EDPT 982 + <*beg* "bey", EDPT 322)

1.16. 2. İstihbarat ile İlgili Meslek Adları

"Türk devletine dışarıdan gelebilecek tehlikeleri önceden haber almak, fetihlerde bulunacak Türk ordularına gerekli bilgileri sağlamak ya da düşman ülkelerde karışıklıklar çıkararak onların hareket alanlarını daraltmak gibi amaçlarla yürütülen istihba-

rat faaliyetlerine eski Türk devletlerinde son derece önem verilmiştir. Bu sayede Eski Türklerde ordu, büyük çaplı zaferler kazanabilmiş, devlet üstün güce ulaşabilmiştir. Doğası gereği istihbarat işleri gizlilik temeli üzerinde kuruludur." (Şen, 2007, s. 258). Ayrıca Türklerin, ülkelerini korumak ve ani baskınları önlemek amacıyla çevreye gözcüler yerleştirdikleri, stratejik noktalara haber alma faaliyetlerini yürüten casuslar görevlendirdikleri ve içinde daimî gözcülerin bulunduğu ateş kuleleri inşa ederek erken istihbarat sağladıkları bilinmektedir (Kafesoğlu, 2017, s. 276). Harezm Türkçesi dönemine ait eserlerde istihbaratla ilgili tespit edilen meslek adları şunlardır:

Câsûs (<Ar.) "casus" (KE 94r/9)

Câysûs (<Ar.) "casus" (HŞ 329)

Mûḳân (<Ar.) "casus, haberci" (HŞ 1010)

1.16. 3. İç Güvenlik ile İlgili Meslek Adları

Devletin en temel görevi, vatandaşlarının can güvenliğini sağlamaktır. Bu doğrultuda iç ve dış güvenliğin temin edilmesi büyük önem taşımaktadır (Baykara, 2001, s. 170). Fetihleri sayesinde cihangirlik niteliği kazanan Türk askeri, sınır güvenliğinin yanında istihbarat ve iç güvenlik faaliyetlerinde de etkin rol oynamıştır. Bununla birlikte eski Türk ülkelerinde, devletin sunduğu güvenlik hizmetlerine ek olarak, zengin ve nüfuzlu kişilerce kurulan özel güvenlik birimlerinin varlığından da söz edilebilir (Şen, 2007, s. 253). Harezm Türkçesi dönemine ait eserlerde iç güvenlikle ilgili olarak tespit edilen meslek adları şu şekildedir:

Atımçı "nişancı, okçu" (KE 223r/9) (<*atım* "nişan", EDPT 59 + *-çı*)

Bekçi "bekçi" (MEY 124b/4; ME 233/4) (<*bek* "sağlam, sıkı, dayanıklı, sabit, güçlü", EDPT 323 + *-çi*)

Bekçilik "bekçilik" (MEB 147r/6; ME 233/4) (<*bek* "sağlam, sıkı, dayanıklı, sabit, güçlü", EDPT 323 + *-çi* +*-lik*)

Ḳapuġçı "kapıcı, nöbetçi, bekçi" (İML 127b/3; MEB 16r/8; HŞ 2989; KE 147v/16) (<*kapıġ* "kapı" + *-çı*, EDPT 584)

Ḳaravulluḳ "nöbetçilik, gözcülük" (YB AII/42) (<Moğ. *karagul* "karakol, gözcü", TSD 340 + <Tr. *-luḳ*)

Közdemçi "gözcü" (İML 120b/11; MEB 14r/9; ME 62/8) (<*köz* "göz" + *-dem "gözlemek işi"* + *-çi*)

Közdemçilik "gözcülük" (MEB 110r/2) (<*köz* "göz" + *-dem "gözlemek işi"* + *-çi* +*-lik*)

Ḳurçı "muhafız" (HŞ 1463) (<*kur-* "kurmak, hazırlamak", EDPT 643 +*-çı*)

Ḳurçılıḳ "muhafızlık" (HŞ 2018) (<*kur-* "kurmak, hazırlamak", EDPT 643 +*-çı* +*-luḳ*)

Künġaḳ "gündüz bekçisi" (İML120b/10) (<*kün* "gündüz, güneş", EDPT 725 + *-ġa* +*-ḳ*)

Oḳçı/Oḫçı "okçu" ((İML 129b/9; HŞ 1090) (<*ok* "ok", EDPT 80 + *-çı,* Saz, 2024a, s. 422)

Pâs-bân (<Far.) "bekçi, gece bekçisi" (HŞ 2363)

Pâsı-bânlıḳ (<Far.) "bekçilik" (HŞ 1593) (<Far. *pâs-bân* "gece bekçisi" + <Tr. *-lıḳ*)

Saḳçı "gözcü, bekçi" (KE 43v/9; HTK 72/8) (<*sak* "uyanık, dikkatli" + *-çı*, EDPT 806)

Toṭḳavul (< Moğ.) "sınır ve yol muhafızı" (YB AII/9)

Tünekçi "gardiyan, hapishaneci" (İML128b/2) (<*tün "gece"* + *-e "gecelemek"* + *-k* "hapishane", EDPT 519 +*-çi*)

Tüngaḳ "gece bekçisi" (İML120b/11) (<*tün* "gece", EDPT 513 + *-ġa* + *-ḳ*)

Tünle saḳlaġan "gece bekçisi" (MEB 99r/5) (<*tünle* "geceleri, geceleyin", EDPT 520 + <*sakla-* "saklamak, korumak", EDPT 810 + *-ġan*)

Zindânbân (<Far.) "gardiyan" (MEB 14v/1)

Zindâncı "gardiyan" (KE 91r/9) (<Ar. *zindân* "karanlık, yeraltı hapishanesi", OTAL 1188 + <Tr. *-cı*)

1.17. Sosyal Hayatla İlgili Meslek Adları

Harezm Türkçesi dönemine ait eserler incelendiğinde, söz konusu dönemin toplum hayatını özellikle meslekler bağlamında açık biçimde yansıtan zengin bir veri birikiminin bulunduğu görülmektedir. Bu verilerin çeşitliliği, Harezm coğrafyasındaki toplumsal yapının çok yönlülüğünü ortaya koymakta ve dönemin yaşam biçimlerine önemli ölçüde ışık tutmaktadır. Bu çeşitlilikten hareketle Harezm Türkçesinde sosyal hayatı yansıtan meslek adları aşağıdaki alt başlıklar çerçevesinde incelenmiştir:

1.17. 1.Gündelik Hayatta Ev İçinde Belli Bir Hizmetin Yerine Getirilmesiyle İlgili Meslek Adları

1.17.1.1. Çocuk Bakımıyla İlgili Meslek Adları

Harezm Türkçesinde çocuk bakımıyla ilgili iki meslek adı tespit edilmiştir. Bu adlardan biri Farsça (*dâye*), diğeri ise Moğolcadır (*ekeçi*). Bunlar Harezm döneminde çocuk bakıcılığının bir meslek olarak yapıldığını göstermektedir.

Dâye (<Far.) "sütanne, dadı, çocuk bakıcısı" (MEY 26a/5; NF 360/1; KE 184v/6; HŞ 2610)

Ekeçi "çocuk bakıcısı" (KE T169b/10) (<Moğ. *eke* "abla", EDPT 100 + < Tr. *-çi*)

1.17.1.2. Gündelik İşlerin Yerine Getirilmesiyle İlgili Meslek Adları

Özel bir beceri ya da ileri düzeyde bilgi gerektirmeyen, çoğunlukla beden gücüne dayalı olarak icra edilen işler, gündelik ihtiyaçların karşılanmasına yönelik meslekler kapsamında değerlendirilmiştir. Harezm Türkçesi dönemine ait eserlerde gündelik işlerin yerine getirilmesiyle ilgili tespit edilen meslek adları şu şekildedir:

Âġûş (<Far.) "hizmetçi, uşak, kul" (KE 99r/16)

Derbân (<Far.) "kapıcı" (NF 302/10)

Eşik saḳlaġan "kapıcı, bekçi" (MR 217/6) (<*eşik* "kapı, eşik", EDPT 260 + <*sakla-* "saklamak, korumak", EDPT 810 + *-ġan*)

Ėşikçi/ėşükçü "eşikci, kapıcı" (İML 156; KE 111r/4) (<*eşik* "kapı, eşik", EDPT 260 + -*çi/-çü*)

Ferrâşlıḳ "hizmetçilik, temizlikçilik" (KE 138r/13) (<Ar. *ferrâş* "hizmetçi", OTAL 261 + <Tr. -*lıḳ*)

Ḥâcib (<Ar.) "kapıcı" (KE 46r/13)

Ḫâdim (<Ar.) "hizmetçi, hizmetkâr" (NF 110/9; KE 166v/7)

Ḫâdim (<Ar.) "hizmetçi" (TNİ 50a/3; MEB 14r/4)

Ḫâdime (<Ar.) "kadın hizmetçi" (NF 220/3)

Ḫâdimlıḳ "hizmetçilik" (KE 32v/5) (<Ar. *hadim* "hizmet eden, yarayan", OTAL 309 + <Tr. -*lıḳ*)

Ḫayıl (<Ar.) "hizmetçi" (ME 141/4)

Ḫıdmatçı "hizmetçi" (HŞ 335) (<Ar. *hidmet* "iş, hizmet, görev", OTAL 368 + <Tr. -*çı*)

Ḫıdmatkâr "hizmetçi" (NF 140/9; TNİ 59a/5) (<Ar. *hidmet* "iş, hizmet, görev", OTAL 368 + <Far. *kâr*)

İşçi "işçi" (KE 187v/4) (<*iş* "iş, hizmet", EDPT 254 + -*çi*)

Ḳarabaş "cariye, hizmetçi, kadın köle" (MEB 46r/3; KE 45v/15; ME 41/4; HTKM 49a/11; HTK 2/221) (<*karabaş* "cariye", TSD 340)

Ḳaravaş "cariye, hizmetçi, kadın köle" (MEB 80r/1; HŞ 1999; NF 161/5) (<*karabaş* "cariye", TSD 340)

Ḳaravaşlıḳ "hizmetçilik" (HŞ 3846) (<*karabaş* "cariye", TSD 340 + -*lıḳ*)

Kennâslıḳ "çöpçülük" (KE 138r/13) (<Ar. *kennâs* "çöpçü, süpücü", OTAL 508 + <Tr. -*çı*)

Naḫḫâsbân "esir satıcısı, esir bakıcısı" (NF 359/2) (<Ar. *naḫḫâs* "esirci, esir satıcısı", OTAL 797 + <Far. *bân*)

Nâṣır (<Ar.) "yardımcı" (KE 63v/19)

Suwçı "su taşıyan kimse, sucu" (MEY 30b/7) (< *suv* "su", EDPT 783 + -*çı*)

Tapuġçı "hizmetçi" (MEY 26a/7; MEB 79r/6; HŞ 2989; KE 182v/11; HTKM 48a/5) (<*tapıġ* "hizmet, kulluk" + -*çı,* EDPT 438)

Terçi "amele, işçi" (İML 121b/11) (<*ter* "ücret" + -*çi*, Güler, 2024: 550)

Yalçı "gündelikçi" (MEB 79r/1) (<*yal* "kira, maaş", TSD 729 + -*çı*)

Yârîçi "yardımcı, hizmetkâr" (MEB 79r/4) (<Far. *yârî* "yardım" + <Tr. -*çi*)

Yumuşçı "hizmetçi, işçi, uşak" (İML129a/3; KE 187v/4) (<*yumuş* "iş, vazife, hizmet" + -*çı* EDPT 939)

1.18. Yöneticilik ve İdari Hizmetlerle İlgili Meslek Adları

Topluluk hâlinde çalışan bireyleri sevk ve idare etmek, belirli bir meslekî birikimi gerekli kılmaktadır. Bu birikimin oluşumunda tecrübenin yanı sıra bireysel yetkinlikler de önemli rol oynamaktadır. Eski Türklerde yöneticilik hem özel hem de tüzel ya-

pılar adına icra edilen bir meslek olarak karşımıza çıkar. Yönetici konumundaki kişiler kimi zaman kendi işlerinin başında, kimi zaman varlıklı ya da itibarlı bir beyin hizmetinde, kimi zaman bir tapınağın idaresinde, kimi zaman ise doğrudan devleti temsilen görev üstlenmişlerdir. Bu bağlamda yöneticiler, çeşitli meslek gruplarının bağlı bulunduğu üst otorite ya da belirli bir meslek grubunun sorumlusu konumundadır (Şen, 2007, s. 276). Harezm Türkçesi dönemine ait eserlerde yöneticilik ve idari hizmetlerle ilgili meslekler iki alt başlık altında incelenmiştir. Bunlardan ilki, devlet yönetimiyle doğrudan ilişkili olup devletin üst kademelerini oluşturan meslek gruplarını kapsamaktadır. İkinci başlıkta ise devletin idari işleyişinde ve çeşitli kurumlarında yürütülen hizmetlerle ilgili meslek adlarına yer verilmiştir.

1.18.1. Devlet Yönetimiyle İlgili Meslek Adları

Davlatlıġ "taht sahibi, hükümdar" (HŞ 3145; ME 50/4) (<Ar. *devlet* "bir hükümet idaresinde teşkilatlandırılmış olan siyasi topluluk", OTAL 181 + <Tr. *-lıġ*)

Ḫaḳan "hükümdar, hakan" (İML 20a/10; HŞ 2016)

Ḫân (<Far.) "hükümdar" (İML 120a/10; HŞ 203; KE 77v/4)

Ḫânlıḳ "sultanlık, hükümdarlık" (HŞ 189) (<Far. *hân* "hükümdar, hakan", OTAL 323 + <Tr. *-lıḳ*)

Ḫusravlıḳ "hükümranlık, padişahlık" (HŞ 280) (<Far. *hüsrev* "padişah, hükümdar, sultan", OTAL 393 + <Tr. *-lıḳ*)

Melik (<Ar.) "padişah" (HŞ 1517; NF 45/5; MEY 265a/6)

Melîke (<Ar.) "kadın hükümdar" (HŞ 242; KE 147v/21)

Mülûk (<Ar.) "hükümdarlar, melikler, sultanlar" (HTKM 143b/3; NF 235/9; KE 238r/4)

Pâdişâh (<Far.) "padişah" (NF 327/7; ME 127/7; HŞ 3771)

Pâdişâhlıḳ "padişahlık" (ME 107/8) (<Far. *pâd-şâh* "hükümdar", OTAL 852 + <Tr. *-lıḳ*)

Pâd-şâh (<Far.) "padişah" (NF 231/6; KE 86v/1; HKT 290a/9)

Pâdşâhlıḳ "padişahlık" (NF 356/13; KE 92r/20) (<Far. *pâd-şâh* "hükümdar", OTAL 852 + <Tr. *-lıḳ*)

Sulṭân (<Ar.) "sultan, hükümdar" (ME 222/7; NF 297/9; KE 45v/15; MM 232/2; HŞ 3360; MEY 65a/6)

Sulṭânlıḳ "sultanlık" (KE 164v/12) (<Ar. *sultân* "sultan, hükümdar", OTAL 963 + <Tr. *-lıḳ*)

Şâh (<Far.) "padişah" (KE 120r/19; MM 94/3; HŞ 2071)

Şehriyâr (<Far.) "hükümdar, padişah" (HŞ 2195)

1.18.2. İdari İşlerin ve Devlet Kurumlarındaki Çeşitli Hizmetlerin Yerine Getirilmesiyle İlgili Meslek Adları

İşlençi "büyük elçi" (YB AII/8) (<*işlen-* "yapılmak, uygulanmak", EDPT 263 + *-çi*)

Na'îb/Nâyib (<Ar.) "vekil, kaymakam" (NF 203/14; KE 164v/5)

Vâlî (<Ar.) "vali" (KE 239v/20)

Vezîr (<Ar.) "vezir" (MEY 97b/6; MEB 75v/2; KE 58r/21; NF 343/2; HTK 25/35)

Vezîrlik "vezirlik" (MEB 75v/1; KE 92r/18; ME 121/6) (<Ar. *vezîr* "vezir", OTAL 1150 + <Tr. *-lik*)

Yalavaç "haberci, hafiye, elçi" (MEB 80r/4) (<*yalavaç* "elçi, peygamber", EDPT 921)

Yalawaçlıḳ "habercilik, elçilik" (MEB 128v/5) (<*yalawaç* "elçi, peygamber", EDPT 921 +*-lık*)

1.19. Ulaşım ve Taşımacılık ile İlgili Meslek Adları

1.19.1. Kılavuzluk ile İlgili Meslek Adları

Eski Türklerde sefere çıkan ordunun yolunu şaşırmaması, ziyarete gelen elçilerin dönüşlerinde veya bir sonraki menzile ulaşırken kaybolmamaları, hakanı temsil eden sefirlerin hedeflerine güvenli biçimde varabilmeleri ve ticaret kervanlarının doğru istikameti bulabilmeleri için, gidilecek bölgeyi iyi bilen, güzergâhlara hâkim, coğrafî bilgiyle donanmış ve izleri yorumlayabilen kimselere ihtiyaç duyulmuştur. Tarihî vesikalar, eski Türk toplumunda yöneticilerin hizmetinde bulunan ya da ücret karşılığında kılavuzluk yapan kişilerin varlığını açıkça ortaya koymaktadır (Şen, 2007, s. 143).

Kâsid (<Ar.) "ulak, haber götüren kişi" (HŞ 636; NF 307/7; KE 192v/16)

Ḳılavuz "kılavuz, yol gösteren kimse" (MEY 140b/6)

Ḳulaġuz "kılavuz, rehber, yol gösteren" (MEB 100v/3)

Ḳulaġuzluḳ "rehberlik, kılavuzluk" (MEB 100v/4) (<*kulaġuz* "rehber", TSD 376 + *-luḳ*)

Ulaġ "kılavuz" (MM 376/1/2)

Yolçı "rehber, kılavuz" (KE 101r/19; HKTM 39a/7) (<*yol* "yol, sefer" + *-çı* EDPT 921)

1.19.2. Taşımacılıkla İlgili Meslek Adları

Harezm Türkçesi dönemine ait eserlerde taşımacılıkla ilgili meslek adları ele alınırken, çoğunlukla belirli bir uzmanlık gerektirmeyen ve genellikle beden gücüne dayalı olarak belirli hizmetleri yerine getiren meslek grupları değerlendirilmiştir.

Ḥammâl (<Ar.) "hamal, taşıyıcı" (HŞ 2923)

Ḥammâllıḳ "hamallık, taşıyıcılık" (KE 144r/2) (<Ar. *hammâl* "hamal, taşıyıcı", OTAL 322 + <Tr. *-luḳ*)

Ḳatırçı "katırları ile taşımacılık yapan veya katırlarını kiraya vererek işleten kimse" (MEY 45b/6) (<*katır* "katır", EDPT 604 + *-çı*)

2. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Oğuz ve Kıpçak boylarının etkisiyle önemli bir kültür merkezi hâline gelen Harezm bölgesinde dil, edebiyat ile dinî ve ahlaki alanlarda çok sayıda eser ortaya konmuştur. Harezm Türkçesiyle kaleme alınan bu eserler incelendiğinde, söz varlığı bakımından son derece zengin bir yapı sergiledikleri görülmektedir. Bu çalışmada, meslek adlarına ilişkin söz varlığının Harezm Türkçesi dönemine ait olan *Nehcü'l Ferâdîs, Kısasu'l-Enbiyâ, Mu'înü'l-Mürîd, Mukaddimetü'l-Edeb*'in *Paris, Yozgat, Berlin* ve *Şuşter* nüshaları, *Husrev ü Şîrîn*, *Satır Arası Kur'ân Tercümeleri*'nin *Hekimoğlu* ve *Meşhed* nüshaları ile *İbni Mühennâ Lugati, Dâsitân-ı Cümcüme, Muhabbet-nâme, Mi'râc-nâme, Tansukname-i İlhânî, Sirâcü'l-Kulûb* ve *Altınordu Yarlık* ve *Bitikleri* adlı eserlerdeki kullanımı incelenmiştir. İnceleme sonucunda meslek adlarıyla ilgili 456 sözcük ya da sözcük grubu tespit edilmiştir. Tespit edilen sözcük ve sözcük grupları meslek alanlarına göre tasnif edilmiş; bunlardan 162'sinin esnaf ve zanaatkârlık, 44'ünün güvenlik, 30'unun müzik ve eğlence hayatı, 30'unun sosyal hayat, 28'inin hayvancılık ve ziraat, 23'ünün yöneticilik ve idari hizmetler, 22'sinin büyü, fal ve kehanet, 17'sinin din, 17'sinin maliye, 16'sının haberleşme ve iletişim, 16'sının sağlık, 14'ünün eğitim-öğretim ve kültür, 9'unun ulaşım ve taşımacılık, 7'sinin denizcilik, 6'sının meşru olmayan meslekler, 5'inin dilencilik, 5'inin avcılık, 5'inin adalet ve 2'sinin sporla ilgili meslek adları olduğu belirlenmiştir. Konularına göre tasnif edilen meslek adları yapı ve köken bakımından incelendiğinde 267'si Türkçe, 69'unun Arapça, 27'sinin Farsça, 6'sının Moğolca ve 1'inin Yunanca kökenli olduğu tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra söz konusu meslek adlarının 36'sı Arapça + Türkçe, 33'ü Türkçe + Türkçe 23'ü Farsça + Türkçe, 5'i Arapça + Farsça, 6'sı Moğolca + Türkçe, 1'i Türkçe + Farsça ve 1'i Farsça + Arapça birleşik yapıda olduğu görülmektedir.

Harezm Türkçesinde meslek adlarının bu denli fazla olması ve kapsam açısından gösterdiği çeşitlilik, Harezm toplumunda oldukça canlı ve hareketli bir sosyal hayatın varlığını açıkça ortaya koymaktadır.

Harezm Türkçesi metinlerinde tespit edilen meslek adları gerek dil gerek halk bilimi açısından tarihî Türk lehçelerindeki sosyo-kültürel yapıların güçlü ve çok çeşitli olduğunu gözler önüne sermektedir. Söz konusu metinlerde incelenen meslek isimleri aynı zamanda dönemin sosyo-ekonomik yapısını da ortaya koymaktadır. Buradan hareketle dönemin tarımdan hayvancılığa, ticaretten sanat ve zanaata, idarî yapılardan dinî süreçlere kadar çeşitli faaliyetlerin bir bütünlük içerisinde olduğu anlaşılmaktadır.

Tespit edilen meslek adlarının büyük bir bölümü Türkçe kökenlidir. Bu durum ise tarihsel süreç içerinde Türkçenin kavram üretme gücünü kanıtlamaktadır. Dinî ve idarî kamusal alanlarda ise Arapça ve Farsça kökenli meslek adları tespitlerimiz arasındadır. Bu tespitler ise İslam medeniyeti ile kurulan etkileşimin doğal bir sonucudur. Böylelikle ilgili meslek isimleri, tarihi bir söz varlığının yanında kültürel belleğin

uzantılarını oluşturmaktadır. İlgili çalışma, meslek adlarının multidisipliner yaklaşımlar etrafında da değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Edebiyattan tarihe, psikolojiden sosyoloji ve antropolojiye kadar pek çok farklı bilimin bir araya gelmesiyle gelecekte yapılacak olan karşılaştırmalı incelemeler ve farklı perspektifler, yenilikçi çalışmalara zemin hazırlayacaktır.

ÇALIŞMADA KULLANILAN DİL KISALTMALARI

Ar. : Arapça
Çin. : Çince
Far. : Farsça
Moğ. : Moğolca
Soğ. : Soğdca
Tr. : Türkçe

KAYNAKLAR VE KISALTMALAR

Akyüz, Y. (2013). *Türk eğitim tarihi.* Ankara: Pegem Akademi.

Ata, A. (2019). *Ḳıṣaṣü'l- Enbiyâ* (*giriş-metin-dizin*). Ankara: TDK Yayınları. (**KE**)

Avcı, S. (2024). *Harezm-Kıpçak Türkçesinde meslek adları.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aydın, E. (2008). Eski Türklerde meslek adları (eski türk yazıtlarına göre). *Journal of Turkish Linguistics*. Vol. 2, 49-66.

Aytekin, M. (2024). *Zemahşerî'nin Mukaddimetü'l-Edeb Adlı eserinin Berlin nüshası* (*inceleme-metin-dizin*). (Yayımlanmamış doktora tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (**MEB**)

Bars, M. E. (2015). Türk kültüründe rüya ve Battal Gazi Destanı'nda işlevleri. *International Journal of Language Academy,* 3/1, 73-93.

Baykara, T. (2001). *Türk kültür tarihine bakışlar.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish.* Oxford At The Clarendon Press. (**EDPT**)

Çiftoğlu Çabuk, A. (2021). *Harezm Türkçesiyle yazılmış Cümcüme Sultan Hikâyesi* (*tenkitli metin-türkiye türkçesine aktarım-notlar-dizin*). Ankara: Nobel Bilimsel Yayınları. (**DC**)

Devellioğlu, F. (2009). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat.* Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları. (**OTAL**)

Eberhard, W. (1943). Eski Çin Kültürü ve Türkler. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi,* S. 4, 19-29.

Eckmann, J. (2014). *Nehcü'l-Ferâdîs.* (Yayımlayanlar: Semih Tezcan, Hamza Zülfikar, Aysu Ata). Ankara: Yayınları. (**NF**)

Ercilasun, A. B. (2011). *Başlangıçtan yirminci yüzyıla Türk dili tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ercilasun, A. B. ve Akkoyunlu, Z. (2018). *Kâşgarlı Mahmud Dîvânu Lugâti't-Türk* (*giriş-metin-çeviri-notlar-dizin*). Ankara: TDK Yayınları.

Gül, B. (2004). *Eski Türk tarım terimleri*. (Yayımlanmamış doktora tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Güler, E. (2024). İbni Mühennâ Lügati'nin Türkçe söz varlığı üzerine bir inceleme. *Turkish Studies- Language,* 19(Ö1), 535-571.

Gültekin M. (2014). Türk kültüründe "fal" ve "falcılık" bağlamında Manisa/Selendi yöresi "ırkçıları" ve "ırk ocakları". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* C.49, 119-137.

Günay, Ü. ve Güngör, H. (2007). *Başlangıçlarından günümüze Türklerin dinî tarihi*. İstanbul: Rağbet Yayınları.

Güner, G. (2010). Kıpçak Türkçesindeki meslek adları üzerine içerik ve yapı bakımından bir sınıflandırma denemesi. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 5/3, 1416-1448.

Günşen, A. (2008). Söz varlığı ışığında Dîvânu Lûgati't-Türk'te çağının Türk iktisadi hayatına ait izler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/4, 242-267.

Güven, Ö. ve Hergüner, G. (1995). Türk kültüründe avcılığın temel dayanakları. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 5, 32-49.

Hacıeminoğlu, M. N. (2000). *Kutb'un Husrev ü Şirin'i ve dil hususiyetleri.* Ankara: TDK Yayınları. (**HŞ)**

Kafesoğlu, İ. (2017). *Türk millî kültürü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Karadavut, A. (2023). Mukaddimetü'l Edeb'in Yozgat nüshasında meslek adları. *Türkbilig,* 1-15.

Karagözlü, S. (2018). *İbnü Mühennâ lügati Türkçe kısmı.* İstanbul: Kesit Yayınları (**İML)**

Kurtulmuş, F. (2020). *Tansukname-i İlhânî* (*giriş-metin-notlar-sözlük*). (Yayımlanmamış doktora tezi), Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. (**TNİ)**

Mandaloğlu, M. (2013). Eski Türklerde sanayi, ticaret ve maliyenin ekonomik açıdan değerlendirilmesi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 2/2, 129-150.

Özçamkan Ayaz, G. (2023). *Mukaddimetü'l Edeb Paris ve Yozgat nüshaları* (*giriş-metin-dizin*). Ankara: TDK Yayınları. (**MEP/MEY)**

Özyetgin, A. M. (1996). Altın Ordu, Kırım ve Kazan sahasına ait yarlık ve bitiklerin dil ve üslûp incelemesi. Ankara: TDK Yayınları. (**YB)**

Paçacıoğlu, B. (2016). *VIII.- XVI. yüzyıllar arasında Türkçenin sözcük dağarcığı.* İstanbul: Kesit Yayınları. (**TSD)**

Rásony, L. (1993). *Tarihte Türklük*. Ankara: TKAE Yayınları.

Sağol, G. (1993). *Harezm Türkçesi satır arası Kur'an tercümesi giriş-metin-sözlük I* (Yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. (**HKT)**

Saz, M. (2024a). Tarihî Türk lehçelerinde (8.-15. yy.) ok ve okçuluk ile ilgili kavramlar üzerine bir inceleme. *Söylem Filoloji Dergisi.* 9(1), 409-444.

Saz, M. (2024b). Harezm Türkçesi eserlerinde Allah'ın adları ve sıfatları üzerine bir inceleme. *Turkish Studies-Language*, 19(Ö1), 783-828.

Sertkaya, A. G. (2010). *Horezm Türkçesi ile yazılan Sirâcü'l-Kulûb: giriş-transkripsiyonlu metin-çeviri-tıpkıbasım.* İstanbul: Çantay Yayınları. (**SK)**

Sertkaya, O. F. (1968). *Mi'râc-nâme* (*metin-indeks*) (Türk dili ve edebiyatı mezuniyet tezi). İstanbul Üniversitesi. (**MR)**

Şen, S. (2007). *Orhon, Uygur ve Karahanlı metinlerindeki meslekler bağlamında eski Türk kültürü.* (Yayımlanmamış doktora tezi), Samsun: Ondokuzmayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şimşek, Y. (2019). *Harezm Türkçesi Kur'ân tercümesi* (*Meşhed nüshası* [*293 No.*]*, giriş-metin-dizin*) *C. I-II.* Ankara: Akçağ Yayınları. (**HKTM)**

Şimşek, Y. (2024). *Hârezmî Muhabbet-nâme* (*giriş-inceleme-metin ve aktarma-dizin-tıpkıbasım*). Ankara: Akçağ Yayınları. (**MN)**

Taş, İ. (2020). *Kutadgu Bilig'de söz yapımı.* Ankara. TDK Yayınları.

Taymas, A. B. (1934). *İbnü-Mühennâ Lûgati.* İstanbul: Devlet Matbaası. (**İML)**

Temel, E. (2021). Altın Ordu, Kırım, Kazan Hanlıkları'na ait yarlık ve bitiklerde meslek adları. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 10/2, 432-454.

Toparlı, R. ve Argunşah, M. (2014). *Mu'înü'l-Mürîd* (*İnceleme-Metin-Çeviri-Dizin-Tıpkıbasım*). Ankara: TDK Yayınları. (**MM)**

Uygun, M. (2023). Çağatayca sözlüklerde yer alan meslekler ve bu mesleklerle ilgili ünvanlar. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*. 7/2, 1299-1339.

Ünlü, S. (2012). *Harezm Altınordu Türkçesi sözlüğü*. Konya: Eğitim Yayınevi.

Yüce, N. (2014). *Mukaddimetü'l-Edeb* (*Ḫvârizm Türkçesi ile tercümeli Şuşter nüshası*). Ankara: TDK Yayınları. (**ME)**

KALIN ÜNLÜ, İNCE ÜNLÜ TERİMLERİ

Abdullah BAĞDEMİR

Doç. Dr., Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, bagdemir@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0175-1987.

Dil bilgisi terimleri, dil ile ilgili kavramların dildeki adlarıdır. Dilin kural, olgu, olay, durum ve sorunları dil bilgisi terimleri ile dile getirilir. Türk dilinin dil bilgisi terimleri alanında yaklaşık yüz elli yıldır, bu terimlerin adı, tanımı, kapsamı, anlamı, yeterliliği, uygunluğu açısından bir arayış süreci yaşanmaktadır. Belirlenen bu süreç ve çerçeve içinde bu çalışmada ele alınan ana sorun da şöyle dile getirilebilir:

Bilindiği gibi dil bilgisinin ses, yapı, söz dizimi, anlam ve köken bilgisi gibi bölümleri vardır. Türk dili açısından ses bilgisi, dil bilgisinin başlangıcını ve temelini oluşturur. Başka bir deyişle Türk dili, ses bilgisi üzerine yapılandırılmıştır. Ses bilgisi, özellikle ünlülerin tanımlanması, niteliklerinin ve işlevlerinin belirlenmesi, Türk dilinin öğrenilmesi, anlaşılması ve kullanılması açısından birincil düzeyde önem taşır. Türk dilinde ünlülerin yeri ve önemi genel olarak bilinmektedir. Sekiz ayrı im ile gösterilen ve sesletilen Türk dilinin ünlüleri, belli ölçülere göre tasnif edilir. Bu ölçülerin başında ses organlarının durumu gelmektedir. Örneğin dilin, damağın, dudağın, çenenin değişik durumlarına göre ünlüler geniş, dar, düz, yuvarlak gibi nitelemelerle anılır ve adlandırılırlar. Kalınlık ve incelik terimlerine gelince bunların ses organlarıyla, fizyolojik yapı ile nasıl bir ilişki içinde oldukları öbür terimlerin aksine belli değildir. İşte bu çalışmanın temel amacı *kalın ve ince terimlerinin genel dil bilimi, Türk dil bilgisi ve ses bilgisi açısından uygunluğu*nu sorgulamaktır. Bu bağlamda çalışmanın yanıt aradığı araştırma soruları şöyle sıralanabilir.

1. Bir kavram için farklı terimler kullanılmakta mıdır?

2. Aynı terim için farklı tanımlar yapılmakta mıdır?

3. Kullanılan terim içerik olarak kavramı yeterince karşılamakta mıdır?

4. Özellikle Doğu dillerinden (Arapça, Farsça) ve Batı dillerinden (Grek, Latin; Fransız, İngiliz, Alman) alınan terimlerin kullanım sıklığı ile ilgili güncel durum nasıldır?

5. Bu alanların terimleri Türkçeden üretilebilir mi?

Otuzlu yıllardan başlayarak bu gerekçeler ve arayışla Türk dili bilim dalının genel terimlerine olduğu gibi, ses bilgisi terimlerine de karşılıklar bulunmaya çalışılmıştır. Ancak bu çalışmalar verimli sonuçlar verse de kimi eski terimler ya alışkanlıktan ya da uygun bir Türkçe karşılık bulunamadığından kullanılmaya devam etmektedir.

Türkiye Türkçesinin ünlüleri ses bilgisinde *kalın* ünlüler, *ince* ünlüler biçiminde adlandırılmaktadır. Bu terimlerin dil bilgisi kitaplarında, yazım kılavuzlarında ve terim sözlüklerinde sıkça geçtiği görülmektedir. Hem kavram açısından hem de kullanılan terimin yeterliliği açısından bakıldığında uzun zamandır kullanılan bu ses bilgisi terimlerinin kavramı yeterli biçimde karşılayıp karşılamadığı, yeterli biçimde karşılamıyorsa bunun yerine hangi terimlerin kullanılması gerektiği konusu üzerinde yeterince durulmamıştır.

Bu incelemede, yapılacak kaynak taraması sonucunda *kalın* ve *ince* ünlü terimlerinin yanında başka hangi terimlerin kullanıldığı belirlenmeye çalışılacak, *kalın* ve *ince* terimlerinin kendi kavramlarını doğru karşılayıp karşılamadığı, doğru karşılamadığı yargısına ulaşılırsa, bunun yerine hangi terimlerin kullanılabileceği tartışılacak ve bu tartışma doğrultusunda bir sonuca ulaşılmaya çalışılacaktır.

Dil bilgisi kitapları incelendiğinde Türkçenin seslerinin bölümlenmesinde tek türden, bir örnekli (homojen, mütecanis) adlandırmaların olmadığı görülmektedir. Örneğin ünlüler sınıflandırılırken *kalın-ince, geniş-dar, düz-yuvarlak, uzun-kısa* gibi kategorilerden söz edilmektedir. Eğitim-öğretimde ve akademik çevrelerde tanınmış ve değer görmüş dil bilgisi kitapları arasında yapılacak bir literatür taraması terim alanının durumunu betimlemek açısından yararlı olacaktır.

İlk olarak bu terimlerin kullanımları için üniversite grameri olarak alan yazınında önemli bir yeri olan Tahsin Banguoğlu'nun *Türkçenin Grameri* adlı eserine bakmak gerekir:

> ESAS SESLİLER
>
> Dilimizin yapısını meydana getiren sesliler 8 tanedir:
>
> a, e, ı, i, o, ö, u, ü.
>
> Bunlar üç organın hareketleriyle değişen ağız biçiminin başlıca bütün durumlarına karşılık olan seslerdir. Gerçekten dilin ileri geri, dudakların düz ve yuvarlak, alt çenenin düşük ve yüksek durumlarından şekil alan ağız boşluğu için başlıca 8 türlü boğumlanma mümkündür.
>
> 1. **Kalın ve ince sesliler:**
>
> a. Dilin geriye çekilmiş durumunda çıkan seslilere *kalın sesliler* deriz. Bunlar *a, ı, o, u* sesleridir.

b. Dilin ileriye sürülmüş durumunda çıkan seslilere ise *ince sesliler* adını veririz. Bunlar da *e, i, ö, ü* sesleridir.

2. **Düz ve yuvarlak sesliler:**

a. Dudakların düz ve yayvan durumunda çıkan seslilere *düz sesliler* (voyelle non-arrondie) deriz: *a, e, ı, i* düz seslilerdir.

b. Dudakların yuvarlak ve büzülmüş durumunda meydana gelen sesliler de *yuvarlak sesliler* (voyelle arrondie) olur: *o, ö, u, ü*.

3. **Geniş ve dar sesliler:**

a. Alt çene çok düşük, yani ağız boşluğu genişken söylenen seslilere *geniş sesliler* (voyelle large) denir. Bunlar *a, e, o, ö* sesleridir.

b. Alt çene az düşük, yani ağız boşluğu darken söylenen seslilere ise *dar sesliler* (voyelle étroite) adı verilir. Bunlar da *ı, i, u, ü* sesleridir.

Aşağıdaki cetvel bu sınıflamayı toplu olarak göstermektedir. (Banguoğlu, 1990, s. 34, 35).

	Düz		Yuvarlak	
	Geniş	Dar	Geniş	Dar
Kalın	a	ı	o	u
İnce	e	i	ö	ü

Yazarın verdiği bilgiler incelediğinde şu sonuçlar ortaya çıkmaktadır:

İkinci sıradaki "Dudakların ***düz*** ve yayvan durumunda çıkan seslilere ***düz*** *sesliler* (*a, e, ı, i*) deriz." tanımından konulan terim çıkmaktadır. "Dudakların ***yuvarlak*** ve büzülmüş durumunda meydana gelen sesliler de ***yuvarlak*** *sesliler* (*o, ö, u, ü*) olur." tanımından da ilgili terim çıkmaktadır.

Üçüncü sıradaki "Ağız boşluğu ***geniş***ken söylenen seslilere ***geniş*** *sesliler* (*a, e, o, ö*) denir." tanımından konulan terim çıkmıştır. "Ağız boşluğu ***dar***ken söylenen seslilere ise ***dar*** *sesliler* (*ı, i, u, ü*) adı verilir." tanımından adlandırılan terim çıkmaktadır.

Birinci sıradaki "Dilin **geri**ye çekilmiş durumunda çıkan seslilere ***kalın*** *sesliler* (*a, ı, o, u*) deriz." ve "Dilin **ileri**ye sürülmüş durumunda çıkan seslilere ise ***ince*** *seslile*r (*e, i, ö, ü*) adını veririz." tanımlarından *kalın* ve *ince* terimleri çıkmaz.

"Dilin geriye çekilmiş durumunda çıkan seslilere *kalın sesliler* deriz." yargısına bakarak kalınlar için *geri*, inceler için *ileri* ünlüler mi demeliyiz? Ya da dilin *gerisi* sözünden dilin *ardını* anlayıp *art ünlü*; dilin *ilerisi* sözünden dilin *önünü* anlayıp *ön ünlü* mü demeliyiz? Ayrıca sıfat olarak kullanılan *kalın* ve *ince* sözcüklerindeki kalınlık ve incelik, verilen tanımdan çıkmamaktadır; yapılan tanım başka, konulan terim başkadır.

Banguoğlu'nun yaptığı tanımlardan yola çıkılarak şu belirlemelerde bulunulabilir:

1. *Düz* ve *yuvarlak* terimleri *dudakların aldığı biçime* yani **ses organlarına** göre tanımlanmış.

2. *Geniş* ve *dar* terimleri *alt çenenin aldığı biçime* yani **ses organlarına** göre tanımlanmış.

3. *Kalın* ve *ince* terimleri *dilin geride ve ileride bulunmasına* göre değil, ***sesin niteliğine*** göre tanımlanmış.

Eğer son maddedeki tanım, 1. ve 2. kategoriye göre yapılacak olursa, şu biçimde olması gerekir:

(3). *Art* ve *ön* terimleri *dilin aldığı duruma* yani **ses organlarına** göre tanımlanmış olur.

Burada aynı kategoriye girmeyen grup üyeleri uyuşmazlığı vardır. Kategori, aralarında bir yönden ilgi ve benzerlik bulunan şeylerin bütünü demektir. Bu tanımların üyelerinin aynı grup içerisine girmediği görülmektedir. Ayrıca bu cetveldeki *kalın* ve *ince* terimleri nereden kaynaklanmaktadır? Kalınlığın ve inceliğin ölçüsü nedir; ne kadar kalın, ne kadar incedir? Öğretimde *kalın* ve *ince* terimlerinin tatmin edici bir açıklaması yapılabilir mi?

Bu soruna başka araştırmacılar da dikkat çekmişlerdir. Örneğin Nurettin Demir ile Emine Yılmaz tarafından yazılan *Türkçe Ses Bilgisi* adlı kitapta bu durum şöyle ifade edilmektedir:

> Ünlülerin Sınıflandırılması: Ünlüleri sınıflandırırken kullanılabilecek kimi ölçütler vardır. Ciğerlerden gelen havanın söyleyiş organlarının hangi noktasında engelle karşılaştığı, havanın karşılaştığı engellemenin türü, dudakların durumu, süre gibi özellikler bunlar arasında sayılabilir. Havanın ağızdan ve burundan çıkması da önemli bir ölçüttür. Ancak Türkçede ünlülerin tamamı ağız ünlüsüdür, geniz ünlüsü yoktur.
>
> Türkçede ünlüler yukarıda verilen ölçütlere göre dört grupta toplanabilir: Dilin ön tarafının kabararak ön damakla arasındaki açıklığı daraltması sonucu oluşan ünlülere *ön damak ünlüsü* veya *ön ünlü* denir. Bunlar /e/, /i/, /ö/, /ü/ ünlüleridir. Dilin arka tarafının kabararak yumuşak damakla arasındaki mesafeyi daraltması sonucu oluşan ünlülere *art damak ünlüsü* veya *art ünlü* olarak adlandırılır. Bunlar /a/, /ı/, /o/, /u/ ünlüleridir.
>
> Kimi yayınlarda bunlara ***ön*** ve ***art*** ünlü yerine ***ince*** ve ***kalın*** ünlü de denir. *İncelik* ve *kalınlık* terimleri yaygın biçimde kullanılmalarına rağmen, gösterdikleri kavrama dair bir çağrışım yapmazlar ve bu nedenle dilbilimsel terim olmaya uygun değildirler. (Demir-Yılmaz, 2017, s. 24).

İkinci olarak Muharrem Ergin'in *Türk Dil Bilgisi* adlı kitabında söz konusu terimler şöyle tanımlanmaktadır:

Vokallerin sınıflandırılması

Vokaller teşekkül noktalarına göre, açıklık kapalılık derecelerine göre, teşekkülleri sırasında dudakların aldığı duruma göre, uzunluk ve kısalıklarına göre sınıflara ayrılırlar.

***Kalın** vokal, **ince** vokal*

Teşekkül noktalarına göre vokaller ***art*** ve ***ön** vokaller* yahut ***kalın*** ve ***ince** vokaller* olmak üzere ikiye ayrılır. ***Art** vokaller* dil ve damağın ***arka*** tarafında, ***ön** vokaller* dil ve damağın ***ön*** tarafında teşekkül eden vokallerdir... Türkçede daha çok kullanılan tâbirleri ile **art** vokallere ***kalın** vokaller*, **ön** vokallere de ***ince** vokaller* adı verilir... **Art** yahut **kalın** vokaller *a, ı, o, u*'dur. *e, i, ö, ü* ise **ön** yahut **ince** vokallerdir...

Geniş vokal, dar vokal

Açıklık ve kapalılık derecelerine göre vokaller yine ikiye ayrılırlar. Bir kısmının teşekkülünde ağızdaki yolun yüksekliği daha çok, bir kısmının teşekkülünde ise daha az olur. Yüksekliğin bu şekilde az veya çok olması çenelerin birbirine az veya çok yaklaşmasından ileri gelir. Çenelerin birbirine az veya çok yaklaşması neticesinde dilin kabaran kısmı ile damak arasındaki açıklık dar veya geniş olur... Böylece vokallerin teşekkülünde ağız boşluğunun yüksekliği az veya çok, ağız geçidindeki yol dar veya geniş olur. Açıklık fazla iken teşekkül eden vokallere *geniş vokaller*, açıklık az iken teşekkül eden vokallere de *dar vokaller* denir... Geniş vokaller *a, e, o, ö*; dar vokaller *ise ı, i, u, ü*'dür...

Düz vokal, yuvarlak vokal

Teşekkülleri sırasında dudakların aldığı duruma göre de vokaller iki kısma ayrılır. Dudakların açıklığı bir kısmının teşekkülünde düz, bir kısmının teşekkülünde ise yuvarlak bir durum alır. Teşekküllerinde dudaklar düz olan vokallere *düz vokaller*, yuvarlak olan vokallere *yuvarlak vokaller* denir... Düz vokaller *a, e, ı, i*; yuvarlak vokaller ise *o, ö, u, ü*'dür...

Demek ki, hepsi kısa olan Türkçedeki sekiz vokalden *a, ı, o, u* kalın; *e, i, ö, ü* ince vokallerdir. Bunlardan *a, e, ı, i* düz; *o, ö, u, ü* yuvarlak; aynı zamanda *a, e, o, ö* geniş; *ı, i, u, ü* dar vokallerdir... (Ergin,1962, s. 38-40).

Burada yazar, *ünlü* için Fransızca *vocal* (*vokal*) terimini kullanmaktadır. Yine metinde *art* ve *ön* terimlerini kullanmış olsa da yazarın hem başlıkta hem de özette birincil olarak *kalın, ince* terimlerini önceliediği görülüyor. Ayrıca "Türkçede daha çok kullanılan tâbirleri ile art vokallere *kalın vokaller*, ön vokallere de *ince vokaller* adı verilir." yargısıyla da bu tercihini dile getirmektedir.

Üçüncü olarak Tahir Najat Gencan'ın *Dilbilgisi* adlı kitabında söz konusu terimler şu şekilde verilmektedir:

Ünlülerin bölümlenmesi. - Ünlüler söyleniş özelliklerine, dilin ve ses yolunun aldığı biçimlere göre üç bakımdan bölümlenir:

I. Söyleniş özelliğine ve dilin durumuna göre sekiz ünlünün:

a) Dördü **kalın**dır : a, ı, o, u;

b) Dördü **ince**dir : e, i, ö, ü.

Alt alta yazılan her çift ses bir cinstendir. Dikkatle söyleyerek denenince **kalın**larda dilin ***arka***ya doğru çekildiği, **ince**lerde ise sesin, kalınlara göre, daha ***ön***e itilerek çıktığı anlaşılır.

II. Ünlüler alt çenenin durumuna göre de ikiye ayrılır:

a) Geniş ünlüler : a, e, o, ö;

b) Dar ünlüler : ı, i, u, ü.

İlk dördünü söylerken alt çene aşağı iniyor, böylece ses yolu genişliyor, öbürlerinde alt çene aşağı inmiyor; ses yolu dar kalıyor.

III. Dudakların durumuna göre de ünlüler ikiye ayrılır:

a) Düz ünlüler : a, e, ı, i;

b) Yuvarlak ünlüler : o, ö, u, ü.

İlk dördünü söylerken dudaklar düz kalıyor; sonrakilerde yuvarlaklaşarak öne doğru uzanıyor. (Gencan, 1966, s. 30).

Bunların dışında *kalın* ve *ince* terimlerinin eski ya da yeni birçok eserde yer aldığı görülmektedir. Türk Dil Kurumunun son çıkan yazım kılavuzunda da aynı terimler kullanılmıştır:

> Ünlüler şu biçimde sınıflandırılır:
> A. Dilin durumuna göre:
>
> 1. **Kalın** ünlüler: a, ı, o, u
>
> 2. **İnce** ünlüler: e, i, ö, ü
> B. Dudakların durumuna göre:
>
> 1. Düz ünlüler: a, e, ı, i
>
> 2. Yuvarlak ünlüler: o, ö, u, ü
> C. Ağzın açıklığına göre:
>
> 1. Geniş ünlüler: a, e, o, ö
>
> 2. Dar ünlüler: ı, i, u, ü
> Ünlülerin nitelikleri aşağıdaki çizelgede toplu olarak gösterilmiştir. (*Yazım Kılavuzu*, 2023, s. 5).

	Düz		Yuvarlak	
	Geniş	Dar	Geniş	Dar
Kalın	a	ı	o	u
İnce	e	i	ö	ü

Sözlükte bu kavramlar şöyle tanımlamaktadır:

> **İnce**, kendi cinsinden olanlara göre dar ve kalınlığı az olan; cılız, narin, kalın karşıtı. 2. Zayıf. 3. Taneleri ufak, iri karşıtı. 4. Aşırı özen gerektiren, kaba karşıtı. 5. Ayrıntılı. 6. Akışkanlığı çok olan, yoğun ve koyu olmayan (sıvılar). 7. ***Tiz* (*ses*)**, kalın karşıtı. 8. Hafif, gücü az. 9. *mec.* İyiden iyiye, enikonu, ayrıntılı. 10. *mec.* Düşünce, duygu ve davranış bakımından insanın sevgi ve saygısını kazanan, zarif, kaba karşıtı... **Kalın**, sf. 1. Cisimlerde uzunluk ve genişlik dışında üçüncü boyutu çok olan (cisim), ince karşıtı. 2. Enli ve gür. 3. Yoğun, akıcılığı az olan. 4. Etli, dolgun olan. 5. ***Pes olan* (*ses*)**, ince karşıtı... (*Türkçe Sözlük*, 2023, s. 1706, 1830).

Türkçe Sözlük'te *ince* için *tiz* (ses), kalın karşıtı; *kalın* için *pes* (ses), ince karşıtı denilmektedir. Müzikte seslerin inceliği ve kalınlığı nota yüksekliği yani *perde* (pitch) ile ilgilidir. Müzikte nota dizilişi şöyledir: do < re < mi < fa < sol < la < si < do. Bu sıralamada soldaki *do* daha kalın (pes) sesi, sağdaki *do* daha ince (tiz) sesi gösterir. Ses yükseldikçe incelir (tizleşir), ses alçaldıkça kalınlaşır (pesleşir). Kalın sese davul ve bas gitar, ince sese keman ve flüt örnek olarak verilebilir.

Ayhan Zeren, *Müzikte Ses Sistemleri* adlı eserinde bu konuda şunları söylemektedir:

> Çatalın titreştirilmesi sırasında, kolun denge konumundan çıkarak birer kez sallanıp aynı noktaya gelmesiyle, sürekli biçimde yinelenen titreşimlerin her birinin kâğıt üzerindeki izine "dalga", bir dalganın oluşması için gereken süreye periyod, bir saniyede oluşan dalga sayısına da "frekans" denir... Sesin önemli bir özelliği olan frekans ve farklı seslerin frekansları arasındaki bağıntılar müziğin temel taşlarıdır. Müzik dilinde frekansa (aralarında küçük farklar olsa bile) "perde" denir. Aynı frekansta titreşen bütün sistemler aynı perdeden ses verirler. Müzikte kullanılan seslerin perdeleri kesin bir şekilde belirlenmiştir. Frekansı büyük olan ses daha **tiz**, frekansı küçük olan ses daha **pes**tir. (Zeren, 1978, s. 3).

Yukarıdaki bilgiler değerlendirildiğinde müzik alanında bu terimler, sesler çıkarılarak uygulamalı olarak öğretilebilirse de ses bilgisi terimi olarak *kalın* ve *ince* sözcüklerinin ölçüsünü ve sınırını çizip açıklamak ve öğretmek kolay görünmemektedir. Ses bilgisinde söz konusu terimler kesin bir ölçüye vurulmadan ve sınırları çizilmeden göreceli olarak kulağa ***tok*** ya da ***tiz*** gelmesi ile açıklanmaktadır. Bu da terimin, belli belirsiz, kulağa geldiği gibi algılanmasıyla ifade edilmesi demektir.

Şimdi de eski kaynaklara gidip *kalın* ve *ince* terimlerinin ne kadar eski olduğuna, bunların yerine başka terimlerin kullanılıp kullanılmadığına bakmak gerekir.

Kütahyalı Abdurrahman Efendi tarafından 1882'de yazılan *Miḳyāsüʾl-lisān ḳısṭāsüʾl-beyān* adlı eser Tanzimat Dönemi'nin ilk Türkçe grameri olarak kabul edilir. Mekteb-i Fünūn-ı Ḥarbiye'de uzun yıllar hocalık yapmış olan yazar, *"Lisān-ı Türkī'nin ḳavāʿid-i ṣarfiyye ve naḥviyyesini ḥāvī"* dediği hacimli eserinde ünlülerle ilgili şu bilgileri vermektedir:

> Birinci bāb: Kelimāt-ı Türkiyyüʾl-aṣlıñ mevāḍḍ u mebānīsi olan ḥurūf u aṣvātıñ ve o ḥurūfa ʿārıż ve üç ḥarfe ḳadar muṣavvit olan ḥālāt ve ḥarekātıñ envāʿ u aḳsāmı ve aḥvāl ü aḥkāmı beyānındadır: Maʿlūm ola ki kelimāt-ı Türkiyyeniñ mebānīsi olan ḥurūf-ı hecāʾ bi-ḥasebiʾẕ-ẕāt yigirmi üç nevʿ olub her biri **mufaḫḫam** ve **muraḳḳaḳ** olmaġın yaʿnī her birinde **ḳalınlıḳ** ve **incelik** ṣıfatı olmaġın mecmūʿı ḳırḳ altı ḳısım olur; ve bu ḥarflerden **mufaḫḫam** kısmı (żamme-i ḫāliṣa) ve (żamme-i münfetiḥa) ve (kesre-i ḫāliṣa) ve (fetḥa-i ḫāliṣa) ile ve **muraḳḳaḳ** kısmı hem ḥarekāt-ı erbaʿa-i meẕkūre ile ve hem de (kesre-i münfetiḥa) ile müteḥarrik olmaġın ḥarekāt-ı Türkiyye daḫı beş ḳısım olur; ve bu da maʿlūm ola ki kelimāt-ı Türkiyyeniñ birinci ḥarfi **mufaḫḫam** oldıġı ṣūretde ḥurūf-ı bāḳiyeleri daḫı velev zevāʾid-i mülḥaḳadan olsunlar, **mufaḫḫam** olmaları; ve birinci ḥarfi **muraḳḳaḳ** oldıġı ṣūretde ḥurūf-ı tāliyeleri daḫı yine velev zevāʾid ü levāḥıḳdan olsunlar, **muraḳḳak** olmaları kelimāt-ı Türkiyyeniñ ḫaṣāʾiṣinden olmaġla kelimāt-ı Türkiyyeniñ her nevʿi daḫı ḥurūf-ı mebānīniñ envāʿı miṯilli **mufaḫḫam** ve **muraḳḳaḳ** ḳısımlarına münḳasım olurlar...
>
> (Ṭarīḳ-i evvel) Ḥurūf-ı Türkiyyeye yigirmi üç dürlü ve ḥarekāt-ı Türkiyyeye daḫı beş dürlü şekl ü naḳş ve vażʿ u taḫṣīṣ olunduḳdan ṣoñra birinci ḥarfin şekliyle resm ü terḳīm olunmaḳ üzere bir de ʿalāmet-i **tefḫīm** ve-yā ʿalamet-i **terḳīḳ** vażʿ u taʿyīn olmaḳdır. (Ṭarīḳ-i ṯānī) Ḥurūf-ı Türkiyyeye yine yigirmi üç dürlü ve ḥarekāt-ı Türkiyyeye ṭoḳuz dürlü şekil ü naḳş ve vażʿ u taʿyīn olunub **tefḫīm** ve **terḳīḳ** ṣıfatları nuḳūṣ-ı ḥarekāt ile ifāde olunmaḳdır. Nite ki elsine-i ecnebiyyede (ووىل **voyel**) taʿbīr olunan şekiller ile baʿżı ṣūretde hem hemze ve hem ḥareke ve hem **tefḫīm** ve-yā **terḳīḳ** ṣıfatı ve baʿżı ṣūretde ancaḳ ḥareke ve **tefḫīm** yā **terḳīḳ** ṣıfatı ifāde olunur. (ʿAbduʾr-raḥmān Efendi, 1299, s. 12)[1]

[1] Metinde geçen sözcükler: "**mevāḍḍ**" maddeler, asıllar. "**mebānī**" mebniler, binalar, yapılar, temeller, asıllar. "**aṣvāt**" savtlar, sesler. "**ʿārıż**" sonradan olan nesne; zatî, tabiî, hakiki olmayıp tesadüfi hasıl olan. "**muṣavvit**" tasvit eden, sesi çıkan, ses veren; "**bi-ḥasebiʾẕ-ẕāt**" zatına göre, özü bakımından, mahiyeti geregi; "**olmaġın**" olmakla, olduğundan, olması sebebiyle. "**ḫāliṣa**" katışıksız, safi, öz. "**münfetiḥa**" infitah eden, açılan, açık. "**zevāʾid**" zâʾideler, ziyade edilenler, katılanlar, eklenenler. "**mülḥaḳa**" ilhak edilmiş, sonradan takılmış, katılmış, eklenmiş. "**levāḥıḳ**" lâhikalar, sona bitişenler, eklenenler, ekler. "**terḳīm**" rakamla işaret etme, rakam işareti. "**elsine**" lisanlar, diller.

Dördüncü Türk Dil Kurultayı'na sunulan *Mikyasüllisan ve kıstasülbeyan* adlı bildiride yukarıdaki bölüm bugünkü dile şöyle çevrilmiştir:

> Türkçe kelimelerin yapı temelleri olan hece harfleri varlığı bakımından üç nevidir. Fakat her biri **kalınlı** (müfahham), **inceli** (mürakkak) olmaları yüzünden bunların tutarı kırk altı kısım olur. Bu harflerden **kalın** kısmı **öz ötrü** (zamme-i halise), **açık ötrü** (zamme-i münfetiha), **öz esre** (kesre-i halise), **öz üstün** (fetha-i halise) ile **ince** kısmı ise hem bu dört vokal işareti hem de **açık esre** (kesre-i münfetiha) ile **yürük** (müteharrik, konsonun sesini yürüten vokal) olmak bakımından Türkçe vokaller de beş kısım olur.[2] Türkçe kelimelerin birinci harfi **kalın** ise, kalan harflerin katık ve eklenik de olsalar, **kalın** olarak söylenip okunması; birinci harfi **ince** ise, kalan harflerin yine eklenik ve katıklardan da olsalar, **ince** olarak söylenip okunması Türkçede kelimelerin özle hallerinden olduğu için, yapı harflerinin nevileri gibi, Türkçe kelimelerin her nev'i **kalın-ince** kısımlarına ayrılır.
>
> Birinci yol: Türkçe konsonlara yirmi üç türlü, Türkçe vokallere de beş türlü şekil ayrılıp konulduktan sonra, birinci harf şekliyle birlikte yazılmak üzere **kalınlık** veya **inceliğe** ait bir alamet bulup koymaktır. İkinci yol: Türkçe konsonlara yine yirmi üç türlü, vokallere dokuz türlü şekil ayırıp koyarak **kalınlık-incelik** hallerini vokal şekilleriyle göstermektir. Nitekim yabancı dillerde (ووىل **voyel**) denilen şekiller bazı hallerde hem hemzeyi hem harekeyi hem **kalınlık** ve **incelik** halini ifade eder. (Ali Ulvi Elöve, 1942, s. 44).

Metinde verilen bilgilerden şu sonuçlar çıkarılabilir:

1) Tanzimat'tan başlayarak seslerin niteliğini göstermek amacıyla Arapça *mufahham* ve *murakkak* terimleri kullanılmıştır. Bunların Türkçe karşılıkları olan *kalın* ve *ince* terimleri de bu dönemde kullanılmaya başlanıyor.

2) Bunun yanında tefʿīl kalıbında fiil şekilleri olan *tefhīm* ve *terkīk* sözcükleri, metinde ad olarak kullanılmıştır. Bazen bunların Türkçeleri olan *kalın* ve *ince* terimleri de görülüyor. Tefʿīl kalıbının ism-i mefülü olan mufaᶜᶜal kalıbından türetilen *mufahham* ve *murakkak* sözcüklerinin terim olarak daha yaygın olduğu söylenebilir.

3) Metne göre Türkçenin ünlüleri, Arap harfli yazıda imla harfleri denilen *elif, vav, ye, he* ile ya da harekelerle gösterilir ve bunların sayısı dokuzdur. Bunlardan elif */a/* ünlüsünü; vav */o/, /ö/, /u/, /ü/* ünlülerini; ye */ı/, /i/, /é/* ünlülerini; he */e/* ünlüsünü gösterir.

[2] Kalınlı inceli olmak üzere ötrü (u, ü), açık ötrü (o, ö), öz üstün (a, e), öz esre (ı, i) ki hepsi dört (ve ince kalın çeşitleriyle sekiz, bir de lehçelerde (i)den (e)ye doğru söylenişli, açık esre dediği ki beş (ince kalın çeşitleriyle dokuz) olur.

4) Türk dilinin sesleri ve harflerinden söz edilirken bütün açıklamalar, tanımlamalar ve değerlendirmeler Arap alfabesi düşünülerek yapılmıştır.

5) Bu eserde yabancı terim olarak ünlü karşılığı Fransızca "voyelle" [vuayel] sözcüğü de kullanılmıştır.

6) Türkçe sözcüklerin ilk ünlüsü kalınsa, ondan sonra gelen ünlüler de kalın; ilk ünlüsü inceyse, ondan sonra gelen ünlüler de ince ünlüler olmalıdır. Türkçe bir sözcüğün ilk hecesindeki ünlü dilin önünden çıkıyorsa öteki ünlüler de önünden, dilin ardından çıkıyorsa öteki ünlüler de ardından devam ettiği için buna dil uyumu ya da büyük ünlü uyumu adı verilir.

Mekteb-i Ḥarbiyye-i Şāhāne kitābet muᶜallimi Rāşid tarafından 1901 yılında yazılan *Ḳavāᶜid-i Lisān-ı ᶜOṯmānī* adlı eserde bu terimler şöyle verilmektedir:

> Ḥarfleriñ oḳunuşca baᶜżısı **ince** ve baᶜżısı daḫı **ḳalın** oldıġına ve ḥarekeler ise ḥarflere tābiᶜ bulundıġına göre meẕkūr ḥarekeler **ḫafīf** ve **ṣaḳīl** nāmıyle ikişer ḳısma ve bu aḳsāmdan başḳa *ötrü* daḫı ayrıca *mebsūṭ* (açıḳ), *maḳbūż* (ḳapalı) nāmıyle iki ḳısma daha ayrılub Türkçenin ḥarekāt-ı ṭabīᶜiyyesi sekize bāliġ olmuşdur ki yazılışları ber-vechi ātīdir: (Rāşid, 1317, s. 20)
>
> Ḥareke-i Ḥareke-i
>
> resmiyye ḥarfiyye

Fetḥa (ـَ) (ه ـه) Fetḥa-i ḫafīfe (ince üstün) سن sen, دره dere, تپه tepe

Fetḥa (ـَ) (ا) Fetḥa-i ṣaḳīle (ḳalın üstün) آغز aġız, باردا bardaḳ

Kesre (ـِ) (ى) Kesre-i ḫafīfe (ince esre) بز biz, ایز iz

Kesre (ـِ) (ي) Kesre-i ṣaḳīle (ḳalın esre) آچق açıḳ, صاچپ ṣaçıḳ

Żamme (ـُ) (ؤ) Żamme-i ḫafīfe-i mebsūṭa (ince açıḳ ötre) دردت dört, كؤز göz, سؤز söz

Żamme (ـُ) (و) Żamme-i ṣaḳīle-i mebsūṭa (ḳalın açıḳ ötre) طقسان ṭoḳsan, قول ḳol, چوق çoḳ

Żamme (ـُ) (و) Żamme-i ḫafīfe-i maḳbūża (ince ḳapalı ötre) گل gül, اوزوم üzüm, توتون tütün

Żamme (ـُ) (ۇ) Żamme-i ṣaḳīle-i maḳbūża (ḳalın ḳapalı ötre) شۇ şu, بۇ bu, چۇقۇر çuḳur.

Yukarıdaki metinde yazar, "Ḥarfleriñ oḳunuşca baᶜżısı **ince** ve baᶜżısı daḫı **ḳalın** oldıġına göre ... **ḫafīf** ve **ṣaḳīl** nāmıyle ikişer ḳısma" diyerek sesleri önce ***ince*** (sen, dere, tepe; biz, iz) ve ***kalın*** (ağız, bardak; açık, saçık) olarak ikiye ayırmaktadır. Ünlüleri metnin genelinde *ḫafīf-ṣaḳīl=ince-kalın*; *üstün/esre-ötre* = [*düz*]*-yuvarlak* biçiminde bölümlemiştir. Yazar harekeleri; *resim* (*işaret*) şeklinde harekeler ve *harf* şeklinde harekeler olarak ikiye ayırmakta; Türkçe ünlülerin ya işaretlerle ya da harflerle gösterildiklerini belirtmektedir.

Yazar, "ḥarfleriñ oḳunuşca" sözüyle ünlülerin *ince* ve *kalın* seslendirildiğini söylemektedir. Bu da seslerin kulağa *ince* (tiz) yani daha yüksek ve *kalın* (pes) yani daha alçak, tok gelmesi durumudur. Bugünkü tasniften farklı olarak yazar, *fetha/üstün* ve *kesre/esre* sözcüklerindeki açıklamalarla, *düz* ünlüleri örtülü bir biçimde ifade etmektedir. Ancak yuvarlak ünlüleri "*ötrü* daḫı ayrıca *mebsūṭ* (açıḳ), *maḳbūż* (ḳapalı) nāmıyle iki ḳısma daha ayrılub..." diyerek *geniş* ve *dar* kategorisini vermiştir. Yuvarlak ünlüleri mebsūt yani *geniş* (dört, göz, söz; doksan, kol, çok) ve makbuz yani *dar* (gül, üzüm, tütün; şu, bu, çukur) biçiminde sınıflandırmıştır. Sonuç olarak yazar, ünlüleri 1) ***ince*** ve ***kalın***; 2) ***geniş*** ve ***dar*** 3) ***yuvarlak*** biçiminde bölümlemiş ama *yuvarlak* ünlülerin karşısında ***düz*** ünlüler için ayrı bir terim kullanmamıştır.

Aşağıda Tanzimat Dönemi terminolojisinde geçen, konuyla ilgili terimlerin açıklamaları verilmiştir.

> Metinde geçen *ḫafīf* ve *ṣaḳīl* sözcükleri Arapçadır. Bunlardan ilki خف ḫaffe (ḫaff, ḫiff, ḫiffe-t) ... (Steingass, 1989, s. 331) kökünden gelir ve خف **ḫiff** ve خفة **ḫiffet**, ḫālarıñ kesriyle ve fetḥiyle, Bir nesne "yeyni olmaḳ" maᶜnāsınadır... خفيف **ḫafif**, emīr vezninde, ***yeyni*** nesneye dénür... (ᶜĀṣım, 1269, C. 2, s. 752).
>
> İkincisi ثقل ṣaḳule (ṣaḳālet, ṣiḳal) ... (Steingass, 1989, s. 206) kökünden çıkar ve ثقل **ṣiḳal**, ḳāfla, ᶜineb vezninde, ***aġırlıġ***a dénür; ve ثقل **ṣiḳal** ve ثقالة **ṣaḳālet**, aṣālet vezninde, maṣdar olur, "aġır olmaḳ" maᶜnāsınadır... ثقيل **ṣaḳīl**, emīr vezninde, ***aġır*** nesneye dénür... (ᶜĀṣım, 1272, C. 3, s. 154).
>
> Yine metindeki **mebsūṭ**, Ar. basaṭa (basṭ) "yaymaḳ" (ᶜĀṣım, 1269, C. 2, s. 456) kökünden ***açılmış, yayılmış*** (Ş. Sāmī, 1317, s. 1269) demektir ve **maḳbūż** ise Ar. ḳabaża (ḳabż) "bir nesneyi dürüb devşirmek" maᶜnāsınadır ki yayub açmaḳ muḳābilidir... (ᶜĀṣım, 1269, C. 2, s. 441) kökünden ***kabz olunmuş, sıkılmış, daraltılmış*** (Develliođlu, 2023, s. 663) demektir.

Arapça alan yazınında tecvidde geçen *tefḫīm* ve *terḳīḳ* adıyla iki sözcük kullanılmaktadır. Bunlardan *tefḫīm,* "harfi kalın telaffuz etmek" demektir; bu tefᶜīl kalıbının ism-i mefᶜūlü olan *mufaḫḫam* ise "kalın telaffuz olunan harf" demektir. Öbürü *terḳīḳ,* "bir nesneyi ince söylemek" anlamına gelir; bunun ism-i mefᶜūlü *muraḳḳaḳ*, "ince telaffuz olunan harf" demektir. İşte Arapçadaki *mufaḫḫam* ve *muraḳḳaḳ* sözcükleri Türkçe *kalın* ve *ince* sözcükleriyle karşılanarak Tanzimat'tan bu yana yazılan ses bilgisiyle ilgili eserlerde kullanılmıştır. Aşağıda bu terimlerin gelişimiyle ilgili bir fikir vermek üzere Türkiye sahasında yazılan Arap harfli sözlüklerden örnekler verilmiştir.

Birincisi *tefḫīm,* تفخم faḫuma (فخامة faḫāmet) ... (Wehr, 1961, s. 700) köküne dayanır ve فخامة faḫāmet, ḫā-yı muᶜceme ile kerāmet vezninde, "iri ve dızman olmak" maᶜnāsınadır. (ᶜĀṣım, 1272, C. 3, s. 529).

تفخيم **tefḫīm** tefᶜīl vezninde, "taᶜẓīm ve tebcīl" maᶜnāsınadır. تفخيم الحروف **tefḫīmü'l-ḥurūf**, ḥarfleri imāle eylemeyüb ***ḳaba ve ḳalın telaffuẓ eylemek***dir. Şāriḥiñ beyānına göre تفخيم tefḫīm, ehl-i Ḥicāz ve امالة imāle, Benū Temīm edālarıdır. Lākin ᶜilm-i tecvīdde تفخيم tefḫīm, ترقيق terḳīḳ muḳābili olmaḳ üzere meşrūḥdur. (ᶜĀṣım, 1272, C. 3, s. 529).

تفخيم **tefḫīm** f.m. Faḫīm ḳılmaḳ tekrīm étmek; ***ḥarfi ḳalın oḳumaḳ***. (Aḥmed Vefīḳ Paşa, 1306, s. 1024).

تَفْخِيمْ **tefḫīm** ᶜAr. Taᶜẓīm ve tebcīl étmek ve ḥarfleri imāle eylemeyüb ***ḳaba ve ḳalın telaffuẓ etmek***... (Ḥüseyin Remzī, 1305, C. 1, s. 305) demektir.

تَفْخِيمْ **tefḫīm** ᶜAr. Taᶜẓīm, yüce ᶜadd étmek, ululamaḳ. § ***Ḥarfi ḳaba, ḳalın telaffuẓ étmek***. (Meḥmed Ṣalāḥī, 1313, C. 3, s. 122).

مُفَخَّمْ **mufaḫḫam** ᶜAr. Tefḫīm édilmiş, taᶜẓīm olunmuş: Vezīr-i mufaḫḫam. § ***Ḳaba, ḳalın telaffuẓ édilmiş***. (Muᶜallim Nācī, 1308, s. 814).

مُفَخَّمْ **mufaḫḫam** ᶜAr. Tefḫīm, taᶜẓīm, tebcīl olunmuş: metbūᶜ-ı mufaḫḫam, düvel-i mufaḫḫama ‖ ***Ḳaba, ḳalın telaffuẓ olunan ḥarf***. (ᶜAlī Naẓīmā-Reşād, 1318, s. 831).

مُفَخَّمْ **mufaḫḫam** ᶜAr. Tefḫīm édilmiş, taᶜẓīm olunmuş, ulu ṭanınmış: (metbūᶜ-ı mufaḫḫam, düvel-i mufaḫḫama) § ***Ḳalın telaffuẓ olunan ḥarf***. (Meḥmed Ṣalāḥī, 1322, C. 4, s. 518).

İkincisi *terḳīḳ*, رق raḳḳa (رقة riḳḳat) ... (Wehr, 1961, s. 352) kökünden gelir ve رقة riḳḳat (rānıñ kesriyle) raḥm ve şefḳat maᶜnāsınadır ki ḳalb yufḳalığından neşᵓet éden mihribānlıḳdır; ve utanmaḳ maᶜnāsına müstaᶜmeldir; ve ***yufḳa olmaḳ*** maᶜnāsınadır... (ᶜĀṣım, 1269, C. 2, s. 912).

ترقيق **terḳīḳ** tefᶜīl vezninde, Bu daḫı bir nesneyi ***yufḳa eylemek*** ve ***yufḳalatmaḳ*** maᶜnāsınadır... ve kelāmı nezāketle edā eylemek maᶜnāsına müstaᶜmeldir; bu münāsebetle nāzükāne bir maᶜnādan kināye eylemekde istiᶜmāl olunur, güyā ki kelāmını bir vechile raḳīḳ ve nāzük éder ki öbür ṭarafı görinür... (ᶜĀṣım, 1269, C. 2, s. 913).

تَرْقِيقْ **terḳīḳ** ᶜAr. Bir nesneyi ***yufḳa eylemek***, ***inceltmek*** ve kelāmı nezāketle edā eyleyerek maᶜnā kināye ṭarīḳıyle çıḳmaḳ, ... ve ***yumuşatmaḳ***, telyīn étmek (Ḥüseyin Remzī, 1305, C. 1, s. 264) démektir.

تَرْقِيقْ **terḳīḳ** ᶜAr. Bir kimseyi ḳul ve köle ve cāriye étmek. § ***İnceltmek***, nezāketle memzūc olan kelāmıñ maᶜnāsını kināye-dār étmek. Terḳīḳüʾl-kelām ḫilāfüʾt-taġlīẓdir... (Meḥmed Ṣalāḥī, 1313, C. 3, s. 75).

مرقّق **muraḳḳaḳ** ṣ. ***İnce***, ***incelenmiş***: Fetḥa-i muraḳḳaḳa, mufaḫḫama żıddı. (Aḥmed Vefīḳ Paşa, 1306, s. 1024).

مُرَقَّق **muraḳḳaḳ** { ṣ. ᶜAr. ṣ: muraḳḳaḳa [«رقّة riḳḳat»den smf. tefᶜīl] ***İncelmiş***, ***ince***, raḳīḳ, daḳīḳ: Fetḥa-i muraḳḳaḳa = İnce üstün. (Ş. Sāmī, 1318: 1326).

مُرَقَّقْ **muraḳḳaḳ**{ ᶜAr. ***İncelenmiş***, ***yufḳa***, ***ince***: (Fetḥa-i muraḳḳaḳa), (ḥurūf-ı muraḳḳaḳa). (Meḥmed Ṣalāḥī, 1322, C. 4, s. 474).

Yukarıda alıntılanan örnekler tasnif edildiğinde, ünlü terminolojisi ile ilgili dört tutumun olduğu ortaya çıkmaktadır:

1. ***Ḫafīf*** **ve** ***ṣaḳīl*** **(*ağır*)** terimlerini kullananlar:

Türkçe bir kelimeniñ ilk hecāsı naşıl bir ḥareke ile başlarsa, ondan ṣoñra gelen hecālar da öyle olur. Yaᶜnī kelimeniñ ilk hecāsı **ağır** ḥarekeli ise sāʾir hecāları da **ağır**; ve **ḫafīf** hecālı ise **ḫafīf** olur. İşte bu ḥāle «āheng-i lisān» dérler. Āheng-i lisān ḫāṣṣası Türkce ve elsine-i Tūrāniyyeye maḫṣūṣ bir ᶜalāmetdir. Bu āhenk ḫāṣṣası sebebiyle kelimeleriñ ṣoñuna ᶜilāve édilen ḥarfler (edevāt ve sāʾire) de aṣıl kelimeniñ āhengine uyaraḳ, kelimeniñ ḥarekesine göre **ḫafīf** ve-yā **ṣāḳīl** oḳunur. (Necīb ᶜĀṣım, 1311, s. 11, 12).

Ḥurūf-ı ḫafīfe ve **ṣāḳīle**.- Lisān-ı ᶜOṣmānīde ḥarflerden bir ḳısmınıñ telaffuẓı ḫafīf oldıġından anlara **ḥurūf-ı ḫafīfe** dénir. Telaffuẓı **ḫafīf** olan ḥarfler, **ḫafīf** ḥareke ile oḳunur. **Ḥurūf-ı ḫafīfe** şunlardır: (te, ṣe, cim, dal, ẕel, ze, sin, şin, kāf-ı ᶜArabī, kāf-ı Fārisī, kāf-ı vāvī, kāf-ı yāʾī)... Lisān-ı ᶜOṣmānīde ḥarflerden bir ḳısmınıñ telaffuẓı **aġır** oldıġından anlara **ḥurūf-ı ṣaḳīle** dérler. Telaffuẓı **ṣaḳīl** olan ḥarfler, **ṣaḳīl** yaᶜnī **aġır** ḥareke ile oḳunur. **Ḥurūf-ı ṣaḳīle** şunlardır: (ḫı, ṣad, ḍad/żād, ṭı, ẓı, ġayın, ḳaf)... **Ḥurūf-ı ḫafīfe** ve **ṣāḳīle**den mā-ᶜadā bāḳī ḳalan ḥarfler, başḳa ḥarf yardımıyle baᶜżen **ḫafīf**, baᶜżen **ṣaḳīl** oḳunur. Bu ḥarfler şunlardır: (elif, be, pe, çim, ḥa, re, ᶜayın, fe, lam, mim, nun, vav, he, ye, ṣaġır kāf yā-ḫud kāf-ı nūnī)... (Ẕekī, 1316, s. 20-22).

Ḥareke üçdür: Birincisi (üstün) olub yazınıñ üzerine ḳonulan (ـَ) şu işāretdir ki (مَكتَب mekteb), (حَرْفلَر ḥarfler) kelimelerinde oḳundıġı gibi **ḫafīf** ve **aġır** olaraḳ iki ses çıḳarır... (Ẕekī, 1326, s. 12).

Ḥareke-i ḫafîfe, ḥareke-i ṣaḳîle

Suᵓāl: Meẕkûr ḥarekelerden biriniñ ḳaç dürlü sesi var?

Cevāb: İki dürlü: Biri **ḫafîf** dīgeri **ṣaḳîl** yaᶜni **aġır**.

Suᵓāl: Ḫafîfler naṣıl oḳunur?

Cevāb: *Sepet, kibrit, bülbül, büyük* gibi.

Suᵓāl: Ṣaḳîller naṣıl oḳunur?

Cevāb: *Ḳadd, ḳızıl, ṣu, boş* gibi. (Mihrī, 1327, s. 4).

Elif - Taᶜyīn étdigi sese "**kalın** üstün" "**ṣaḳîl** fetḥa" nāmı vérilir: *baba, yaz, bal* kelimelerindeki sesdir.

Vāv - Dört ötrünüñ (żammeniñ) vazfesini görür:

1) *Ṣu, ḳuzu, ḍur*. (**ṣaḳîl**, maḳbūż żamme);

2) *Çoḳ, mor, ṭoy* (**ṣaḳîl**, mebsūṭ żamme);

3) *Düz, yüz, üzüm* (**ḫafîf**, maḳbūż żamme);

4) *Söz, göz, gök* (**ḫafîf**, mebsūṭ żamme).

Fāᵓide.- Ṣaḳîllere (**ḳalın**), ḫafîflere (**ince**) de dérler. (Aḥmed Cevād, 1926, s. 31, 32).

Görüldüğü gibi bu terimler, Arap harfleriyle yazılmış dil bilgisi kitaplarında kullanılmıştır.

2. *Kalın* ve *ince* terimlerini kullananlar:

İnce sadalı : e, i, ö, ü;

Kalın sadalı: a, ı, o, u. (Dilmen, 1929, s. 24).

Vokaller doğrudan doğruya gırtlaktan ses verdikleri takdirde kalın okunurlar; bunlara *"gırtlak vokalleri"* yahut ***"kalın** vokaller"* adı verilir: [a, ı, o, u] gibi. Gırtlaktan gelen vokal sesi damağa çarptıktan sonra çıkarılırsa vokallerin sesleri incelir. Bunlara da *"damak vokalleri"* yahut ***"ince** vokaller"* derler: [e, i, ö, ü] gibi. (Dilmen, 1936, s. 12).

Kalın ve **İnce** sesliler. (Dilin durumuna göre)

a) Sesleri, dilin hafifçe geriye çekilmesiyle çıkarılanlara **kalın** sesliler denir. Bunlar *a, ı, o, u* 'dur ki, ses perdeleri de kalındır ve kulakta böyle etki bırakırlar.

b) Sesleri, dilin hafifçe ileri uzatılmasiyle çıkarılanlara **ince** sesliler denir. Bunlar da *e, i, ö, ü* 'dür ki, ses perdeleri de incedir. kulakta öyle etki bırakırlar. (Onan, 1950, s. 25, 26).

Kalın ve **İnce** Vokaller:

Dilin geriye çekilmiş durumunda çıkan vokallere **kalın** vokaller (voyelle postérieure) deriz. Bunlar *a, ı, o, u* sesleridir. Dilin geriye sürülmüş durumunda çıkarılan vokallere ise **ince** vokaller (voyelle antérieure) adını veririz. Bunlar *e, i, ö, ü* sesleridir. (Banguoğlu, 1959, s. 35).

Kalın: a, ı, o, u

İnce : e, é, i, ö, ü. (Banguoğlu, 1995, s. 35).

Söyleniş özelliğine ve dilin durumuna göre sekiz ünlünün:

a) Dördü **kalın**dır: a, ı, o, u ;

b) Dördü **ince**dir : e, i, ö, ü .

Alt alta yazılan her çift ses bir cinstendir. Dikkatle söyleyerek denenince kalınlarda dilin arkaya doğru çekildiği, incelerde ise sesin, kalınlara göre, daha öne itilerek çıktığı anlaşılır. (Gencan, 1966, s. 30).

Ünlüler şu biçimde sınıflandırılır:

Dilin durumuna göre:

1. **Kalın** ünlüler: a, ı, o, u.

2. **İnce** ünlüler: e, i, ö, ü. (*Yazım Kılavuzu*, 2023, s. 5).

3. ***Kalın, ince*** ile ***art, ön*** terimlerini birlikte kullananlar:

Türkçede ya **kalın** veya **ince** sesli bulunur; buna *genel sesli uyumu* denilir.

Kalın sesliler : a, ı, o, u;

İnce seliler : e, i, ö, ü.

Not I. **Kalın** seslilere **art** (postérieures), **ince** seslilere **ön** (antérieures) denilir; bu da damağın *arka* veya *ön* tarafından çıktığına göre, seslinin vasıflandırılması demektir. - Dilbilimde **art** seslere *velar*, **ön** seslere *palatal* ismi de verilir. (Emre, 1945, s. 81).

Emre, bu kitapta *art* ve *ön* terimlerini verse de asıl *kalın* ve *ince* terimlerini kullanmaktadır. Liseler için yazıdığı bir başka eserde ise *önden* ve *arttan* terimlerini tercih ettiği görülmektedir.

Sesliler (Vokaller) Uyumu

1. Vokalleri, ağzın **ön** veya **art** bölgesinden çıkmak yönünden, kelimenin gösterdiği sesliler uyumu.

2. Vokalleri söylenirken, dudaklar **düz** veya **yumuk** olmak yönünden, kelimenin gösterdiği sesliler uyumu.

Aşağıdaki cetvelde vokallerin (seslilerin) **önden**, **arttan**, **düz** ve **yumuk** olarak bölümlenmesi belirmektedir.

	Düzler (düz dudaklarla)		Yumuklar (yumuk dudaklarla)	
Önden (İnce)	e	i	ö	ü
Arttan (Kalın)	a	ı	o	u

Not. **Önden** çıkan vokallere (seslilere) **ince**, **arttan** çıkanlara **kalın** denilmektedir. *Yumuklar*a *yuvarlak* da denilir, fakat bu vokallerin söylenişinde dudaklar yusyuvarlak olmaz, ancak yumulur. (Emre, 1951, s. 19).

Türkçede daha çok kullanılan tâbirleri ile **art** vokallere ***kalın*** *vokaller*, **ön** vokallere de ***ince*** *vokaller* adı verilir. Sekiz vokalimizin dördü **art** yahut **kalın** vokal, dördü ise **ön** yahut **ince** vokaldir. **Art** yahut **kalın** vokaller *a, ı, o, u'*dur. *e, i, ö, ü* ise **ön** yahut **ince** vokallerdir... Kalın vokallerin arkadan öne doğru teşekkül noktaları şöyle sıralanır: *u, o, ı, a*. İnce vokaller ise ikişer ikişer ön damağın ön ve arka taraflarında teşekkül ederler... (Ergin, 1962, s. 39).

Ergin, her iki terimi kullansa da asıl kullandığı sözcükler *kalın* ve *ince* terimleridir.

Bu sınıflandırmada âmil, ses vücuda gelirken dilin, damağın ön ve ardından yer almasıdır. Eğer sesli harf teşekkül ederken dil, damağın **ön** kısmında bulunursa, bu ses **ince** olur: *e, i, ö, ü* gibi. Bunlara "**ön** vokaller" veya "**ince** sesliler" denir. Eğer sesin teşekkülü esnasında, dilin yeri damağın **arka** kısmı üzerinde ise, bu takdirde ses, **kalın** olur: *a, ı, o, u* harfleriyle gösterilen sesler böyledir. Bunlara da "**art** vokaller" veya "**kalın** sesliler" adı verilir. (Bilgegil, 1964, s. 295).

Dilin arka damağa doğru kabarmasıyla **kalın** ünlüler (*back vowel, velar, broad-vowel, deep, dark vowel*) *a, ı, o, u* oluşurken, dilin ön damağa doğru kabarmasıyla da **ince** ünlüler (*front vowel, bright vowel, palatal vowel*) *e, i, ö, ü* oluşur. Ünlüleri **kalın** ünlüler ve **ince** ünlüler diye iki grupta toplamak, bütün dil çalışmalarında söz konusudur... (Karaağaç, 2013, s. 830 ve 2018, s. 42).

Karaağaç, bu tanımın altında verdiği şemada ***art*** ünlüler ve ***ön*** ünlüler terimini kullanmış. Ancak yazar, madde başında tanım yaparken **kalın** ünlü (s. 515) ve **ince** ünlü (s. 502) terimlerini esas almış.

Dilin devinimine göre **kalın** ve **ince** ünlüler: Ağız boşluğunda dilin *geri*ye çekilmiş durumunda çıkarılan ünlülere **kalın** ünlüler denir. **Kalın** ünlüler ağız boşluğunun *arka* tarafında oluşur. Bu nedenle **kalın** ünlülere **art** ünlüler adı da verilir. **Kalın** ünlüler şunlardır: *a, ı, o, u*. Ağız boşluğunda dilin ileri doğru sürülmüş durumunda çıkarılan ünlülere **ince** ünlüler denir. **İnce** ünlüler ağız boşluğunun *ön* kısmında oluşur Bu nedenle **ince** ünlülere **ön** ünlüler adı da verilir. **İnce** ünlüler şunlardır: *e, i, ö, ü*. (Güler & Hengirmen, 2005, s. 13).

4. ***Art, ön*** terimlerini kullananlar:

Ön vokaller : *e, i, ö, ü*

Art vokaller: *a, ı, o, u*

Ön (damak önü) ve **art** (damak ardı) vokalleri tabiri yerine, bazan *damaklılar* (palatales), *boğazlılar* (gutturales) tabirleri de kullanılıyor. Bazı yabancı gramerciler vokaller için (*leyyin* ve *haşin*) yahut (*zayıf* ve *şedit*) suretindeki tavsifleri tercih ediyorlar. (Bu iki zümreyi mecz ederek *leyyin* ve *şedit* de diyorlar.) Türkçe gramerlerde ise bunlara ***hafif*** ve ***sakīl*** (**ince** ve **kalın**) deniliyor. [Müellifin mütalaasına göre, biz bunlara ***öncül***, ***artçıl*** da diyebiliriz. A.U.E.] (Deny, 1941, s. 35).

Ünlülerin sınıflandırılmasında esas olan boğumlanmayla ilgili belli başlı ölçütler şu şekildedir: *Artlık/Önlük, Darlık/Genişlik, Düzlük/Yuvarlaklık, Uzunluk/Kısalık.*

Artlık/Önlük: Ağız boşluğunun *ön* ve *art* bölümleriyle ilgili karşıtlık; /a/-/e/, /ı/-/i/, /o/-/ö/, /u/-/ü/ ayrımlarını belirler. Dilin *ön* tarafının tümsekleşmesiyle ağzın *arka* bölgesinde **art** ünlüler /a, ı, o, u/, dilin *arka* tarafının tümsekleşmesiyle ağız boşluğunun *ön* tarafında **ön** ünlüler /e, i, ö, ü/ oluşur... (Eker, 2015, s. 66).

Dilin *ön* tarafının kabararak *ön damak*la arasındaki açıklığı daraltması sonucu oluşan ünlülere *ön damak ünlüsü* veya *ön ünlü* denir. Bunlar /e/, /i/, /ö/, /ü/ ünlüleridir. Dilin *arka* tarafının kabararak *yumuşak damak*la arasındaki mesafeyi daraltması sonucu oluşan ünlülere *art damak ünlüsü* veya *art ünlü* olarak adlandırılır. Bunlar /a/, /ı/, /o/, /u/ ünlüleridir. (Demir-Yılmaz, 2017, s. 24).

Türkiye Türkçesinin ünlüleri

Dilin Durumuna göre: **Ön** ünlüler: e, i, ö, ü. **Art** ünlüler: a, ı, o, u. (Aksan ve bşk. 1978, s. 14).

Çıkış Yerleri: Ünlüler arasında kullanılan karşıtlık bakımından Türkçede dil "**ön**" ve "**art**" diye iki bölüme ayrılır; **ön** ünlüler: (i, e, ü, ö), **art** ünlüler ise: (ı, a, u, o)'dur. (Demircan, 1979, s. 35).

Vokallerin sınıflandırılmasında en fazla yardımı dokunan bir cihet de vokalin oynaklanma yerinin tespitidir. Bu tespit işinde bize en çok faydası dokunan uzuv yine dildir. Dilin *ön* yahut *arka* kısmının damağa doğru kabarmasına göre vokaller, **öndil**, yahut **arkadil** vokalleri olmak üzere yine ikiye ayrılır. Grammont'un yaptığı gibi (s. 84) oynaklanmanın damak üzerindeki yerine bakarak *sert damak* (palatale) vokalleri ve *yumuşak damak* (vélaire) vokalleri -hatta *orta damak* vokalleri- olmak üzere aynı şekilde ikiye ayrılarak adlandırılabilir...

> Türkçe ı = [ï], ağız kanalının pek az daralması ile elde edilen bir **ortadil** vokalidir. (Üçok, 1951, s. 63, 64, 71).
>
> Ünlülerin çıkışında en önemli görevi üstlenenler dil, çene ve dudaklardır. Bunların alt öbeklenmesi bu organların durumuna göre yapılır.
>
> Dilin devinimine ve biçimine göre:
>
> - **Arka** dil ünlüleri: a, o, u.
>
> - **Orta** dil ünlüleri : ı.
>
> - **Ön** dil ünlüleri : e, i, ö, ü. (Selen, 1979, s. 21).
>
> Dilin **arka** tarafında teşekkül eden vokallere *kalın* vokaller, dilin **ön** tarafında teşekkül eden vokallere *ince* vokaller adı verilir. *Kalın* vokallere **art** vokaller, *ince* vokallere **ön** vokaller de diyebiliriz... *Kalın* vokaller *a, ı, o, u* vokalleridir. Bunların teşekkül noktaları *arka*dan *ön*e doğru şöyle sıralanır: *u, o, ı, a*. Demek ki *en arka*da teşekkül eden vokal *u*'dur. *a* vokali ise aşağı yukarı *dilin ortası*nda teşekkül eder. Bu bakımdan ***a*** tam bir **orta** vokal durumundadır... Şu halde vokaller dilin üzerinde *u*'dan *i*'ye kadar sıralanır, **en arka** vokal *u*, **en ön** vokal *i*, **orta** vokal de ***a***'dır. (Ergin, 2016, s. 99-100).

Yukarıdaki son üç alıntıda *arka/art* ve *ön* terimlerinin yanında bir de*,* ***orta*** *damak vokali,* ***orta*** *dil ünlüsü,* ***orta*** *vokal* terimiyle karşılaşılmaktadır. Ancak üç yazarın *orta ünlü* konusundaki kabulleri farklıdır. Üçok ve Selen ***ı*** ünlüsünü, Ergin ise ***a*** ünlüsünü *orta ünlü* kabul etmektedir.

Yukarıdaki metinlerde ünlüler için kullanılan terimler şöyle özetlenebilir:

mufaḫḫam ve **muraḳḳaḳ** (ḳalın ve ince, ḳaba ve yufḳa), **tefḫīm** ve **terḳīḳ** (ḳalın ve ince, ḳaba ve yufḳa), **voyel** (ḳalın ve ince), **ḫafīf** ve **ṣaḳīl** (ince ve ḳalın, yeyni/yeğni ve ağır), **ön** ve **art** (damak önü ve damak ardı, damaklılar ve boğazlılar, damak ve gırtlak, öncül ve artçıl), **önden** (ince), **arttan** (kalın), **vokaller** (sesliler); **arka** ve **orta** ve **ön** (arka dil ve orta dil ve ön dil) terimleri kullanılmıştır. Bunun yanında Arap harfli metinlerde *üstün/esre ve ötre* [düz ve yuvarlak], *mebsūṭ* ve *maḳbūż* (açıḳ ve ḳapalı, [geniş ve dar]) ayrımı da görülmektedir.

SONUÇ

Dil bilgileri nasıl dilin doğru anlaşılmasını ve tanımlanmasını sağlayan bir gereç ve çerçeve sunuyorsa dil bilgisi terimleri de dil bilgisinin doğru anlaşılmasını ve tanınmasını sağlayan bir gereç ve çerçeve sunar.

Türkçe dil bilgisinde terim sorunları her dilde olduğu gibi tarihsel süreçte oluşan ve çözüm arayışları içeren bir alandır. Bu alanda ses bilgisi terimleri de alt problemlerden biri olarak görünmektedir.

Bilindiği gibi Türk dili yapı bakımından sondan eklemeli (agglutinative), köken bakımından Altay dilleri grubundan bir dil olarak kabul edilmektedir. Buna karşılık Türk dili yüzlerce hatta binlerce yıldan beri yaşadığı bölgelerde kendi yapısından ve aynı kökenden olmayan dillerle de sürekli alışveriş içinde olmuştur. Bu alışveriş çeşitli ögeleri kapsamaktadır. Terimler konusunda Türk dili, çeviri ilişkilerine girdiği bütün dillerle terim alışverişinde de bulunmuştur. Ancak terimlerin adlarının alınması yanında anlamlarının da dilin içine taşındığını görmek olasıdır.

Türk dili ünlülere dayalı bir ses ve anlam yapısına sahiptir. O yüzden ünlüleri dile getirecek terimlerin hem Türkçe olması hem Türkçenin ses yapısına hem de adlandırma ilke ve ölçütlerine uygun olması beklenir. Oysa kalın ünlü, ince ünlü terimlerinde başka bir deyişle ünlülerin tasnif ve tanımlanmasında bu ilke ve ölçütlere uyulmadığı gözlemlenmektedir. Bu çalışmada önce sorun ortaya konularak ünlülerin adlandırılmasında tek türden bir ölçüt olmadığı gösterilmiştir. Ardından kronolojik sürece bağlı olarak Türk dil bilgisi kitaplarında geçen kalın-ince ünlü terimleri ile ilgili örnekler sergilenmiştir. Verilen örnekler genişlik-darlık ve düzlük-yuvarlaklık durumlarının fizyolojik temelli olduğunu, organların durumlarına göre adlandırma yapıldığını göstermektedir. Kalınlık-incelik durumu ise fizyolojik-organik bir ölçüye değil; kullanıma, duyuma, işitmeye yani sesin dinleyici üzerindeki etkisine dayalı bir adlandırma olarak görünmektedir.

Örneklerden de anlaşılacağı üzere *kalın-ince* terimleri Arap dilinin yapısı ve terimleri dikkate alınarak ortaya çıkmıştır. Habeşçe, İbranice, Süryanice gibi bir Sami dili olan Arap dili, yapı bakımından dış bükümlü bir dildir. Arapçada Türkçedeki gibi ünlü-ünsüz ayrımı ve tasnifi yoktur. Bu dilin ve alfabenin mantığında seslerin çıkarılmasında *kalın* (*mufahham*), *ince* (*murakkak*); *ağır* (*sakil*) ve *yeğni* (*hafif*) gibi adlandırmalar vardır.

Kâşgarlı Mahmut'tan Bergamalı Kadri'ye ve Ahmet Cevdet Paşa'ya hatta yirminci yüzyılın başına değin Türk dil bilgisi için Arap dil bilgisi mantığı ve terimlerinin esas alındığı söylenebilir. İşte bu etkilenme dolayısıyla Arap dilinin sesleri için gayet doğal ve uygun olan *mufahham* ve *murakkak* terimleri Türkçeye *kalın* ve *ince* diye çevrilerek Türkçenin ünlülerinin tasnif ve tanımında terim olarak kullanılmıştır. Arap dilindeki ve alfabesindeki öge ve ses birimlerin adlandırılması için kullanılan terimler, Türkçenin sesleri için uygun değildir. Benzer biçimde, Arapça terimler için oluşturulan tanımların da Arapçadan olduğu gibi aktarılarak Türkçedeki dil olayları için kullanılması doğru olmaz. Çünkü Arapça yalnızca üç uzun ünlüsü (ā, ī, ū) yazıda gösterilen, üç kısa ünlüsü ise sözcüğün vezninden çıkartılan bir dildir. Böylece ünlü-ünsüz ayrımı olmayan bir dilin ses kategorileri, ünlüye dayalı bir dilin ses kategorileri ile örtüşmez. Kullanılan terimlerin Türkçe olması, anlamca var olan uyumsuzluğu yalnızca örtmeye yaramaktadır.

Türk dil bilgisi uzmanları ünlüleri sınıflandırır ve onları adlandırırken son yüz elli yıl içinde *kalın* ve *ince* ünlü terimlerinin yanında fizyolojik-organik ölçüte uygun olarak *ön-art* ünlü terimlerini de kullanmaya başlamışlardır. Dileğimiz bu terimlerin yaygınlaşarak yerleşmesidir.

KAYNAKÇA

Abdurraḥmān Efendi (1299). *Miḳyāsüʾl-lisān ḳıṣṭāsüʾl-beyān*, İstanbul: Maḥmūd Beğ Maṭbaᶜası.

Aḥmed Cevād (1926). *Türkçe ṣarf ve naḥv*, İstanbul: Orḫaniye Maṭbaᶜası.

Aḥmed Vefîḳ Paşa (1306). *Lehce-i ᶜOṯmānī*, Ṭabᶜ-ı Cedīd, Der-saᶜādet: Maḥmūd Beg Maṭbaᶜası.

Aksan, D. ve bşk. (1978). *Türkiye Türkçesi gelişmeli sesbilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları

ᶜAlī Naẕīmā & Reşād (1318). *Mükemmel ᶜOṯmānlı lüġati*, Der-saᶜādet: Tefeyyüż Kütüb-ḫānesi.

ᶜĀṣım, (Mütercim Aḥmed) (1268, 1269, 1272). *El-oḳyānūsüʾl-basīṭ fī tercemetiʾl-ḳāmūsiʾl-muḥīṭ*, Üçüncī Ṭabᶜı, İstanbul: Taḳvīm-ḫāne-i ᶜĀmire.

Banguoğlu, T. (1959). *Türk grameri*, birinci bölüm, *sesbilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları

Banguoğlu, T. (1990). *Türkçenin grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları

Banguoğlu, T. (1995). *Türkçenin grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları

Bilgegil, M. K. (1964). *Eğitim enstitüleri için Türkçe dilbilgisi*, Edebiyat Bilgi ve Teorilerine Giriş, Fasikül: 2. Ankara: Güzel İstanbul Matbaası.

Demir, N. ve E. Yılmaz (2017). *Türkçe ses bilgisi*, T.C. Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi Yayını.

Demircan, Ö. (1979). *Türkiye Türkçesinin ses düzeni, Türkiye Türkçesinde sesler*, Ankara: TDK Yayınları.

Deny, J. (1941). *Türk dili grameri* (*Osmanlı lehçesi*), (terc. Ali Ulvi Elöve), İstanbul: Maarif Vekâleti Yayını.

Devellioğlu, F. (2023). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

(Dilmen), İ. N. (1929). *Türkçe gramer, yeni Türkçe dersleri VI*, İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.

Dilmen, İ. N. (1936). *Türk dil bilgisi dersleri*, İkinci kısım, İstanbul: Devlet Basımevi, DTCF Yayınları.

Eker, S. (2015). *Türk dili-I*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Elöve, A. U. (1942). *Mikyasüllisan ve kıstasülbeyan*, İstanbul: Bürhanettin Matbaası, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Emre, A. C. (1945). *Türk dilbilgisi*, İstanbul: Cumhuriyet Matbaası, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Emre, A. C. (1951). *Liseslerin birinci sınıfları için dilbilgisi I*, İstanbul: Hilmi Kitabevi Yayınları.

Ergin, M. (1962). *Türk dil bilgisi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Ergin, M. (2016). *Üniversiteler için Türk dili*, İstanbul: Bayrak Basım, Yayım, Tanıtım.

Güler, E. & Hengirmen, M. (2005). *Ses bilimi ve diksiyon*, Ankara: Başkent Repro Basım, Engin Yayınları.

Gencan, T. N. (1966). *Dilbilgisi*, İstanbul: Ahmet Sait Basımevi, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ḥüseyin Remzī (1305), *Lüġāt-i Remzī*, İstanbul: Maṭbaᶜa-i Ḥüseyin Remzī.

Karaağaç, G. (2013). *Dil bilimi terimleri sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Karaağaç, G. (2018). *Türkçenin ses bilgisi*, İstanbul: Kesit Yayınları.

Meḥmed Ṣalāḥī (1313-1322). *Ḳāmūs-ı ᶜOṯmānī*, İstanbul: Maḥmūd Beg Maṭbaᶜası.

Mihrī (1327). *Muḫtaṣar ṣarf-ı ᶜOṯmānī*, Dersaᶜādet: Maḥmūd Bey Maṭbaᶜası.

Muᶜallim Nācī (1308). *Lüġat-i Nācī*, İstanbul: ᶜAṣır Maṭbaᶜa Kütüb-ḫāne ve Mücellid-ḫānesi.

Necīb ᶜĀṣım (1311). *Mükemmel ṣarf ve naḫv-i ᶜOṯmānī*, İstanbul: Mekteb-i Ḥarbiyye Maṭbaᶜası.

Onan, N. H. (1950). *Dilbilgisi I*, Orta okul kitapları, 6. basım, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Rāşid (1317). *Külliyyāt-ı ḳavāᶜid-i lisān-ı ᶜOṯmānī*, İstanbul: Reşīd Efendi Ḫānında 38 Numerolu Maṭbaᶜa.

Selen, N. (1979). *Söyleyiş ses bilimi, akustik ses bilim ve Türkiye Türkçesi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Steingass, F. (1989). *A learner's Arabic-English dictionary*, Beirut: Librairie du Liban.

Ş. Sāmī (1317-1318) *Ḳāmūs-ı Türkī*, Der-saᶜādet: İḳdām Maṭbaᶜası.

Türkçe sözlük (2023). (haz. Mustafa Argunşah [ve başk.]), 12. baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Üçok, N. (1951). *Genel fonetik* (*Ana çizgileri*), İstanbul: İbrahim Horoz Matbaası, AÜ DTCF Yayımları.

Wehr, H. (1961). *A dictionary of modern written Arabic*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

Yazım kılavuzu (2023). (haz. Şükrü Halûk Akalın... (ve başk.) 27. baskının tıpkıbasımı, Ankara: TDK Yayınları.

Ẕekī (1316). *Naẓarī ve ᶜamelī ᶜilāveli ṣarf-ı ᶜOṯmānī*, İstanbul: Artin Aṣaduryān Şirket-i Mürettebiyye Maṭbaᶜası.

Ẕekī (1326). *Naẓarī ve ᶜamelī muḫtaṣar ᶜOṯmānlı ṣarfı*, İstanbul: Arşaḳ Ġaruyan Maṭbaᶜası.

Zeren, A. (1978). *Müzikte ses sistemleri*, Ankara: Genel Diziler Offset Fotomat Basımevi.

4

Türk Halk Bilimi Araştırmaları



YUNUS EMRE'NİN ŞİİRLERİNDE İNSAN VE TOPLUM TASARIMININ FARKLI BOYUTLARI

Mustafa ARSLAN

Prof. Dr. Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Emekli Öğretim Üyesi,
marslan@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3860-2442

Anadolu merkezli Müslüman Türk kimliğinin ve kültürel bütünlüğünün oluşumunda en önemli anlam alanlarından ve toplumsal bellek kodlamalarından biri şüphesiz Yunus Emre'dir. Onun hakkında bugüne kadar çok yönlü ve çok şey söylenegeldi. Ancak görülüyor ki, her dönem gibi bugünkü zaman bağlamında yaşayan bizler için de yepyeni "yeni doğan" bir Yunus Emre mevcut. Bu "her dem yeni" olma olgusunun temel paydaşlarından biri ve belki de birincisi, kanaatimizce Yunus Emre'nin fikir sistematiğinin merkezinde yer alan "insan" ve insanla ilgili tasarım boyutlarıdır. Tasarımlar, insanın yaşadığı âleme ilişkin nesne ve olaylardan, tasarlanan başka âlemlere kadar uzanan geniş ve karmaşık bir görüntü ufkunu ortaya koyarlar. Onlar, çeşitlilik ve karmaşa göstergelerinin temel noktalarında yoğunlaşan algı, kabul ve anlamlarla ilişkili olarak okunduğunda, düzenli ve tutarlı bir bilgi sistemini ve varlık anlayışını da yansıtırlar. Dolayısıyla başlangıç ve son eksenindeki tasarımlar, bütünü kavrama yönünden de en önemli algı ve anlam alanlarıdır. Bu bağlamda Yunus Emre ve şiiri bütünlüğünde oluşan insan ve toplum tasarımlarının anlam alanı ve işlevselliğini ele almak ve yorumlamak bir gerekliliktir. Bu tarz yorumlamalar kanaatimizce tarihsel derinliği kavramak yanında bugünün ve yarının insanına, onun normatif boyutlarına da ışık tutacaktır.

Yunus Emre'nin Risalet'ün-Nushiyye adlı mesnevisinde ve Divan nüshalarında yer alan şiirlerinde insan ve toplum kavramlarını biçimlendiren algı ve anlamlar, farklı tasarım boyutlarında karşımıza çıkmaktadır. Bu tasarım boyutlarını ana hatlarıyla "düşünmenin-tefekkürün tasarımı olarak insan ve toplum, bu dünyada yaşayan sosyal bir varlık tasarımı olarak insan ve toplum, estetik-sanatsal bir tasarım olarak insan ve toplum" şeklinde sınıflandırmak mümkündür. Burada öncelikle ifade etmemiz gerekir ki, esasen düşünce ya da tefekkür gibi, tasarımlar da zihinsel bir faaliyetin, yani soyut, içsel bir biçimlendirmenin/durumun ifadesidir ve ancak bir iletişim yoluyla dışa aktarıldığında herkesçe bilinebilir. Dolayısıyla yukarıda diğer başlıklar altında belirtilen

tasarımlar da öncelikle düşünmenin, tefekkürün bir sonucu olarak biçimlenmiş ve dışa yansıtılmıştır. Ancak bu kategorik yapılanmada daha çok tasarımların "inanılan ve idrak edilen (inanışın algısı) olarak, bilinen ve idrak edilen (gerçekliğin algısı) olarak, estetik haz ve edebi üretim sunumu (metaforik) olarak" yansımaları kastedilmektedir. Bir başka deyişle insan ve toplum tasarımlarının "düşünce, bilgi ve sanat" bağlamlarına ilişkin yansımalarına dikkat çekilmek istenmiştir.

Düşüncenin Tasarımı Olarak İnsan ve Toplum

Yunus'un şiirlerinde insanın merkezî ve önemli bir yer tutması, onun tasarım dünyasında "nesneden önce öznenin kabulü" ve "varlıkta esas olanın bilinç sahibi insan" (Çubukçu, 1982: 76) olgusuna dayalı bir düşünce sistematiğinden kaynaklanır. Buna bağlı olarak, daha yaratılmadan önce insan, "kaygı elinin ermediği, gussa gözünün görmediği, endişe şehrinden dışarıda bir ulu mekândadır" ve "ezelden vardır, maşuk ile yardır, evveldir, ahirdir, canlara candır". Sonra yaratılış serüvenini konu edinen ve insanoğlunun nasıl ortaya çıktığını, nasıl türediğini anlatan "antropogoni miti " çerçevesinde bir tasarım karşımıza çıkar:

"Topragıla suyı bünyad eyledi
Ana Âdem dimegi ad eyledi
Yil gelip ardınca depitdi anı
Andan oldı cism-i Âdem bil bunı
Od dahı geldi vü kızdurdı anı
Çünki kızdı cisme ulaştı canı". (Tatçı 1991: 27-28)

Böylece insanın başlangıç zamanında Tanrı katında bulunan bilincinin ve ruhsal yönünün, yeryüzünde bedene eklemlenerek ikili bir varoluşa dönüşen ve sona doğru uzanan kozmik yolculuğu başlamış olur. Yunus Emre'nin bu kozmogonik tasarımı, "beşerî duygu ve ihtirasları insan vücudunun maddi terkibinde" bulur ve "bu fikre göre toprak ile su iyi duyguları, od ile yil kötü duyguları doğurur" (Kaplan, 1973: 66). Dolayısıyla normatif bakımdan "olumlu" ve "olumsuz" olarak genelleyebileceğimiz insan tasarımları, tabii olarak yaratılıştan itibaren mevcuttur ve farklı tasarım boyutlarına ilişkin yansıtılan insan merkezli tasarımlar esasen başlangıçtaki antropogonik tasarımın açılımına dair özellikleri içinde barındırmaktadır. Bu sebeple inanılan ve idrak edilen olumlu insan tasarımı Yunus'un düşünce ve tefekkür dünyasında "en yüksek hakikat olan Tanrı'yı dış âlemde değil, kendi içinde arayandır". "Yaratılanı yaratandan ötürü hoş görendir". "Uzun ve zor bir yola girmiş olandır". Bu bağlamda olumlanan insan, "Hak olan- Sultan olan insan, kul olan insan, âşık insan, arif insan, âlim insan, miskin insan yol eri olan insan, sohbet-muhabbet ehli olan insan, dost insan" tanımlamalarıyla kendini gösterir:

İnsan sıfatı kendü Hak, insandadur Hak togrı bak,
Bu insanun sıfatuna cümle âlem hayranımış (133)[1]
Yunus'am ben Yunus iş bu cihanda
Benem sultan kulı sultan benemdir" (48)
Kul padişahsuz olmaz padişah kulsuz degül,
Padişahı kim bileydi kul etmese yort savul (160)
Âşık kişi miskin gerek yol içinde teslim gerek" (18)

Bu olumlu insan, zaman zaman dışarıya ve öteki unsurlara dalıp asıl gerçeği unutmamalı ve her insan kendi kendini tanıyıp, kendi nefsini yenmelidir (Kaplan, 1992: 155). Böylece insanı "aşkın bir ben" noktasında algılayan ve anlamlandıran bu tasarım, insanı dünyada diğer unsurları da ötekileştirmeyen bütüncül bir anlayışa götürür. Buna bağlı olarak "toplumsal birlik" tasarımı da Yunus Emre'nin dizelerine yansımış olur.

Bizi biz koyalım, anlar biz olalım (81)
Onsekizbin âlem halkı cümlesi bir içinde
Kimse yok birden artık söylenir bir içinde" (399)

Diğer taraftan inanılan ve idrak edilen olumsuz insan tasarımı ise yaratılıştan gelen "od ile yil" kaynaklı kötülüklere sahiptir. Bunlar, "ağyar, düşman, cahil, münkir, müfsit, gafil, kolmaş eden, salus,, usanlar -uyalar" ifadeleriyle yansıtılır.

Cahil gönlü taşdan beter, Danışmanın cahili onamaz dervişleri (76)
Bunda zalimlik eyleyen nefsi haramla toylayan (163)
Kendiye yaramazı berikiye sanan ol
Adı müsülman onun kendi benzer keşişe
Yarın Hak didarını görmeyiser üç kişi
Bir dengci, bir kovucu, gammazdır paşa
Kimseyi yavuz sanmadık, her ne eder kolmaş eder (96)
Ne bilsün bu ışkı usanlar-uyalar (80)

Pek çok örnekle ortaya konulan kötü duygulara ve davranışlara sahip insanların varlığı, birliğin-bütünlüğün bozulmasına, toplumsal bir kargaşaya yol açmaktadır. "İyi dostunu düşman tutan, gıybet eden, yalan söz söyleyen, gammazlık eyleyen", kısacası "Yarın Hak didarını görmeyecek olanlar", toplumsal birlik içinde olanlardan ayrıdır.

Gayrıdır bu milletten bu bizim milletimiz
Hiç dinde bulunmadı din ü diyanetimiz,
Bu din ü diyanette, dünya vü ahirettte
Yetmiş iki millette ayrıdır ayatımız" (125)

Burada ilk bakışta "Yaratılanı yaratandan ötürü hoş gören" olumlu insan ve toplum anlayışı ile birbirinden farklı iki zıt tasarım dünyasına ait insan görünmekle birlikte yukarıda da ifade edildiği üzere başlangıçtaki antropogonik tasarımın açılımın-

[1] Örnek olarak verilen dizelerde sadece sayfa numaraları verilmiş olanlar, Dr. Mustafa Tatçı tarafından hazırlanan "Yunus Emre Divanı-Tenkitli Metin, 1990" adlı eserden alıntılanmıştır.

dan kaynaklanan ve birbirini bütünleyen bir anlayışın yansıması söz konusudur. Dolayısıyla bu anlayış inanılan ve idrak edilen boyutuyla dizelere yansımıştır.

İnanılan ve idrak edilen sona (kıyamete) gelindiğinde de insan, maddi yönüyle yok olan ancak ruh yönüyle farklı bir âlemde varlığı devam eden bir tasarım boyutuyla karşımıza çıkar.

Vade yetip öleceğiz, ol sinleye varıcağaz, zebaniler gelicegez
Zebaniler çün geleler beni yalnız bulalar, bilmediğim dil soralar. (32)
Ol kıyamet bazarında, Münker ü Nekir ne sorar. (33)
Yemiş kurt kuş bunu keler nicelerin bağrın deler
Şol ufacık nâ-resteler gibice solmuş yatar. (Gölpınarlı 1971: 48)
Ölür ise ten ölür canlar ölesi değil. (Gölpınarlı 1971: 69)
Ölmekden ne korkarsun korkma ebedi varsun (Gölpınarlı 1971: 70)

Yunus Emre'nin düşüncenin tasarımı olarak yansıttığı bu kozmolojik-antropogonik göstergeler, inanış algısının temelleri bakımından İslam öncesi Türk kültürünü de hatırlatmaktadır. İslam öncesi inanç sisteminde insan ve tabiatın özdeşliği kabulünden hareketle, insan da diğer nesneler arasında doğal bir nesnedir. Hayatın sonsuzluğu ve sürekliliği, insanın bütün olgularında eşbiçimlilik gerektirir ve Altaylarda şekillenen bilinç, özenle dünyanın unsurları arasındaki birlik izlerini keşfeder. Çünkü başlangıç zamanında, insan doğal unsurlardan yapılmıştır. Yaratıcı tarafından birleştirilen ve nefes verilen toprak, kil, ağaç, kamış, insanın bedensel ve ruhsal oluşumunun esasını oluşturur (Lvova vd, 2013: 20). Dolayısıyla varoluşun sırrına erme noktasında insana yüklenen anlam bakımından geleneksel tasarımlarla Yunus'un anlayışı arasında çok açık ortaklıklar görülür (Çelepi, 2016: 111-134). Özellikle şiirlerdeki antropomorfik ifade yapıları da bu bağlantıya işaret eder. "*Azrail ne kişidir, kast idesi canıma*", "*Harami gibi yoluma aykırı inen karlı dağ*", "*Karlı dağların başında salkım salkım olan bulut/ Saçın çözüp benim için yaşın yaşın ağlar mısın*" şeklinde görülen söyleyişler, bunun açık göstergeleridirler. Bu mitolojik-ekolojik bilinç, ontolojik ve epistemolojik alanın ifade edilişinde de kendini gösterir. "*Kendüliginden geçeni doğan edinir maşukı/ Ördek ü kekliğe salar, sürü edüben tutmağa*", "*Zühre yere inübeni sazın nüvaht eylerise*", "*Görmez misin sen arıyı, her bir çiçekten bal eder/ Sinek ile pervanenin yuvasında bal olmaya*", "*Yedi deniz gördüm anda biri oddan*" (Arslan, 2020: 86).

Sosyal Bir Varlık Tasarımı Olarak İnsan ve Toplum

Yunus Emre'nin insan-toplum tasarımındaki bir diğer farklı boyut içinde yaşanılan zamanın gerçekliğine ilişkin algılamanın ortaya çıkardığı bir tasarım boyutudur. Bilindiği üzere Yunus Emre'nin yaşadığı düşünülen 13. yüzyıl, Anadolu'da siyasî ve sosyal hayatın en karmaşık ve çalkantılı olduğu dönemdir. Bir yandan iç ayaklanmalar ve iktidar mücadelesi, diğer yandan Haçlı seferleri ve Moğol istilası, Anadolu'daki mevcut yapıyı zaafa uğratmış, yeni bir bunalımı ve kargaşayı beraberinde getirmişti. Önceki dönemlerden itibaren Anadolu'nun fethedilmesi yanında "sistematik bir iskân ve kolonizasyon işi" olarak batıya doğru devam eden Türk göçleriyle farklı sosyo-kültürel

bağlamlarda yetişmiş âlim, mutasavvıf şahsiyetler çeşitli vesilelerle Anadolu'ya gelmişti. Selçuklu hükümeti onlara birtakım imtiyazlar ve tekkelerini kurup rahatça faaliyet gösterecek yerler tahsis etmişti (Barkan: 1942:9-11). Türkler yanında İranlılar başta olmak üzere "köleler, azatlılar, yerli insanlar, melezler" ve diğer göçmenler özellikle şehir nüfusunun sosyolojik yapısını meydana getiriyordu. Üstelik Arapça veya Farsça edebi etkinlikler ağırlık kazanmaya başlamış, kentli nüfus ile taşra arasında bir kopukluk oluşmuştu (Cahen, 2008: 108). Dolayısıyla dönem, Anadolu'da Türkler kadar Türkçe'nin de varoluş mücadelesi vermesi gereken bir dönemdi.

Bu bağlamda Yunus Emre de, tefekkür boyutunda sadece "garip ve miskin bir derviş" olarak kalmanın yetersiz olduğunun bilincindedir. Araştırmalar, özellikle tekke-tarikat çevrelerinde yüzlerce derviş, şeyh veya ahî gibi "kolonizatör" bir şahsiyetlerin toprağa yerleşmede önemli roller oynadıklarını gösteren pek çok belge-bilgi ortaya koymuştur (Barkan: 1942). Mehmet Kaplan bu şahsiyetlerin toprağa yerleşirken sadece maddî bir gaye gütmediklerini, yeni bir medeniyetin, dünya görüşünün ve insan anlayışının da öncülüğünü yaptıklarını belirtir (Kaplan: 1992: 130-153). Yunus Emre de, bu şahsiyetlerden biri olarak içinde yaşadığı toplumun aksayan yönlerini kendi düşüncesi açısından eleştirir ve bu çerçevede çevresine nizam vermek ister. Yani "aktif bir mistiktir".

Bu bağlamda gerçekliğin algılarıyla biçimlenen, tefekkürü tezekküre dönüştüren-yaşayan bir tasarım boyutundaki insan karşımıza çıkar. Daha önce antropogoni miti çerçevesinde tasarımlanan insan, artık *"Ata belinden bir zaman anasına düşmüş"* ve surete dönüşerek, biyolojik üremeye ilişkin bir tasarımın merkezine yerleşmiştir. Bu insan, olumlu ve olumsuz özellikler yanında, "fani, şehirli, esnaf, köylü, çiftçi, zanaatkâr, okuyan, danışman, asker" gibi konumuna, durumuna, mesleğine göre tasarımlanırken, aynı zaman da "korkan, savaşan, ana-baba olan, oğul-kız- evlat olan" şekilleriyle de dizelere yansıtılır. Surete dönüşen insan aynı zamanda çeşitlenmiştir. Her biri başka özelliktedir.

Ben ayımı yerde gördüm ne isterim gökyüzünde
Benim yüzüm yerde gerek, bana rahmet yerden yağar" (Gölpınarlı:1971: 42)
*Muhabbet bahrinün **gavvası** oldum* (137)
*Cevherleri **sarraf**lara madeni yağmaya verdik* (152)
*Bizim il **bezirgan**ı* (153)
***Derzi** biçüp dikmemiş* (155)
***Danışman**ın cahili* (76)
Atlarının izi tozlu, önleri tabıl-bazlı (97)
Kılıçlar kanlıdır erleri gazi
Uçar kuşlar gibi atları tazi (Tatçı 1991: 40)
Korka durun ölümden cümle doğan ölmüştür (93)
Bunda korkmazısan Yunus anda korkudurlar seni (163)
N'ider bana yağı Tatar (94)
Yüz çokallu gelirse yalıncağı soyamaz (116)

Oğlanlar öğüt almaz, yiğitler tövbe kılmaz
Kocalar taat kılmaz, sarp rüzigar olmuştur.
Beyler azdı yolundan, bilmez yoksul halinden
Çıktı rahmet gölünden, nefs gölüne dalmıştır" (93)
Kimi avrat-oğlan sever, kimi mülk hanüman sever
Kimi sermaye dükkân sever, bu dünya halden haledir
Kimi yiğit kimi koca, kimi vezir kimi hoca (95)

Benzer ifadelerle yansıtılan çeşitlilik, Yunus Emre'nin yaşadığı zamana ilişkin bilgileri ve insanların içine düştüğü kaotik durumu yansıtmak yanında bunalımdan çıkış yolunu da göstermektedir. "Gelin tanış olalım, işi kolay kılalım" düsturuyla hoşgörü ve barış normlarını farklı etnik ve inanç unsurlarının birleşiminden oluşan nüfusa kodlama gayreti, Anadolu'daki yeni inşa hareketinin dayandığı kültürel olguya da işaret etmektedir. Mademki her şey "bir"dir, o halde her şeye aşkla ve hoşça bakmak, birlikte yaşama bilinci oluşturmak ve denge içinde yaşamak gereklidir. Yani her biri "ayruk" olanlar "kendözünü" bilmelidirler.

Estetik-Sanatsal Bir İfade Tasarımı Olarak İnsan ve Toplum

Düşünülen ve algılanan bir şeylerin bilinçte ortaya çıkan biçimi olan tasarımlar, aynı zamanda kurgulanan ve estetik haz veren üretimlerdir. Dolayısıyla dilin bir vasıta olarak kullanıldığı estetik ve edebi bir form olan şiirlerde anlatılanlar da, estetik bir tasarımın göstergeleridirler. Bu anlamda gerek düşünce ve tefekkür boyutunun gerekse yaşanan gerçekliklerin tasarımı bağlamındaki insan ve toplum, Yunus Emre'nin Türkçesi ve şiir diliyle metaforik ifade yapılarında somutlaşarak estetik haz ve edebi üretim biçimine dönüşmüştür. Seçilen her bir kelimeden, oluşturulan dizelere ve şiir bütünlüğüne kadar ritmin ve ahengin sağladığı anlam dünyası, esas itibarıyla insana ilişkindir, insanı anlatır. Bu bağlamda estetik bir tasarım olarak insanı işaret eden en özel ifade "gönül" sözüdür. İslam öncesi Türk kültürünün hediyesi olan "gönül", insana has soyut bir kavram olarak aşkın-sevginin mekânını ifade ederken aynı zamanda insanın da ifadesi anlamına gelmektedir. *"Ata belinden bir zaman anasına düşdi gönül", "Vatanımda ayırdılar bu dünyeye düşdi gönül".* Bunun dışında "Ete kemiğe bürünen" insan bazen, "inci dişli, sarı saçlı, elleri kınalı, kargı gibi uzun boylu, ak değirmi veya gül yüzlü, yeşil kızıl donanmış yeni gelin" gibi güzellik, bazen de "gök ekini biçmek, anasına küsüp gitmek, boyun eğmek-boyun burmak" şeklindeki acımak, mahzunluk gibi duygular üzerinden tasarlanır. Denilebilir ki, Yunus Emre, insan ve insanlık için gerekli olan maddi-manevi her şey dilin ve edebi eserin kurgusallığında sunarken, aynı zamanda Türk'çe düşünüşün Türkçe sanata dönüşümünün kanonik bir örneğini ortaya koymuştur. Bu bir anlamda, zamanındaki farklı etkilerle Türklüğü ve Türkçeyi yok olmaya iten tehditlerin karşısında sanatsal dik duruşun da göstergesi olmuştur. Onun edindiği bilgiyi ve eriştiği düşünceyi Türkçeyle sarmalayıp sanat eserine dönüştürmüş olması, kendi zamanını aşan ve evrensel bir boyuta ulaşarak, her dem yeni ve

yeniden doğmanın, farklı zamanların ruhuna dokunabilmenin sırrını da açıklamaktadır.

SONUÇ

Yunus Emre'nin şiirlerinde farklı boyutlarıyla yansıtılan insan-toplum tasarımları, başlangıç ve son bağlamında kozmolojiden tarihselliğe, düşünceden bilgiye ve sanata uzanan geniş bir görüş alanını içinde barındırmaktadır. Yani Yunus Emre, mitik ve epik dönemin "denge ve bütüncüllük" anlayışına, tasavvufi düşüncenin "uzlaşmacı" yaklaşımını ilave ederek, içinde yaşadığı çağın ideal insanını ve mücadele yönelimini ortaya koymuştur. Bu durum bir anlamda varoluşu başka bir varlığa bağlı olarak gerçekleşen olgunun tekerrürü anlamında, belirli ve farklı paradigmatik tasarımların ifadesine dayalı bir ontolojiyi de gösterir. Bu ontoloji, yanıltıcı, geçici ve dindışı bir varoluşun yerini alan, "çok bezirgân ziyan eden varılacak uzak menzile" ulaşmak, erginleşmeye-kutsallaşmaya hak kazanmak anlamında, gerçek, kalıcı ve etkin bir yeni bir varoluş anlayışına dayanır. Son tahlilde Yunus Emre'nin bir baklava dilimini ya da kilim motifini andıran başlangıç ve son arasındaki farklı tasarımları bağlamında insan, "ezelde maşuk ile birlikte var" olan, su, toprak, ateş ve yel ile suret, Hakk'ın nefesiyle can kazanan, "ata belinden bir zaman anasına düşen", misafir olarak geldiği bu dünyada kendince oyalanıp yine aslına dönen bir varlıktır. Yunusça söylemek gerekirse, "ezelî vardı" ve "ebedî var olacak".

KAYNAKÇA

Arslan, Mustafa (2020). "Altaylardan Anadolu'ya Türk Tasarım Dünyası Bağlamında Yunus Emre", Yunus Emre Araştırmaları-III, Editör: Ünal Şenel, s. 77-93, Manisa.

Barkan, Ömer Lütfi (1942). "Kolonizatör Türk Dervişleri", Vakıflar Dergisi, II. (Ayrı Basım).

Cahen, Claude (2008). Osmanlılardan Önce Anadolu, Çev. Erol Üyepazarcı, İstanbul.

Çubukçu, İbrahim Agâh (1982). "Yunus Emre'nin Felsefesi", AÜ. İlahiyat Fakültesi Dergisi, C.25, Sayı.1, s. 71-93.

Çelepi, Mehmet Surur (2016). "Türk Mistisizm Geleneğinde Yunus Emre'nin Sırra Ermesi", Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırmaları Dergisi, C.17, S.38, s. 96-116.

Gölpınarlı, Abdülbaki (1971). Yunus Emre- Hayatı ve Bütün Şiirleri, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.

Kaplan, Mehmet (1973). "Yunus Emre'nin İnsan ve Ahlak Görüşü (Risâlât al Nushiyye'nin Tahlili)", Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C. XXI, s. 65-82, İstanbul.

Kaplan, Mehmet (1992). Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-I, İstanbul.

Lvova E.L-İ.V.Oktyabrskaya-A.M.Sagalayev-M.S. Usmanova (2013). Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri- Kâinat ve Zaman, Çev. Metin Ergun, Konya.

Tatçı, Mustafa (1990). Yunus Emre Dîvanı-II Tenkitli Metin, Ankara.

Tatçı, Mustafa (1991). Yunus Emre Dîvanı- Risâlet'ün-Nushiyye- Tenkitli Metin, Ankara.

TEZKİRECİLİK GELENEĞİ VE KÜLTÜREL BELLEK İLİŞKİSİ ÇERÇEVESİNDE AHDÎ'NİN GÜLŞEN-İ ŞU'ARÂ'SI

Mehmet Surur ÇELEPİ

Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Denizli / Türkiye, msururcelepi@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0353-3876.

GİRİŞ

Osmanlı edebiyat kültürünün en köklü ve işlevsel türlerinden biri olan şair tezkireleri, modern edebiyat tarihçiliğinin başlangıcından bu yana genellikle biyografik birer veri tabanı veya antolojik bir derleme olarak görülmüştür. Ancak bu eserler, sadece isimlerin, doğum yerlerinin ve örnek beyitlerin bir araya getirildiği basit listeler değildir; aksine, bir toplumun estetik değerlerini, sosyal normlarını, mekân algılarını ve tarihsel sürekliliğini inşa eden kültürel bellek metinleridirler. Kültürel bellek, bir topluluğun kendini tanımlamak için geçmişten devraldığı ve gelecek nesillere aktardığı anlamlı bilgiler bütünüdür. Bu bağlamda, 16. yüzyıl Osmanlı sahasının en özgün eserlerinden biri olan Bağdatlı Ahdî'nin Gülşen-i Şu'arâ'sı, imparatorluğun kültürel coğrafyasını ve bu coğrafya içindeki hatırlama figürlerini bir araya getiren bir bellek kitabı olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmada da Ahdî'nin tezkiresi, kültürel bellek ve kolektif hafıza kavramları çerçevesinde ele alınarak, tezkire yazıcılığının Osmanlı entelektüel dünyasında nasıl bir kültürel bellek ve kimlik oluşturma eseri olduğu ortaya konulacaktır.

1. Kültürel Bellek ve Tezkirecilik Geleneği

Bellek ve anımsama olguları, uzun yıllar boyunca tıp, biyoloji ve psikoloji gibi pozitif bilimlerin çalışma sahasında yer aldıktan sonra, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sosyal bilimlerin de temel araştırma konuları arasına girmiştir. Birbiriyle yakından ilişkili olan bu kavramlar, farklı akademik disiplinlerde benzer anlam örüntüleriyle karşılık bulmaktadır. Örneğin, Türk Dil Kurumu (TDK) tarafından yayımlanan Güncel Türkçe Sözlükte bellek kavramı; tecrübe edilenlerin, edinilen bilgilerin ve bunların geçmişle olan bağlarının bilinç düzeyinde muhafaza edilmesi yeteneği olarak tanımlanmakta; dağarcık, akıl ve hafıza gibi sözcüklerle eşleştirilmektedir. Kurumun Ruhbilim Terimleri Sözlüğünde de bu yaklaşıma paralel olarak "anlıkta sak-

lama gücü" vurgusu öne çıkmaktadır. Kavramın pedagojik boyutuna odaklanan Eğitim Terimleri Sözlüğü ise belleği, algılanan nesne ile deneyimlerin zihinde iz bırakması, depolanması ve ihtiyaç duyulduğunda tekrar ortaya çıkarılması kabiliyeti şeklinde açıklamaktadır. Benzer bir biçimde Felsefe Terimleri Sözlüğünde de bellek; izlenim ve algı gibi unsurların korunması ve bilince yeniden çağrılması yetisi olarak kabul edilmektedir (Çelepi, 2020, s. 31, URL 1).

Bellek kavramıyla doğrudan ilişkili olan "anımsama" sözcüğü, sözlüklerde çeşitli anlamlara gelse de etimolojik olarak zihin/akıl manasını taşıyan "an" kökünden türemiştir. Tıpkı "anı" ve "anıt" kelimelerinde olduğu gibi, anımsama da bu ortak kökten türetilmiştir. Ruhbilim ve Eğitim Terimleri Sözlüklerinde bu kavram; daha önce deneyimlenmiş, öğrenilmiş veya yaşanmış bir olgunun zihinde yeniden canlandırılması ve hatırlanması süreci olarak birbirine yakın ifadelerle tanımlanır. Felsefe Terimleri Sözlüğünde ise kavram daha derin bir boyuta taşınarak Platon felsefesinin merkezine yerleştirilir; burada anımsama, ruhun maddi bedene bürünmeden önceki evrede müşahede ettiği ideaları (formları) yeniden bilince çıkarma eylemi olarak açıklanır. Söz konusu felsefi boyutta, bilgi teorisi (epistemoloji) açısından ele alınan anımsamanın, salt psikolojik bir hatırlama eylemiyle aynı anlama gelmediğinin de altı çizilmektedir (Çelepi, 2020, s. 32, URL 1).

Söz konusu tanımlamalar, bellek ve anımsama olgularının bireysel bir düzlemde ele alındığını göstermektedir. Kavramların terimsel çerçevesi de başlangıçta bu bireysel düzlem üzerinden şekillenmiştir. Ancak tarihsel süreçte yaşanan köklü değişimler, bellek ve anımsamanın kolektif bir boyut kazanmasına zemin hazırlamıştır. Özellikle merkantilizm ve onun evrildiği sömürgecilik faaliyetleri, bu sömürge rekabetinin tetiklediği I. Dünya Savaşı ve savaşın bireyler ile coğrafyalar üzerinde bıraktığı derin travmaların doğurduğu yeni dünya düzeni, ulusların kendi geçmişlerine yönelme ihtiyacını derinleştirmiştir. Bu sosyo-politik gereksinim, bireysel bellek mekanizmalarının toplumsal yapılara da tatbik edilebileceği fikrini doğurmuştur. Nitekim ferdin hatırlayan bir belleğe sahip olması gibi, toplumların da ortak bir hafızaya sahip olduğu tezi kabul görmüştür. Bu doğrultuda, bireyin hafızasını nasıl muhafaza ettiği ve geçmişi nasıl keşfettiğine dair sorular; toplumların ortak geçmişlerini nasıl korudukları, nasıl yeniden inşa ettikleri ve bu birikimi sonraki nesillere hangi kanallarla aktardıkları problematiğine dönüşmüştür (Connerton, 2014, s. 67). Dolayısıyla süreç, bireysel yaşantıların kolektif tecrübelere dönüşüm seyrini gözler önüne serer. Bahsi geçen dönüşüm ve aktarım evresinde ise söz ve yazı arasındaki ontolojik farklar devreye girer; yazının yaygınlık kazanmasıyla birlikte sözlü kültür dairesindeki belleğin ne kadarının yazıya aktarılabildiği sorunsalı, söz/yazı ikiliği üzerinden soruşturulur (Çelepi, 2020, s. 32).

Bellek ve anımsama olgularının anlamsal sınırlarının genişlemesi, bu kavramların semiyosfer bağlamında da tartışılmasına imkân verir. Bu gelişim çizgisi doğrultusun-

da literatürde; bireysel bellek, toplumsal/kolektif bellek ve kültürel bellek şeklinde üç temel yaklaşım belirginleşir. Her üç kuramsal model de temelde fertlerin, toplulukların ve kültürlerin hafıza yapılarının niteliğini ve bu öznelerin geçmişi hangi mekanizmalarla hatırladığını soruşturur. Zira anımsama eyleminin vuku bulabilmesi, her şeyden önce bir hafıza zeminini zorunlu kılar. Bireysel bellek söz konusu olduğunda, belirli bir grubun paydaşlarının birlikte tecrübe ettiği yaşantılardan süzülen anılar, o kişilerin geçmiş algısını şekillendirir. Dolayısıyla, ferdin doğrudan tecrübe ettiği kendi mazi kesiti bireysel belleğin sınırlarını çizerken; bu geçmişin ortaklaşa paylaşılan, birlikte deneyimlenen boyutu ise kolektif belleğin yapısını oluşturur (İlhan, 2018, s. 29). Görüleceği üzere bireysel hafıza, kişinin kendi zihinsel dünyasına içkin anı verilerinden yola çıkarak bir hatırlama teorisi inşa eder. Bir başka ifadeyle kişisel bellek, doğrudan doğruya bireyin kendi yaşam öyküsünden beslenen anımsama pratikleridir; tamamen ferdi bir mazi kronolojisi içine konumlandırılmışlardır ve referans noktaları da yine o kişisel geçmişin kendisidir (Connerton, 2014, s. 42).

Kolektif veya toplumsal bellek teorisi, belirli bir grup ya da topluluğa ait anıların, ancak o sosyal yapının bir parçası olunduğunda zihinde yeniden canlandırılabileceğini savunur. Bu bağlamda toplumsal bellek, o belleği bünyesinde barındıran öznelerle varlığını sürdürür ve sürece dahil olan bireylerin gruba aidiyetini simgeler. Dolayısıyla toplumsal bellek, nesnel bir zaman ve mekân boyutunun ötesinde, somut bir kimlik inşasıdır; bu da onun ancak canlı ve gerçeğe dayalı bir topluluk zemininde hayat bulabileceğini gösterir (Assmann, 2015, s. 48). Belleğin muhtevasını oluşturan hatıraların bireysel mi yoksa kolektif mi olduğu sorusu, bu iki karşıt kuramın temel ayrışma noktasıdır ve hem bireysel hem de kolektif belleğin ömrü, ait oldukları aktörlerin ya da toplulukların ömrüyle sınırlandırılmıştır. Toplumu organik bir organizma, bireyleri ise bu bütünün ayrılmaz birer hücresi olarak gören ve bireyin tekil varlığına merkezi bir anlam yüklemeyen sosyologlar, kolektif bellek yaklaşımını temel alırlar (İlhan, 2018, s. 24-44). Bu yaklaşıma göre, bireysel bir hafızanın kurulabilmesi ve kalıcı hale gelebilmesi için toplumsal çerçevenin varlığı zorunludur. Toplum içindeki insanların anılarını sabitleyip geri çağırabilecekleri, bu sosyal çerçevenin dışında kalan bağımsız bir bellek alanı mevcut değildir; çünkü hafıza, bireyin sosyalleşme evresinde şekillenir. Netice itibarıyla bellek, özünde insana ait bir yeti olsa da toplumsal dinamikler tarafından inşa edilir ve bireyler kendi hafızalarını bu sosyal zemin üzerinden anlamlandırırlar (Assmann, 2015, s. 44).

Hafıza çalışmalarında öne çıkan bir diğer önemli olgu ise kültürel bellek kavramıdır. Bireysel ve toplumsal hafıza biçimlerinden ayrışan kültürel bellek; kuşaktan kuşağa devredilen bilgileri, tecrübeleri ve pratikleri kapsar; bu yönüyle de doğrudan gelenek olgusuyla ilgilidir. Ulusların tarihsel süreçteki konumlanışları ve dünyayı anlamlandırma biçimleri hakkında referanslar sunan bu anlam aktarım süreci, aslında insan hafızasının dışsal bir boyutunu temsil eder (Çelepi, 2020, s. 33). Kültürel belleğin

muhtevasını, bu muhtevanın nasıl yapılandırılacağını ve ne kadar süre boyunca korunacağını bireysel kapasite ya da eğilimlerden ziyade; dışsal etkenler, yani toplumsal ve kültürel çerçevenin sunduğu şartlar tayin eder. Bu hafıza biçimi kültüreldir; çünkü ancak kurumsal ve yapay mekanizmalar aracılığıyla inşa edilebilir. Bununla birlikte, hâlâ bir bellek olarak nitelendirilir; zira toplumsal iletişimle kurduğu ilişki, bireysel hafızanın insan bilinciyle kurduğu ilişkiyle tamamen aynı mantığa dayanır (Assmann, 2015, s. 26-31). Kültürel bellek, geçmişin belli noktalarına yönelse de değişiklilere ayak uydurarak her dönem yeniden kurulur. Daha çok anının bağlandığı sembolik figürlerde yoğunlaşır. Kültürel bellek için gerçek değil hatırlanan önemlidir. Geçmişle bağlantı kurularak hatırlayan grubun kimliği temellendirilir. Grup, tarihini hatırlayarak ve kökenine ait hatırlama figürlerini belleğinde canlandırarak kimliğinden emin olur (Assmann, 2015, s. 60- 61).

Kültürel bellek, toplumlara tarihsel konumları ile dünyayı algılama biçimleri hakkında önemli veriler sunan ve zamanın getirdiği dönüşümlere uyum sağlayarak her dönem yeniden inşa edilen dinamik bir yapıdır; zira hiçbir bellek geçmişi olduğu gibi muhafaza edemez, aksine ait olduğu grubun güncel bağlamına göre her seferinde yeniden şekillenir. Geçmişin belirli dönüm noktalarına odaklanan bu bellek türü, varlığını sürdürebilmek için soyut anıların somutlaştığı sembolik figürlere ve hatırlama araçlarına ihtiyaç duyar. Burada nesnel gerçeklikten ziyade grubun neyi nasıl hatırladığı önem taşır; çünkü topluluklar kendi kökenlerine ait bu hatırlama figürlerini hafızalarında canlandırıp geçmişle bağ kurdukça kendi ortak kimliklerini temellendirir ve pekiştirirler. Binlerce yıllık ortak deneyim, beklenti ve yaşantılardan süzülerek gelen bu sembolik anlam dünyası, birleştirici ve bağlayıcı rolüyle insanlara bir güven ve dayanak noktası sunar. Dün ile bugün arasında sarsılmaz bir köprü kuran bu mekanizma, önemli hatıraları canlı tutup şimdiki zamanın ufkuna geçmişin anlatılarını dahil ederek topluma bir gelecek ümidi aşılar ki kültürün bu canlandırıcı yapısı da gücünü doğrudan tarihsel anlatılardan ve efsanelerden alır (Assmann, 2015, s. 23, 49, 60-61).

Anlaşıldığı üzere sosyal bilimlerde bellek çalışmaları bireysel hatırlamanın ötesinde, grupların ve toplumların nasıl anımsadığına odaklanır. Jan Assmann da belleği "İletişimsel bellek" ve "kültürel bellek" olarak ikiye ayırır (2015, s. 50). İletişimsel bellek, gündelik etkileşimleri kapsayan, yaklaşık üç nesil (80-100 yıl) yaşayan ve taşıyıcıları öldüğünde yok olan geçici bir bellektir. Kültürel bellek ise bu geçici belleğin ve bilginin metinler, ritüeller, anıtlar ve sanat eserleri aracılığıyla sabitlenmesi, kurumsallaşması ve "kanon" haline getirilmesidir. Osmanlı tezkirecilik geleneği, tam da bu noktada devreye girer. Şair meclislerinde, kahvehanelerde veya saray muhitlerinde dilden dile dolaşan şiirler ve anekdotlar, yani "iletişimsel bellek" unsurları, tezkire yazarının kalemiyle yazıya döküldüğü andan itibaren kültürel bellek katmanına yükselir.

Belli bir meslekte tanınmış kişilerin hayat hikâyelerini konu edinen biyografi, tarihle iç içe gelişerek zamanla bağımsız bir bilim dalı haline gelmiştir. Bu türün Türk edebiyatındaki en önemli karşılığı olan tezkireler; evliya, hattat ve mimar gibi farklı zümrelerden önemli şahsiyetlerin künyelerini unutulmamak ve unutturmak amacıyla kaydeden eserlerdir. Ancak tezkire kelimesi asıl karşılığını, Türk edebiyatında 31 örneği bulunan ve şairlerin yaşamları ile şiirlerini aktaran "tezkiretü'ş-şu'arâ"larda bulmuştur (Solmaz, 2018, s. 10).

Arapça "zikr" (anma/hatırlama) kökünden türeyen bu türün kökeni, İslamiyet'in ilk dönemlerindeki hadis derleme faaliyetlerine ve Arapların "tabakat" geleneğine dayanır. Türk edebiyatına İran kanalıyla giren bu türe, XII. yüzyılda Feridü'd-din Attar'ın *Tezkiretü'l-Evliyâ* eseri terimsel anlamda ilk büyük katkıyı sağlamıştır. Türk edebiyatındaki ilk şairler tezkiresi örneğini ise XV. yüzyılda Ali Şir Nevâyî, Anadolu sahasındaki çalışmalara da modellik eden *Mecâlisü'n-Nefâ'is* ile vermiştir (Solmaz, 2018, s. 10).

XVI. yüzyıl biyografi ve tezkireciliğin altın çağı olmuştur. Bu dönemde Taşköprülüzâde'nin ilim adamlarını ele alan *Şakâıku'n-Nu'mâniyye*'sinin yanı sıra çok değerli şair tezkireleri kaleme alınmıştır. Tezkireler, yazarlarının öznel değerlendirmelerini, eleştirilerini ve şairlerin intihal, sirka (şiir hırsızlığı) gibi durumlarına dair kanaatlerini içerir. Müelliflerin bakış açısına göre değişen bu katı veya mutedil ölçütler, günümüzde klasik dönem araştırmacılarına ışık tutan kıymetli birer edebi eleştiri kaynağı niteliğindedir (Solmaz, 2018, s. 11).

2. Ahdî, Hayatı, Edebi Şahsiyeti

16. yüzyıl Osmanlı şairi ve tezkire yazarı Bağdatlı Ahdî, edebiyat tarihinde 381 şairi kapsayan *Gülşen-i Şu'arâ* adlı tezkiresi ve küçük bir divançesi ile tanınır. Müellifin hayatı hakkındaki bilgiler oldukça sınırlı olup büyük oranda eserin mukaddimesindeki kapalı ifadelere ve Ömer Faruk Akün'ün TDV İslâm Ansiklopedisi'ndeki maddesine dayanmaktadır. Ailesinde birçok şair bulunan Ahdî'nin yetişme dönemi, Bağdat'ın Osmanlı idaresine girdiği yıllara rastlar (Solmaz, 2018, s. 2)

Tezkiredeki "Sebeb-i Te'lif" bölümüne göre Ahdî, 1552 yılında şair Hüsrev ile Bağdat'tan ayrılıp Anadolu'ya (Diyâr-ı Rûm) yönelmiştir. Yolculuk sırasında Temerrüd Ali Paşa ile Sivas'ta bir araya gelmiş ve Adana'da Pîrî Paşa'ya kaside sunmuştur. Ardından ulaştığı İstanbul'un kültürel atmosferinden derinden etkilenen yazar; burada uzun süre kalarak dönemin önemli âlim, devlet adamı ve şairleriyle meclislerde bulunmuş, Anadolu Türkçesini ve bu şivenin inceliklerini öğrenmiştir. 1562-1563 yıllarında vatan özlemi, Bağdat şeyhlerine duyduğu hasret ve Rum güzellerinin vefasızlığı gibi gerekçelerle İstanbul'dan ayrılmış; hazırladığı eserini Kütahya'da Şehzade Selim'e (Sultan II. Selim) takdim etmiştir. Bağdat'a dönmeden önce Edirne, Bursa ve Dimetoka'da da bulunan müellif, Edirne'de Şakayık mütercimi Mecdî'nin evinde bir yıl konaklayarak tezkiresi için malzeme toplamıştır. Bağdat'a döndükten sonra yaklaşık otuz yıl daha yaşa-

yan Ahdî, eserini genişletmeye devam etmiştir; bu durum tezkire nüshaları arasında belirgin farklar doğurmuştur. Dönemin Âşık Çelebi, Kınalızâde Hasan Çelebi ve Gelibolulu Âlî gibi tezkirecilerinin eserlerinde yer alan müellifin asıl isminin Mehdî mi yoksa Ahmed mi olduğu konusu çelişkilidir. Hemşehrisi Rûhî'nin divanında da çeşitli vasıflarla anılan Ahdî, kaynaklardaki bazı yanlış tarihlerin aksine, 1593-1594 (H. 1002) yılında Bağdat'ta vefat etmiştir (Solmaz, 2018, s. 2-6).

Anadolu seyahati sırasında edebi mahfillerde bulunan Ahdî, Anadolu Türkçesini bu şivede şiir yazacak düzeyde öğrenmiş; Bâkî, Emrî ve Âşık Çelebi gibi dönemin pek çok önemli ismine nazireler kaleme almıştır. Tezkiresindeki mukaddime, hatime ve bazı şairlere yazdığı cevaplardan anlaşıldığı üzere Ahdî'nin Farsça şiirleri de mevcuttur. Fuzûlî ve Nişânî Bey gibi isimlerin Farsça eserlerine yine Farsça nazireler söylemesi, onun her iki dile de hâkimiyetini kanıtlar. Aruz veznini kusursuz kullanan şair, divan şiiri geleneğine sadık kalmış, konuşma dilindeki atasözü ve deyimlerle şiirlerine canlılık katmıştır. Ahdî, hemşehrisi Fuzûlî'yi örnek almış ve onun şiir atmosferini özümsemiştir. Ahdî'nin Fuzûlî'ye yazdığı nazireleri taklitten öte, oldukça başarılıdır (Solmaz, 2018, s. 7-8).

3. Kültürel Bellek Metni Olarak *Gülşen-i Şu'arâ*

3.1. Gülşen-i Şu'arâ'nın Tanıtımı ve Genel Yapısı

16. yüzyıl biyografi ve tezkirecilik geleneğinin önemli halkalarından biri olan Ahdî'nin *Tezkire-i Erbâb-ı Safâ* ya da yaygın bilinen adıyla *Gülşen-i Şu'arâ* adlı eseri, temelde klasik tezkire modeline uygun olarak tasarlanmıştır. Eser; bir mukaddime (giriş), dört ana bölüm (ravza) ve bir hatimeden (sonuç) meydana gelmektedir. Ahdî, eserini tamamladıktan sonra dönemin şehzadesi Selim'e takdim etmek üzere yola çıktığında, bir devlet büyüğüne götürülebilecek en güzel hediyenin şiir ve şairlerin ahvalini içeren bir edebi çalışma olduğunu mukaddimesinde dile getirir. Eserin hacmi ve muhtevası zaman içinde gelişmiş, özellikle son tertibinde müellifin doğup büyüdüğü Bağdat ve çevresinden çok sayıda şaire yer verilmiştir. Hatime kısmında yer alan özür beyanlarından anlaşıldığı üzere, eserin son bölümlerinde kadronun bu denli genişlemesinde Ahdî'ye ve ilk tertiplerine yöneltilen edebi tenkitleri hafifletme arzusu ile esere yönelik dış baskıları bertaraf etme düşüncesi etkili olmuştur (Solmaz, 2018, s. 17-18).

3.2. Eserin Dil ve Üslup Özellikleri

Gülşen-i Şu'arâ, döneminin nesir (düzyazı) estetiğini ve Osmanlı Türkçesinin tüm olanaklarını yansıtan heterojen bir dil yapısına sahiptir. Eserde dil kullanımı, anlatılan bölümlerin işlevine ve şairlerin toplumsal mevkilerine göre ciddi bir değişkenlik gösterir:

Mukaddime ve Hatime: Müellifin sanatsal hüner gösterme kaygısıyla hareket ettiği bu kısımlarda ağır, süslü ve ağdalı bir nesir dili hâkimdir. İkili ve üçlü Farsça-Arapça terkipler (örneğin *evc-i kudret / burc-ı rif'at*) yoğun şekilde kullanılmış, secilerle (iç kafiyelerle) metnin ritmik yapısı güçlendirilmiştir.

İlk Üç Bölüm: Sultanlar, şehzadeler, devlet beyleri, alimler ve defterdarlar gibi yüksek zümreye ait şahsiyetlerin biyografilerini içeren bu karşılama bölümlerinde dil; geleneğin bir gereği olarak son derece saygılı, yüceltici, mübalağalı ve ağırdır.

Dördüncü Bölüm: Dönemin şairlerinin alfabetik sıra ile anlatıldığı bu esas bölümde ise orta ve sade nesrin özellikleri ağır basar. Buradaki sadelik bir basitlik veya yetersizlik değil, yazarın biyografik bilgiyi doğrudan aktarma gayesinden kaynaklanır. Ahdî, hakkında doğrudan bilgiye sahip olduğu veya şahsen görüştüğü şairleri anlatırken daha uzun, ayrıntılı ve övgü dolu cümleler kurarken; sadece adını ve şöhretini işittiği şairlerin biyografilerini çok daha kısa tutmuştur.

Metnin genelindeki klasik edebi ağırlığa tezat olarak, şairlerin hayatlarından nakledilen latifeler, nükteler ve sosyal anekdotlar esnasında konuşma dilinin canlı kalıplarına ve yalın ifadelere yer verilmiştir. Eserin kelime kadrosu incelendiğinde, Osmanlı Türkçesini meydana getiren *elsine-i selâse* (Türkçe, Arapça, Farsça) unsurlarının bir ayrım gözetilmeksizin tam bir uyumla harmanlandığı görülür (Solmaz, 2018, s. 17-26).

3.3. Gülşen-i Şu'arâ'nın Kaynakları ve Bilgi Toplama Yöntemi

Ahdî, metnin genelinde yararlandığı yazılı kaynakları açıkça ve liste halinde beyan etmemiştir. Ancak metin içi verilerden, edebi eleştirilerden ve şairlerle kurduğu ilişkilerden yola çıkılarak bilgi kaynakları üç temel kategoride toplanabilir (Solmaz, 2018, s. 26-32).

A. Şahsen Görüştüğü Şairler (Birinci El Kaynaklar): Ahdî, çağdaşı olan pek çok şairle bizzat edebi meclislerde, seyahatlerde veya ikametgahlarında bir araya gelmiştir. Adana'da Pîrî Paşa, Sivas'ta müddet-i medîd hizmetinde bulunduğu Temerrüd Ali Paşa, Dimetoka ve İstanbul'da görüştüğü Rızâyî Efendi, Edirne ile İstanbul'da mülaki olduğu Emrî Çelebi, evinde bir yıl misafir kaldığı Şakayık mütercimi Mecdî Efendi ve Bağdat'ta musahabet ettiği Hamdî-i Bursevî ile Tufeylî bu şairlerin başında gelir. Ahdî bu isimlerden bizzat şiirlerini talep etmiş, şairler de kendi seçtikleri pür-mesel gazellerini tezkireye kaydedilmesi için müellife sunmuşlardır.

B. Vasfını İşittiği Şairler (İkinci El ve Şifahi Kaynaklar): Kendileriyle doğrudan tanışma imkânı bulamadığı fakat şöhretini edebi muhitlerden duyduğu şairleri *evsâfın işitdigümüz şu'arâdandur* formülüyle anmıştır. Hayretî, Hâfız, Hısâlî, Usûlî, Enverî gibi isimler bu zümredendir. Bazen de şairlerin yakınları vasıtasıyla dolaylı bilgiler derlemiştir. Örneğin, Mustafa Çavuş'tan babası 'Ârif Çelebi'nin; Mehemmed Çavuş'tan ise babası Gafûrî Çelebi'nin şiir ve ahvalini dinleyerek tezkiresine aktarmıştır.

C. Yazılı Edebi Kaynaklar ve Diğer Tezkireler: Müellif her ne kadar isim vermese de kendisinden önce kaleme alınmış biyografik eserleri yakından tetkik etmiştir. Nitekim Kastamonulu Latîfî'nin tezkiresini gördüğünü fakat onun bazı yerlerde taassup gösterdiğini, bu yüzden eserinin fuzala ve zurefa katında makbul sayılmadığını açıkça yazarak eleştirmiştir. Buna rağmen Latîfî Tezkiresi'ndeki bazı biyografik veriler ve şair örnekleri (Basîrî, Enverî, Fevrî ve Firâkî'ye ait birebir örtüşen beyitler) Ahdî'nin bu eseri gizli bir kaynak olarak masasında bulundurduğunu kanıtlamaktadır. Keza, evinde uzun süre konakladığı Mecdî Efendi'nin Taşköprülüzâde'den çevirdiği *Şakâıku'n-Nu'mâniyye*'yi de incelemiş olması kuvvetle muhtemeldir. Ayrıca Ahdî, sözlerine mesnet sağlamak ve dönemin nesir ananesine uymak amacıyla ayetlerden, hadislerden, kelâm-ı kibarlardan ve atasözlerinden de yazılı birer kaynak olarak sıklıkla iktibaslar yapmıştır.

Ahdî'nin şair seçiminde çok katı ve elitist bir ölçütü yoktur; şiirle az çok ünsiyet kurmuş, farklı meslek gruplarından gelen pek çok kişiyi çalışmasına dahil etmiştir. Zaman zaman edebi tenkitlerde de bulunarak esere sübjektif bir edebi eleştiri boyutu kazandırmıştır.

3.4. Gülşen-i Şu'arâ'da Bellek ve Hatırlama Figürleri

Kültürel bellek, bireysel hafızadan farklı olarak yazılı, kurumsal ve süreklilik arz eden bir yapıdır. Tezkireler bu bağlamda yazılı hafıza ve seçici hatırlama eserleridirler. Ahdî'nin *Gülşen-i Şu'arâ*'sı da imparatorluğun estetik coğrafyasını ve bu coğrafya içindeki hatırlama figürlerini bir araya getiren kristalleşmiş bir bellek eseri olarak karşımıza çıkar. Bu tezkire Osmanlı İmparatorluğunun çevre ile merkez arasındaki kültürel entegrasyonunun canlı bir örneğidir. 1552 yılında şair arkadaşı Hüsrev ile Bağdat'tan yola çıkan Ahdî, sadece fiziksel bir seyahat yapmamış, aynı zamanda Bağdat'ın mistik ve manevi iklimini İstanbul'un rafine estetiğiyle harmanlamıştır.

3.4.1. Hafıza Mekânları olarak Şehirler

Hafıza mekânları, bir topluluğun kültürel anlam alanlarını oluşturduğu, kendilerini evrende konumlandırmalarına hizmet eden önemli sınırlardır. Bu bağlamda Ahdî'nin tezkiresinde şehirler, sadece coğrafi koordinatlar değil, toplumsal kimliğin oluştuğu bellek merkezleridir. Özellikle İstanbul, Dârü's-saltana olarak adlandırılarak estetiğin kıblesi olarak betimlenir. Esasında Ahdî için İstanbul, bir büyülenme mekânıdır. Eserde İstanbul için en baştan beri "Düşe kalka, güçsüz ve halsiz bir toz tanesi gibi seyahat yoluna koyulup gezi yolunun bir yolcusu olarak; ülkeler fetheden sultanın taht şehrine, İran ve Turan ordularının sevk edicisi olan hükümdarın saltanat merkezine, yani cihanın sığınağı olan şahlar şahının dergâhına, İstanbul'a geldim. Gördüm ki burası havası ve suyu güzel, her tarafındaki gezinti yerleri beğenilen öyle şerefli bir yer ve hoş bir sığınaktır; ayrıca gönül çeken, arzularla dolu o mekân, ay yüzlü genç gü-

zellerle öyle bir raddede doludur ki sokaklarından ve çarşılarından geçilmez" şeklinde ifadeler kullanılır. İstanbul'u Pây-i taht-ı sultân ve cây-i şerîf olarak tanımlarken, şehrin estetik zenginliğini Bâkî'nin şu meşhur matlaı ile sabitler:

Dil-rübâlarla ʿaceb kesreti var her yolun
Geçemez hûblarından gönül İstanbul'un (Solmaz, 2018, s. 4).

Bu beyit sadece bir şehir tasviri değil, İstanbul'un sosyal hayat, estetik anlayış ve kamusal alan olmasından hareketle bellekte ideal şehir olarak yer aldığını gösterir.

Ahdî'nin asıl memleketi olan Bağdat, eserde *Burc-ı Evliyâ ve Vatan-ı Aslî* olarak geçer. Ahdî, Bağdat'ı manevi bir hürmetle anar. İstanbul'un tüm ihtişamına rağmen, vatan sevgisi imandandır düsturuyla Bağdat'a duyduğu hasreti dile getirir. Bağdat, Ahdî için Fuzûlî gibi "nâdire-i dahr" şairlerin yetiştiği bir veliler burcudur. Hasret ve vatan sevgisi duygularını da

Dil ez- ṭavr-ı bütān-ı Rūm çün ʿAhdī perīşān est
Hevā-yı dīden-i Baġdād u ḫūbān-ı ʿAcem dāred (Solmaz, 2018, s. 55)

beyitiyle dile getirir.

Edirne, bilginin üretildiği durak olarak Ahdî'nin tezkire malzemesini topladığı en stratejik mekânlardan biridir. Burada Şakayık mütercimi Mecdî'nin evinde bir yıl misafir kalması, belleğin misafirlik ve sohbet yoluyla nasıl paylaşıldığını gösterir. Edirne, Ahdî için bir bilgi aktarım merkezidir ve orada Emrî gibi üstatlarla buluşmuş ve Anadolu'nun edebi belleğine dair ham verileri derlemiştir.

Hafıza, belirli coğrafi merkezleri güzelliğin ve zenginliğin kaynağı olarak damgalar ve ortak hafızaya birer estetik sığınak olarak kaydeder. Metinde Çin, Hoten ve Medine bu işlevi görür. Çīn ve Hoten, Doğu dünyasının misk, ceylan ve güzellik merkezi olarak kültürel hafızadaki yeriyle kullanılır;

Nāfenüñ ḳanı ḳurır iletse ger bād-ı ṣabā
Çīn ü zülfüñ būyını mülk-i Ḫoten'den cānibe (Solmaz, 2018, s. 151).

Medine ve Şam Haccacı, Kutsal yolculukların ve özlem mekanlarının toplumsal bellekteki izdüşümü olarak kullanılır;

Kūyuña vardı gice saçuñ mübtelāları
Ḥaccāc-ı Şām ṣanki irişdi Medīne'ye (Solmaz, 2018, s. 153).

3.4.2. Dinî ve İtikadi Bellek

Kültürel belleğin en güçlü taşıyıcılarından biri, toplumun ortak inanç normlarını ve kutsal tarihini hatırlatan peygamber figürleri ile kutsal metin formülleridir. Bu yüzden kurucu metinler ve peygamber anlatıları Ahdî'nin eserinde kültürel bellek için önemli anlatılardır. Örneğin,

Bismillahirraḥmanirraḥīm
Hest reh-i rāst be-bāg-ı naim

Rāh-ı cinān olduğına bes bu dal
K'oldı anun her elifi bir nihāl (Solmaz, 2018, s. 44)

Beyitlerinde Ahdî, Besmeleyi, nimet verilen bahçeye (cennete) giden doğru yol olarak ifade etmiş ve onun (Bismillah'ın) her bir elif harfinin bir fidan olmasının, cennet yoluna delil olarak yeterli olduğunu belirtmiştir.

Ahdî, yukarıda aktarıldığı üzere peygamberlere ve kıssalarına ehemmiyet verir.

Şeh-i dīn ü dünyā habīb-i Hudā
Ki elḳāb-ı pākeş büd Mustafa (Solmaz, 2018, s. 47).

Beytinde Hz. Muhammet dinin ve dünyanın şahı, Allah'ın sevgilisi olarak övülmüş; onun temiz lakabının Mustafa olduğu söylenmiştir.

Ahdî, Hz. Yusuf ve kuyu simgelerini de güzellik, sadakat ve imtihan anlamlarıyla bellekte yer tutacak şekilde kullanır.

Göreli hüsn ile sen Yūsuf-cemāli gözlerüm
Akl u dil çāh-ı zeneḫdāna düşüben kaldılar (Solmaz, 2018, s. 65).

Hz. İsa ise bellekte nefesiyle ölüleri dirilten şifa sembolü olarak kullanılmıştır.

Mürde ihyā eyler açsa ol Mesīḥā-dem dehen
Deyr-i hüsninde lebi İsī durur Meryem dehen (Solmaz, 2018, s. 86).

Toplumların ortak hafızasında kutsal tarih ve bu tarihin mucizeleri, estetik dilin sınırları içinde yeniden üretilir. Hz. Mûsâ'nın Tur Dağı'ndaki tecellisi ve kelâm sıfatı, edebi belleğin en köklü formüllerindendir.

Ṣalmadın ʿarżında mū sāye
Lenterāni dir idi Mūsā'ye (Solmaz, 2018, s. 213).

Kültürel belleğin en önemli koruyucuları olarak kabul edilen kurucu ve kutsal metinler, divan şiiri hafızasında sevgilinin yüz hatları üzerinden kodlanarak toplumsal ve estetik bellekte sürekli olarak canlı tutulur. Mushaf ve Duhân Suresi, Kutsal kitabın ve kâinatın sırlarını barındıran surelerin estetik bellekteki karşılığı olarak kullanılmıştır.

Muṣḥaf'da geldi fāl açıcaḳ sūre-i Duḫān
Āşüfte-ḥāl-i ḫaṭṭ-ı siyeh-kār olam gibi (Solmaz, 2018, s. 164).

3.4.3. Siyasi ve Meşruiyet Belleği

Ahdî tezkiresinde erken modern dönem Osmanlı kültürel belleğindeki, hükümdarların meşruiyetini tarihsel ve kahraman prototipleri (İskender, Ferhad, Hüsrev, Rüstem) üzerinden hatırlatır ve canlı tutar. Örneğin Kanuni Sultan Süleyman'dan

bahsederken Kanuninin cihanın hâkimi olması, Hz. Süleyman, İskender ve ayna simgeleri hatırlatılarak verilir;

Pādişāhī ki beher kūşe hezār
Çün Sikender büd-eş āyīnedār (Solmaz, 2018, s. 49).

Kanuni'den bahsedilirken Ferhad simgesi, sadakat, emek ve itaat belleği ile ilintili olarak verilir;

Ṣad çü Ferhād be-zīr-i 'alem-eş
Tīşe ber-düş reved der- ḳadem-eş (Solmaz, 2018, s. 49).

Ahdî, bellekteki Cemşîd ve Kadeh (Câm-ı Cem) Simgelerini, kültürel hafızada dünyayı gösteren kadeh ve hükümdarlık ihtişamına telmihen hükümdarı övmek için kullanır;

Büseler ṣunsa leb-i laʿlüñden eksilmez müdām
Bezm-i hüsninde lebi Cemşīd cām-ı Cem dehen (Solmaz, 2018, s. 86)

3.4.4. Mitolojik ve Kozmolojik Bellek

Kültürel belleğin derin katmanları, evrenin işleyişini, insan kaderini ve zamanın geçiciliğini kadim mitolojik simgelerle kolektif hafızaya aktarır. Örneğin beyitlerdeki Hızır ile Ab-ı Hayat ve Kevser mitleri, Kültürel bellekteki ölümsüzlük, mürşitlik ve mutlak şifa kaynağının ifadesi olarak kullanılır.

Ṣor leblerinden ol ṣanemüñ Hālīyā haber
Dünyāda bilmek ister iseñ żevḳ-ı kevṯeri (Solmaz, 2018, s. 90).

Sebze ser zed ez- lebet sāḳī şarab-ı nāb dih /
Āşık-ı leb-teşne- rā ez- çeşme-i Hıżr āb dih (Solmaz, 2018, s. 91).

Ahdî, bellekteki *Anka / Kaf Dağı* Mitini tasavvufi ve edebi bellekteki ulaşılmaz yüceliğin, kanaatin ve hürriyetin simgesi olarak kullanır.

Bāl açup seyr eyledüm şāhbāz-ı ḳāf-ı ḳudreti
Bu kerāmet ṣanma tenhā şehper-i anḳādadur (Solmaz, 2018. s. 71).

Kültürel hafızada, dünyevi aşkın veya siyasi gücün büyüklüğü, kozmik düzen ve gök cisimleri (Müşterî, Süreyyâ, Hilâl, Güneş) üzerinden hatırlatılır. Toplumun evreni anlamlandırma biçimi, edebi belleğin temel taşlarındandır. Örneğin Müşterî, Māh ve Mihr, kutlu gök cisimlerinin kültürel bellekte uğur ve yücelik simgesi olarak kullanımının işaretidir;

Bār-ı derdümden benüm ey meh olupdur ḫam sipihr
Ser-nigün oldı ġamumdan müşterī vü māh u mihr (Solmaz, 2018, s. 106).

Süreyyâ ve Hilâl, estetik hafızada göksel unsurların bedensel süslere dönüşümüna işaret eder;

Na'lçeñ naḳşı ile kebkebüň izini gören
Dir hilāl ile Süreyyā görinür ḫāk üzre (Solmaz, 2018, s. 169).

3.4.5.Matem Belleği

Kültürel hafıza, toplumsal acıların ve travmaların ritüelleştirilmiş anma pratikleriyle kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlar. Ahdî; Kerbela Şehitlerini ve Yas ritüellerini toplumsal hafızadaki en köklü dini travma ve matem ritüeli olarak kabul eder.

Lāle girift dāmen-i meydan-ı Kerbelā
Āhir nehuft hün-ı şehīdān-ı Kerbelā (Solmaz, 2018, s. 133).

3.4.6. Bedensel Pratikler ve Törensel Bellek

Ahdî; ritüellerdeki nesneleri ve simgeleri Şiir geleneğinde dervişlerin, rindlerin ve aşıkların ortak hafızası, bedene giyilen kıyafetler (kırka/palas) veya törensel nesneler (abdest, kadeh) aracılığıyla korumaya çalışır. Tasavvufi bellekte dünyadan vazgeçmenin ve kınanmayı göze almanın bedensel temsili olan *Melâmet* ve *Hırka* Celiliye ait beyitlerde simgesel anlamlarıyla kullanılırlar.

Egnüme sīnem palasın biçdi şemşīrüñ senüñ
Ol melāmet ḫılḳatin dikdi baña tīrüñ senüñ (Solmaz, 2018, s. 210).

Ahdî, Deruni'ye ait bir beyitte toplumsal hafızada dünyevi aidiyetlerden arınmış, sığınalacak son mekân olan *Külhan* Simgesine yer verir.

Terk itse māl ü mülki Derūnī aceb degül
Külhanda daḫi bulmıya mı bir yataḳ yiri (Solmaz, 2018, s. 261).

3.4.7. Tasavvufi ve İrfani Bellek

Kültürel bellek metinleri, toplumun varoluşsal sorularına cevap veren saklı bilgelikleri taşır. Divan ve tezkire geleneğinde bu durum, tasavvuf hafızasının Ene'l-Hak, Vücud-ı Mutlak benzeri kurucu formüllerle şekillenir. Ahdî, Usuli'ye ait paylaştığı beyitte, Hallâc-ı Mansûr'un kültürel belleğe kazınan vahdet-i vücud çığlığını aktarır;

Vücūd-ı muṭlaḳuñ baḥrı ne mevci kim ider peydā
Ene'l-Ḥaḳ sırrını söyler eger maḫfī eger peydā (Solmaz, 2018, s. 162).

Ahdî, Nihani'ye ait paylaştığı beyitte İnancı uğruna canını feda etmenin kolektif hafızadaki en yüksek sembolü olan Mansur ve Dâr'ı anar;

Bu beyt-i rūh-baḫşı vird-i zebān idinmiş
Manṣūr gitdüginde şevḳ ile dāra ḳarşu (Solmaz, 2018, s. 237).

Kültürel hafızada Süleyman figürü hem mutlak gücün hem de dünyadan vazgeçişin çift yönlü bellek taşıyıcısıdır. Süleymanlık ve Tac / Mülk Terki, Hükümdarlık ihtişamına karşı dervişane kanaatin kolektif hafızadaki üstünlüğünün ifadesidir.

Meskenet-i ḫākini ṭāc it başa sulṭanlıḳ budur
Salṭanat mülkini ber-bād it Süleymanlıḳ budur (*Solmaz, 2018, s.219*).

SONUÇ

Kültürel bellek teorisi bağlamında şair tezkireleri, şair meclislerinde, kahvehanelerde ve saray muhitlerinde üretilen geçici iletişimsel bellek verilerini, yazı nesnesi haline getirerek kalıcı ve kurumsal birer kültürel bellek kanonuna dönüştüren hayati metinlerdir. Modern edebiyat tarihçiliğinde uzun süre salt biyografik birer antoloji veya kuru birer veri tabanı olarak değerlendirilen bu eserler, esasta ait oldukları toplumun estetik kodlarını, inanç normlarını, siyasi meşruiyet zeminlerini ve coğrafi aidiyetlerini kuşaktan kuşağa aktaran birer seçici hatırlama ve kolektif hafıza vesikasıdır. 16. yüzyıl Osmanlı biyografi yazıcılığının en karakteristik halkalarından biri olan Bağdatlı Ahdî'nin *Gülşen-i Şu'arâ* adlı eseri, tam da bu işlevleri bünyesinde barındıran kristalleşmiş bir bellek kitabı olarak öne çıkmaktadır.

Eserin kültürel bellek metni olarak analizi, Osmanlı entelektüel hafızasının mekân, din, siyaset, mitoloji, matem ve tasavvuf gibi köklü hatırlama figürleri üzerinden inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Eserde şehirler sadece coğrafi birer lokasyon değil, birer kimlik merkezidir; İstanbul ideal estetik sığınak ve cazibe merkezi, Bağdat manevi veliler burcu olan Vatan-ı Aslî, Edirne ise edebi verilerin derlendiği bir bilgi aktarım durağı olarak hafızada damgalanmıştır. Bu mekânsal hafızanın yanında toplumun ortak inanç normları; Hz. Muhammed, Hz. Yusuf, Hz. İsa ve Hz. Musa gibi peygamber kıssaları ile Mushaf ve Duhân Suresi gibi kurucu metin formüllerinin sevgilinin yüz hatları üzerinden estetik dille yeniden üretilmesiyle canlı tutulmaktadır. Erken modern dönem Osmanlı siyasi otoritesinin ve hükümdarların meşruiyeti; İskender, Cemşîd, Ferhad ve Rüstem gibi tarihsel kahramanlık prototipleri üzerinden kolektif hafızaya hatırlatılırken; insan kaderi ve kâinatın işleyişi ise Hızır, Âb-ı Hayat, Kevser, Anka ve Kaf Dağı mitleri ile Müşterî, Süreyyâ, Hilâl gibi gök cisimlerinin kutluluk simgeleri vasıtasıyla anlamlandırılmaktadır. Tüm bu ihtişam ve kozmolojik yapının yanı sıra Kerbela Şehitleri ve bağlantılı yas pratikleri, toplumsal hafızadaki en köklü dini travma ve ritüelleştirilmiş matem anması olarak kuşaklar arası aktarıma dahil edilmektedir. Dünyevi aidiyetlerden arınmanın bedensel temsili olan hırka ile sığınılacak son mekân olan tekye ve külhan simgeleri dervişane hafızayı korurken, Hallâc-ı Mansûr'un Ene'l-Hak çığlığı ve dervişane kanaati Süleymanlık ihtişamının üstünde tutan yaklaşımlar irfani hafızanın kurucu sacayaklarını oluşturmaktadır.

Sonuç olarak, şair seçiminde katı ve elitist bir ölçüt gütmeyerek şiirle az çok uğraşan her meslek erbabına yer veren ve zaman zaman sübjektif edebi tenkitlerle zenginleşen *Gülşen-i Şu'arâ*, yazarının Anadolu coğrafyasının dışından gelmesine rağmen taşra ile merkez arasındaki kültürel entegrasyonu başarıyla sağlamıştır. Kültürün canlandırıcı yapısını tarihi anlatılara ve efsanelere dayandıran ortak bellek zemininde bu

tezkire, şairlerin hayat hikâyelerini anlatmanın ötesine geçerek imparatorluğun ortak sembolik anlam dünyasını güvenli bir dayanak noktası haline getirmiştir.

KAYNAKÇA

Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek, eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik,* (A. Tekin Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Connerton, P. (2014). *Toplumlar nasıl anımsar?* (A. Şenel Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çelepi M.S. (2020). Toplumsal anımsamanın milli bayramlar ile gerçekleşmesi: 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı örneği. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 22, 30-43.

İlhan, M. E. (2018). *Kültürel bellek sözlü kültürden yazılı kültüre hatırlama.* Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Solmaz, S. (2018). *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâsı* (*inceleme- metin*). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. http://ekitap.kulturturizm.gov.tr

URL 1: https://sozluk.gov.tr/. Erişim tarihi 19.06.2026

5

Çağdaş Türk Lehçeleri Araştırmaları



TÜRK DÜNYASINDA ORTAK ALFABE VE ORTAK YAZI DİLİ MESELESİ ÜZERİNE

Nergis BİRAY

Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü Öğretim Üyesi. nergisb@gmail.com ORCID: 0000-0002-4168-220X

GİRİŞ

Yazı bir dil göstergesi olmasının yanı sıra kültürün aktarılmasını sağlayan temel araçlardan biri ve önemli bir öğretim vasıtasıdır. Konuşma dili yazı aracılığıyla kayıt altına alınır, nesiller arasında aktarılır ve kalıcılık kazanır. Bu yönüyle alfabe yazı sistemi olması yanında bir milletin kültürel birikiminin ve içinde yer aldığı medeniyet çevresinin de önemli göstergelerinden biridir.

Türkler tarihî süreç içerisinde Köktürk, Soğd, Uygur, Mani, Brahmi, Süryani, Tibet, İbrani, Grek, Ermeni, Arap, Kiril ve Latin alfabesi gibi birçok farklı yazı sistemini kullanmışlardır. Bunlar arasında en uzun süre kullanılan alfabe Arap alfabesidir. Türk dünyasında ortak bir Latin alfabesine geçiş meselesi 1926 yılında Bakü'de toplanan Birinci Türkoloji Kurultayı'nda ele alınmış, Türkiye'de ise Latin alfabesine geçiş 1928 yılında Atatürk'ün önderliğinde gerçekleştirilmiştir. 1926-1938 yılları arasında Türk dünyasının önemli bir bölümünde kullanılan Yeni Türk Alfabesi büyük ölçüde Türkiye'de kabul edilen alfabe ile aynı esaslara dayanmış ve Türk toplulukları arasında ortak yazılı iletişime önemli ölçüde katkı sağlamıştır.

Ancak 1937-1940 yılları arasında uygulanan Sovyet dil politikaları sonucunda Türk toplulukları için ayrı ayrı Kiril alfabeleri hazırlanmış, böylece ortak yazı dili ve ortak alfabe anlayışı büyük ölçüde ortadan kaldırılmıştır. Bu süreçte alfabe farklılıkları, Türk toplulukları arasındaki kültürel ve dil birliğine dayalı bağların zayıflamasında etkili olmuştur.

Bu yazıda günümüzde Türk dünyasında kullanılan alfabeler ile 1991 yılında kabul edilen Ortak Türk Alfabesi değerlendirilecek, ortak alfabenin ortak iletişim dili ve ortak edebî dilin oluşturulması bakımından taşıdığı önem ele alınacaktır. Ayrıca ortak Türk alfabesinin geliştirilmesinde izlenmesi gereken ilkeler ile Türk dünyasında ortak bir yazı ve iletişim dilinin oluşturulmasının gerekliliği üzerinde durulacaktır.

1. Alfabe nedir ve neden önemlidir?

Türk Dil Kurumunun Türkçe Sözlüğünde alfabe "Bir dilin seslerini gösteren, belirli bir sıraya göre dizilmiş belli sayıda harfin bütünü; abece, yazı" şeklinde tanımlanmaktadır. Bununla birlikte alfabe sadece bir dilin seslerini gösteren işaretler bütünü değildir. Aynı zamanda kültürel mirasın aktarılmasını sağlayan, toplumsal iletişime ve tarihî sürekliliğe katkıda bulunan önemli bir unsurdur. Alfabenin en önemli işlevlerinden biri, bir toplumda yazı birliğini sağlaması ve resmî yazı dilinin gelişmesine temel oluşturmasıdır (Kocaoğlu, 2020, s. 70).

Yazı sadece bir dil göstergesi değil aynı zamanda bir kültür göstergesi, bir öğretim aracı ve konuşma dilini kayıt altına alarak nesilden nesile aktaran temel bir iletişim vasıtasıdır. *Atalarımızdan kalan yazı tarihi yaklaşık beş bin yıllık bir mirastan ibarettir* (Öner, 2020, s. 141).

Alfabe bir milletin kültürünün göstergesi olması yanında içinde yer alınan medeniyetin de bir göstergesidir. Bu sebeple sık alfabe değişiklikleri toplumların kültürel sürekliliğini olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Dolayısıyla alfabe değişikliği konusunda dikkatli davranılması, bu süreçte genetik, tarihî ve kültürel zeminin göz ardı edilmemesi gerekmektedir (Ercilasun, 2020, s. 13).

2. Tarihî Süreçte Türk Dünyasında Yazı Dili Olarak Türkçe

Günümüze ulaşan yazılı kaynaklardan hareketle Türklerin tarih boyunca kullandıkları alfabelerden kısaca söz etmek konunun daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Türk toplulukları 13. Yüzyıla kadar geniş bir coğrafyada hüküm sürdükleri dönemde Türkçenin birbirlerinden az ya da çok farklılaşan ağız ve şivelerini kullanıyorlardı. Buna karşılık konuşma dili bakımından görülen bu farklılıklara rağmen büyük ölçüde ortak bir Türk yazı dili geleneğini sürdürmüşlerdir. Günümüze ulaşan Köktürk Bengü Taşlarındaki Türkçe sekizinci yüzyıldan önce teşekkül etmiş bir "edebî dil"i yansıtmaktadır (Kocaoğlu, 2020, s. 67). Daha sonraki dönemlerde Eski Uygur Türkçesi, Karahanlı Türkçesi, Harezm Türkçesi, Eski Kıpçak Türkçesi ve Çağatay Türkçesi gibi farklı adlarla anılan yazı dilleri ortaya çıkmış olmakla birlikte Türk yazı dili geleneği sürekliliğini koruyarak gelişimini devam ettirmiştir.

13. Yüzyıldan sonra dilde görülen farklılaşmalar, Oğuz Türklerinin Selçuklu ve Anadolu Selçukluları döneminde Anadolu'ya, İran'a ve Güney Kafkasya'ya göç etmeleri ve yeni bir yazı dilinin oluşmaya başlaması sonucunda ortaya çıkmıştır. Böylece Türkistan ve İdil-Ural bölgesindeki Türkçeden bağımsız olarak ses ve şekil özellikleri bakımından bazı farklılıklar gösteren yeni bir Türk yazı dili gelişmiştir. Buna rağmen 13-18. Yüzyıllar arasında Türk dünyasında farklı konuşma dilleri bulunsa da yazı dili olarak iki temel Türk yazı dili varlığını sürdürmüştür. Bunlardan biri Oğuz Türkçesi veya Batı

Türkçesi olarak da adlandırılan ve Anadolu sahasında kullanılan yazı dili, diğeri ise Türkistan ve İdil-Ural bölgesinde kullanılan ve Çağatay Türkçesi ya da Doğu Türkçesi olarak bilinen yazı dilidir.

18. Yüzyıl sonlarından itibaren bu iki Türk yazı dilinin siyasi gelişmelerle de bağlantılı olarak birbirinden bağımsız yazı dillerine dönüştüğü görülmektedir. Kafkasya'da özellikle Azerbaycan topraklarında Anadolu Türkçesinden farklılaşan bir yazı dili ortaya çıkmış, Kazan ve çevresinde ise Çağataycadan uzaklaşan yeni bir yazı dili şekillenmiştir. Ayrıca Rusya Çarlığı hâkimiyetindeki Çuvaş ve Yakut gibi Türk topluluklarında da zamanla kendine özgü ayrı yazı dilleri gelişmiştir.

19. Yüzyılın sonları ve 20. Yüzyılın başlarında bu durum daha da belirgin hâle gelmiş, Kafkasya, Sibirya ve Türkistan bölgelerinde yazı dilleri Türk boylarının kendi millî yazı dilleri şeklinde gelişmeye başlamıştır. Kazakça, Özbekçe, Türkmence, Uygurca, Kırgızca ve Karakalpakça gibi adlarla anılan ve birbirinden az ya da çok farklı dil özellikleri taşıyan yazı dilleri ortaya çıkmıştır. Sovyetler Birliği'nin sömürge politikaları sonrasında ise 1938 yılından itibaren her Türk boyuna farklı bir Kiril alfabesi, farklı imla kuralları ve terim sistemleri benimsetilerek Türk toplulukları arasındaki dil ayrılıkları daha da derinleştirilmiştir.

Aynı dönemlerde İsmail Gaspıralı'nın bütün Türk boyları için ortak bir yazı dili oluşturma çabası ve 1883-1914 yılları arasında yayımladığı Tercüman Gazetesinde bu yazı dilini kullanması geniş bir destek görmüş ve takdir edilmiştir. Ancak buna rağmen Türk boylarının aydınları Sovyetlerin sömürge politikalarına ek olarak yerel unsurları da öncelemeleri sebebiyle yayımladıkları dergi ve gazetelerde genellikle mahallî yazı dillerini tercih etmişlerdir. Sovyet hâkimiyetinin 1920'li yılların ortalarından itibaren güçlenmesi ve baskı rejiminin artmasıyla birlikte ortak Türk yazı dili oluşturma çalışmaları da büyük oranda sona ermiştir.

İsmail Gaspıralı'nın çalışmalarına ait bazı hususların özellikle vurgulanması gerekir. O, ilmî ve edebî eserlerin ortak edebî dille yazılması, gazete ve dergilerin bu ortak dille yayımlanması gerektiğini savunmuş, böylece ortak bir modern kültürün oluşturulabileceğini ileri sürmüştür. Bu yaklaşım Rusya Türkleri arasında millî kimlik bilincinin uyanmasına da katkı sağlamış ve bu etki Sovyet dönemine kadar büyük ölçüde devam etmiştir. Günümüzde ortak Türk alfabesi, ortak Türk yazı dili, Türk dünyasında kültürel bütünleşme gibi kavramlardan söz edilebiliyorsa, bu durum o dönemde atılan adımların etkisinin halen sürdüğünün bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir (Akpınar, 2020, s. 24).

Kocaoğlu, 1920'li yıllardan sonra Türkistan bölgesinden yurt dışına giden Türk aydınlarının çıkardıkları "muhacir" dergilerde Türkistan ortak yazı dilinin kullanıldığını belirtmektedir. Bu açıdan Paris'te yayımlanan *Yaş Türkistan* ve Almanya'da çıkarılan

Milliy Türkistan dergilerini örnek göstermekte, İstanbul'da yayımlanan *Yeni Türkistan* dergisinin de Türkiye Türkçesi ile yayımlandığını ifade etmektedir (2020, s. 69).

Stalin dönemiyle birlikte Sovyetler Birliği'nin Rus olmayan azınlıklara yönelik uyguladığı politikalar sonucunda Türk boylarının hem siyasi hem de kültürel yapısı parçalanmış; yeni uluslar, devletler ve özerk bölgeler oluşturulmuştur. Bu süreçte Türk boyları "millet" olarak yeniden tanımlanırken mahallî ağızlara dayanan yazı dilleri meydana getirilmiş ve bu durum aralarındaki farklılıkları daha da belirgin hâle getirmiştir (Akpınar, 2020, s. 29).

Bu dönemde aydınların bir kısmı Gaspıralı'nın öncülük ettiği "ortak Türk yazı dili" fikrini desteklerken, sayıları az olmakla birlikte bir kısmı da her Türk boyu için ayrı bir Türk yazı dili oluşturulması gerektiğini savunmuştur. Bunun yanında bazı aydınların bölgesel ortak yazı dili (Türkistan Türk dili örneğinde olduğu gibi) kullanma eğiliminde olduğu da görülmektedir.

Günümüze gelindiğinde ise yaklaşık 20 farklı yazı dili ile temsil edilen bir Türkçeden söz etmek mümkündür. Bu yazı dilleri arasında iletişimi kolaylaştıracak bir ortak dil oluşturmanın yolu, temel olarak ortak Türk alfabesinden geçmektedir. Yani yazı sisteminde (özellikle Latin alfabesi temelinde) bir birlik sağlanması ve imla kurallarında ortaklık oluşturulması bu sürecin temel unsurunu oluşturmaktadır[1].

3. Türk Dünyasında Ortak Alfabe

a. Başlangıcından Bugüne Türk Dünyasında Ortak Alfabe Çalışmaları

Türkler tarih boyunca farklı coğrafyalara yayılmaları, çeşitli din ve kültür çevreleriyle etkileşimde bulunmaları sebebiyle farklı alfabeler kullanmışlardır. Bu alfabeler arasında Köktürk, Soğd, Uygur, Mani, Brahmi, Süryani, Tibet, İbrani, Grek, Ermeni, Arap, Kiril ve Latin alfabeleri yer almaktadır[2].

Türklerin kullandığı ilk millî alfabe, eski Türkler tarafından geliştirilen Köktürk alfabesidir. Orhun-Yenisey bölgesindeki yazıtlarda kullanılan bu yazı sistemi, gelişmiş bir yapıya sahip olup hem alfabetik hem de hece yazısının özelliklerini birlikte taşımaktadır (Öner, 2020, s. 142).

Uygur döneminde ise Tarım havzasında yaşayan Türkler, din ve kültür değişikliğinin etkisiyle Soğd, Mani ve Brahmi alfabelerini benimsemişlerdir. Türkçenin ses özel-

[1] Türkçenin yazımı konusunda daha geniş bilgi almak için bk. Tekin Talat (1997). *Tarih Boyunca Türkçe'nin Yazımı.* Ankara: Simurg Yayıncılık; Demir Nurettin, Yılmaz Emine (2014). *Bitmeyen Öykü: Alfabe Tartışmaları* (*Rapor*). Ankara: Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi Yayınları; Şirin Hatice (2015). *Başlangıçtan Günümüze Türk Yazı Sistemleri*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

[2] Muharrem ERGİN (1992). "Türklerde Yazı ve Alfabeler", *Türk Dünyası El Kitabı-II*, Ankara, 259-290; Talat TEKİN (1997). *Tarih Boyunca Türkçenin Yazımı*, İstanbul; Hatice ŞİRİN USER (2006). *Başlangıcından Günümüze Türk Yazı Sistemleri*, Ankara.

liklerine tam olarak uygun olmayan bu alfabeler, dönemin din adamları tarafından öğretilmiş ve zamanla geliştirilmiştir.

Karahanlılar döneminde İslamiyet'in yayılmasıyla birlikte sadece dinî anlayışta değil yazı sisteminde de önemli bir değişim yaşanmıştır. Bu dönemde Arap alfabesi kabul edilmiş, başlangıçta Uygur ve Arap alfabelerinin birlikte kullanıldığı eserler kaleme alınmıştır. İlerleyen süreçte Uygur alfabesi tamamen terk edilmiş ve Türk dünyasında uzun yıllar boyunca Arap alfabesi hayatiyetini sürdürmüştür.

17. Yüzyıldan itibaren Rusya, Osmanlı İmparatorluğu dışında kalan Türk coğrafyasında hâkimiyetini giderek genişletmiş ve 19. Yüzyılın sonlarına gelindiğinde bölgedeki egemenliğini büyük ölçüde pekiştirmiştir. Bu zaman zarfında Rusya Müslümanları, Osmanlı Devleti'nde Tanzimat dönemi ile başlayan reform hareketlerine benzer nitelikte olmasa da dinî alanda ıslah çalışmaları başlatmışlardır. Söz konusu girişimler 18. Yüzyılın sonlarından itibaren eğitim alanına yönelerek Usûl-i Cedid hareketine dönüşmüştür. Usûl-i Cedid hareketinin temel amacı, Türk İslam dünyasının ilerlemesi ve kalkınmasını sağlamak, cehaletle mücadele ederek toplumun eğitim seviyesini yükseltmektir. Eğitim ve kültür eksenli bu yenileşme hareketi, Türk dünyasında modern anlamdaki aydınlanma sürecinin de başlangıcını oluşturmuş, Türklük bilincinin güçlenmesine katkı sağlayarak dil, düşünce ve alfabe alanlarında gerçekleştirilecek düzenleme ve yenileştirme çalışmalarına zemin hazırlamıştır. Bu çalışmaların başlıcaları aşağıda ele alınacaktır.

Gaspıralı'nın öncülüğünde başlatılan "ortak Türk yazı dili" oluşturma çabaları, ardından Bakü Türkoloji Kongresi'nin yapıldığı 1926'dan itibaren uygulamaya konulan ortak Latin alfabesi ile ortak Türk yazı dili oluşturma çalışmaları, Sovyetler Birliği'nin sömürgeci politikaları ve Stalin döneminde özellikle Türk aydınlarını hedef alan tasfiye hareketleri sebebiyle 1938-1940 yıllarında sona ermiştir. Bu süreçte Türk boylarının her biri için ayrı Kiril alfabeleri hazırlanmış, farklı imla kuralları ve terminolojiler benimsetilerek ortak yazı dili oluşturma girişimleri engellenmiştir. Böylece yalnızca ortak Türk yazı dili oluşturma çabaları değil Türk dünyasının kültürel bütünleşme süreci de kesintiye uğramıştır (Şahin, 2020, s. 178). Bu dönemden 1990'lı yıllara kadar Türkistan bölgesinde Kiril alfabesi kullanılmıştır, günümüzde de bazı Türk toplulukları halen Kiril alfabesini kullanmaktadır.

b. Alfabe değişikliklerinin süreci ve çalışmalar

Yazılı kaynaklardan takip edilebildiği kadarıyla Türklerin kullandıkları alfabeler arasında en uzun süre ve yaygın biçimde kullanılan alfabe Arap alfabesidir. 11. Yüzyıldan başlayarak birçok Türk yazı dili tarafından benimsenen bu alfabe, yaklaşık bin yıl boyunca Türk dünyasında yaygın olarak kullanılmıştır. Yukarıda da kısaca değinildiği gibi 20. Yüzyılın başlarından itibaren Türk topluluklarının önemli bir kısmı önce Latin, daha sonra ise Sovyetler Birliği'nin uyguladığı dil politikaları doğrultusunda Kiril

alfabesine geçmiştir. Buna karşılık İran, Irak ve Doğu Türkistan'da yaşayan Türk toplulukları yer yer bazı farklılıklar gösteren Arap alfabesi temelli yazı sistemlerini kullanmayı sürdürmüşlerdir. Günümüzde de bu bölgelerde Arap alfabesi kullanılmaya devam etmektedir.

Türk dünyasında ortak olarak kullanılan Arap alfabesinden Latin alfabesine geçiş sürecinde, 19. Yüzyılda Türk dünyasındaki modernleşme hareketlerinin önemli bir etkisi olmuştur. Bu dönemde cehaletle mücadele edilmesi, Türk İslam dünyasının ilerlemesi ve kalkınmasının sağlanması, halkın geniş kitleler hâlinde eğitilip bilgilendirilmesi amacıyla birçok okul açılmış, yeni ders kitapları hazırlanmıştır. Bu çabalar sırasında okuma yazmanın kolaylaştırılması, öğrenme sürecinin kısaltılması ve yayımlanacak kitapların maliyetinin düşürülmesi de temel hedefler arasında yer almıştır. Arap harflerinin matbaada dizgi işlemlerini yavaşlatması ve harflerin kasalarda yeterli miktarda bulunamaması dizgi sürecinin aksamasına yol açmış, bu durum basılan eserlerin maliyetini de önemli ölçüde artırmıştır. Okuryazarlık oranın yükseltilmesinin yanı sıra halkın eğitiminde önemli unsurlardan biri de kitaplara kolay ve uygun fiyatlarla ulaşabilmesidir. Bu açıdan ele alındığında Arap alfabesinin ıslahı meselesi gündeme gelmiş ve uzun yıllar bu konuda çalışmalar yürütülmüştür. Ancak bu çalışmalar beklenen ölçüde tatmin edici sonuçlar vermemiştir. Latin alfabesine geçilmesi yönündeki görüşü ilk ortaya atan kişi Azerbaycan Türk'ü Mirza Fethali Ahundzade'dir (1812-1878).

O, 1850'li yıllardan itibaren okuma yazmayı kolaylaştırmak ve mevcut güçlükleri gidermek amacıyla Arap alfabesinin ıslahı üzerinde çalışmalar yapmıştır. Hazırladığı alfabe tasarısı takdirle karşılanmakla birlikte var olan sorunları bütünüyle çözemeyeceği gerekçesiyle kabul edilmemiştir. Buna rağmen Ahundzade, çalışmalarını sürdürmüş, 1875'ten sonra Arap alfabesinin ıslahının mümkün olmadığı kanaatine vararak çözümün Latin harflerine dayalı bir alfabenin kabul edilmesinde olduğunu savunmuştur (1877-1878). 19. Yüzyılın ortalarından başlayıp 1926'da Latin alfabesinin kabulüne kadar geçen süreçte alfabe konusundaki tartışmalar, Bekir Sıtkı Çobanzade (1893-1938)'ye kadar, birçok aydın tarafından sürdürülmüştür. Bu çabalarla eş zamanlı olarak Türkiye'de de 1862'den itibaren Şinasi, Ebüzziya Tevfik, Ali Suavi, Şemseddin Sami, Namık Kemal ve Yenişehirli Avni gibi aydınlar Arap alfabesinin ıslahına yönelik çeşitli öneriler ortaya atmışlar, ancak bu girişimlerden de istenilen sonuç alınamamıştır. 1862'den İkinci Meşrutiyet'e kadar geçen dönemde alfabe tartışmaları büyük ölçüde Arap alfabesinin ıslahı üzerinde yoğunlaşmıştır.

Türkiye'de, Meşrutiyet'ten sonra Latin harflerine geçme konusu, 1920'lerin sonlarına kadar Hüseyin Cahit Yalçın, Celal Nuri İleri, Abdullah Cevdet, Menemenlizade Tahir, Nuri Kılıçzade Hakkı ve Binbaşı Ömer gibi Türk aydınları tarafından sürekli gündemde tutulmuş ve savunulmuştur.

Türkistan Türkleri arasında da Arap alfabesini Türkçenin ses özelliklerine uygun hâle getirme çalışmaları 1910'lardan sonra Kazan'daki Tatar aydınları tarafından yürütülmüştür. Türkçedeki dokuz ünlü sesi gösterebilmek amacıyla Arap harflerine yeni işaretler eklenmiş ve "savti imla" adı verilen fonetik yazım sistemi geliştirilmiştir. Bu sistem gazete, dergi ve kitaplarda kullanılmaya başlanmıştır. İsmail Gaspıralı da 1913 yılından itibaren Tercüman gazetesinde bu imlayı kullanarak halkın bu yazı sistemine alışmasını sağlamaya çalışmıştır. 1916 Rus İhtilali döneminde savti imla Tatarlar, Kazaklar ve Özbekler arasında yaygınlaşmış, birçok eser bu yazıyla basılmıştır. Islah edilen bu Arap alfabesi Doğu Türkistan'a kadar ulaşmıştır ve günümüzde de Doğu Türkistan'da kullanılmaya devam etmektedir.

İsmail Gaspıralı'nın 1880'li yıllardan itibaren öncülük ettiği modernleşme hareketi ve Usûl-i Cedid eğitim anlayışının yaygınlaşması, Türk dünyasında önemli değişmelere yol açmıştır. Bu süreçte farklı Türk boylarına mensup aydınlar arasında var olan Müslüman kimliğine ortak soy ve dil bilinci ile dil birliği şuuru eklenmiş ve güçlenmiştir. Böylece Türkçülük düşüncesi gelişmiş, Türk boyları arasında bir yakınlaşma sağlanmış ve kültürel bütünleşme süreci başlamıştır.

1905 Rusya, 1906-1911 İran ve 1908 Türkiye Meşrutiyet hareketleri İsmail Gaspıralı öncülüğünde gelişmeye başlayan millî bilinç üzerinde önemli etkiler yaratmıştır. Bu gelişmeler, Türkçülük ve Turancılık düşüncelerinin Türk boyları arasında daha geniş kitlelere yayılmasını sağlamış, Türk toplulukları arasındaki kültürel yakınlaşmayı güçlendirmiş ve kültürel bütünleşme sürecini hızlandırmıştır.

Türk dünyasında ortak bir yazı dili oluşturma düşüncesi, 16-21 Ağustos 1926 tarihlerinde Nijniy Novgorod'da düzenlenen Rusya Müslümanları Üçüncü Kongresinde ele alınmıştır. Kongrede kabul edilen Eğitim Raporunun 30. Maddesinde edebî yazı dili olarak Türkiye Türkçesinin öğretimine özel önem verilmesi ve bu dersin özellikle iki üç sınıflı ortaokullarda zorunlu, imkân bulunan yerlerde ise ilkokullarda da okutulması kararlaştırılmıştır. Bu karar, Gaspıralı'nın teklif ettiği ortak edebî dil anlayışının yaygınlaşması imkânlarını artırmıştır. Ortak edebî dil, sadece eğitim alanında değil ilmî ve edebî eserlerin yazılmasında, gazete ve dergilerin yayımlanmasında da kullanılmak istenmiş, böylece ortak bir modern kültür oluşturulması hedeflenmiştir. Gaspıralı'nın bu düşünceleri Türk boyları arasında hızla yayılmış, Sovyet dönemine kadar Rusya Müslümanları arasında millî kimlik bilincinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Günümüzde ortak Türk alfabesi ve Türk dünyasında kültürel bütünleşme çalışmalarının tekrar gündeme gelmesinde de bu fikirler önemli bir temel teşkil etmektedir.

1. Dünya Savaşı yıllarında Rusya Türkleri arasında Türkçülük ve Turancılık fikirleri aydınlar arasında etkili olmuş; 1917 Rus İhtilali ve 1918'de Çarlık Rusyası topraklarında kurulan Türk devlet ve hükümetleri bu millî uyanışı daha da güçlendirmiştir. Aynı dö-

nemde Türkiye'de Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde gerçekleştirilen inkılaplar, diğer Türk topluluklarında modernleşme ve Türklük bilincine olan inancı artırmıştır.

Bolşevikler, Çarlık yönetimini yıkmak için Türklere özgürlük ve bağımsızlık vaat ederek destek istemişlerdir. Ancak Bolşevikler iktidarı ele geçirdikten sonra bu vaatlerini yerine getirmemiş, bağımsız Türk devlet ve hükümetlerini ortadan kaldırmış, birçok yönetici ve aydını da 1937'deki Kızıl Kırgın sırasında öldürmüştür.

1920'li yıllardan itibaren Türk dünyasında Latin alfabesine geçme temayülü artmıştır. Bu düşünce 1922'den sonra Azerbaycan'da uygulamaya konulmuş ve bu gelişme, Azerbaycan Türkleri arasında Türklüğün millî kimlik olarak benimsendiği ve Azerbaycanlı aydınların bu süreçte etkili rol oynadığını göstermiştir.

Sovyet döneminde Latin harflerine geçiş hareketinde iki temel eğilim etkili olmuştur. Bunlardan ilki Bolşevik yöneticiler ve onların görüşlerini benimseyen Türk komünistlerdir. Bu grubun amacı, yönetimleri altındaki Müslüman halkları millî kültürlerinden uzaklaştırarak planladıkları proleter Sovyet kültürü içinde eritmek ve tek tip bir Sovyet vatandaşı kimliği oluşturmaktır. Bu sebeple Türk boylarının Latin harflerine geçme isteği onlar tarafından desteklenmiş ve bir fırsat olarak değerlendirilmiştir.

İkinci grubu ise Türk boylarına mensup aydınlar oluşturmuştur. Bu aydınlar Latin harflerine geçişi, halkın eğitimini hızlandıracak, toplumu kalkındıracak ve modernleşmeyi sağlayacak faydalı bir değişim olarak görmüşlerdir.

Bunun yanında Arap harflerini ıslah ederek kullanmayı savunan küçümsenmeyecek bir aydın grubu da bulunmaktadır. Ancak bu grup 1920'lerden sonra yaşanan siyasi, sosyal ve kültürel gelişmeler karşısında etkili faaliyet alanı bulamamıştır.

1922 yılında Azerbaycan'da başlayan alfabe değişimi, 1924'ten itibaren fiilen uygulanmaya başlanmıştır. Bu zaman zarfında Türk dünyasında ortak bir hareket oluşturmak amacıyla İdil Ural, Kırım ve Batı Türkistan gibi bölgelere heyetler gönderilmiş, 1926'da toplanması planlanan Türkoloji Kongresi için uzlaşma zemini hazırlanmaya çalışılmıştır. Tatar ve Kazak aydınları ıslah edilmiş Arap harflerinin kullanılmasında ısrarcı davranmış, buna rağmen söz konusu kongreye de katılmışlardır.

Bu dönemde Rus yönetimi Kiril harflerinin yaygınlaştırılması yönünde girişimlerde bulunmuş, ancak halkın bu yönelime güçlü bir şekilde karşı çıkması üzerine farklı bir politika arayışına girmişlerdir. Bu bakımdan Latin harflerine geçiş, Sovyetlerin asimilasyon siyasetine daha uygun bir araç olarak değerlendirilmiş ve bu sebeple dolaylı olarak Azerbaycanlı yöneticilerin Latinleşme sürecine destek verilmiştir.

26 Şubat-06 Mart 1926 tarihleri arasında Birinci Türkoloji Kurultayı Bakü'de toplanmış ve bu toplantıda Latin alfabesine geçiş meselesi de tartışılmıştır. Kurultay'da Ahmet Baytursınulı, N.İ. Aşmarin, K.K. Yudahin, M.F. Köprülü, T.T. Menzel, N.N. Poppe gibi önemli Türkologlar da yer almıştır. Kurultayda Arap alfabesinin ıslah edilmesi-

ni savunanlar arasında A. Baytursınulı, Alimcan Şeref, Ali Rehim, Abdurrahman Saadi, Alimcan İbrahim gibi isimler bulunmuş, bu grup Latin harflerine geçişe karşı çıkmıştır. Buna karşılık Bekir Sıtkı Çobanzade'nin öncülüğünde Latin alfabesinin kabulünü savunanların çoğunlukta olması ve yapılan tartışmalar sonucunda Arap alfabesinin Türkçe için yeterli olmadığı, basımdan eğitime kadar çeşitli alanlarda sorunlar oluşturduğu ve toplumun modernleşmesi için millî bir yazı sistemine ihtiyaç duyulduğu görüşü ağırlık kazanmıştır. Bu gerekçelerle Latin alfabesine geçiş yönünde karar alınmıştır. Kurultay, sadece alfabe meselesi açısından değil ayrıca Türk dünyası aydınları ve bilim adamlarını bir araya getirmesi bakımından da önem taşımıştır.

Türkoloji Kurultayının ardından Bakü'de Latin alfabesine geçiş sürecini yürütmek üzere "Yeni Türk Alfabesi Merkez Komitesi" kurulmuştur. Bu komite farklı Türk boyları arasında kullanılan Latin temelli alfabeleri bir araya getirmeyi ve ortak bir yazı sistemi oluşturmayı hedeflemiştir. Komite çalışmalarında Bekir Sıdkı Çobanzade önemli bir rol üstlenmiştir. Sovyetler Birliği'ndeki Türk boyları bu ortak Latin alfabesini esas almış, ancak kendi yazı dilleri için gerekli gördükleri bazı küçük değişiklikler yaparak kullanmışlardır. Buna rağmen alfabe bütünlüğü büyük ölçüde korunmuş ve Türk toplulukları arasında yazı birliğinin sağlanmasına yönelik önemli bir adım atılmıştır.

Atatürk, Türkiye'nin Latin harflerine geçiş sürecinde 1926'da Fuat Köprülü'yü Birinci Türkoloji Kurultayına göndermiş ve burada alınan kararlardan haberdar olmuştur. Özellikle "birleştirilmiş Latin alfabesi" çalışmaları hakkında bilgi sahibi olduğu ve bu birikimi Türkiye'deki alfabe reformunda dikkate aldığı kabul edilmektedir. Atatürk, Latin alfabesi meselesini sadece teknik bir yazı değişikliği olarak görmemiş, Türk dünyasında ortak yazı dili oluşturma, kültürel bütünleşme sağlama ve medeniyet seviyesini yükseltme hedefleriyle birlikte değerlendirmiştir. Bu görüşler doğrultusunda, 1926'da ortaya konulan birleştirilmiş Latin harfleri esas alınarak 1928 yılında Harf İnkılabı ile Latin alfabesi Türkiye'de resmen kabul edilmiştir. Bu süreçte Türkiye Cumhuriyeti'nin kabul ettiği yeni Türk alfabesinin, 1926-1938 yılları arasında Türk toplulukları arasında kullanılan ortak Latin temelli yazı sistemiyle büyük ölçüde benzerlik gösterdiği ifade edilmektedir. Bu gelişmeler Joseph Stalin döneminde Sovyetler Birliği yönetimini tedirgin etmiş, Türk boyları arasındaki kültür ve yazı birliğini zayıflatmak ve kopartmak amacıyla 1938-1940 yılları arasında Birlik içindeki Türk topluluklarının her birine farklı Kiril alfabeleri kabul ettirilmiştir.

1930'lu yılların sonlarına doğru Sovyetler Birliği'nin milliyetler politikası çerçevesinde Türk boylarının siyasi ve kültürel yapıları yeniden düzenlenmiştir. Bu süreçte birçok topluluk, özerk cumhuriyetler ve bölgeler hâline getirilmiş, ayrıca mahallî ağızlara dayalı ayrı yazı dilleri oluşturulmuştur. Böylece her Türk boyu/topluluğu için ayrı "millî tarih" ve "millî kültür" anlatıları geliştirilmiş, ortak kimlik bilinci zayıflatılarak farklı milletler olarak algılanmaları teşvik edilmiştir.

c. Günümüzde Türk dünyasında alfabe konusundaki durum nedir?

Latin alfabesinin kabulü konusundaki amaçlara geçmeden önce günümüzde Türk dünyasında Latin esaslı alfabe ile ilgili alınan kararlar, yapılan alfabe değişiklikleri ve kullanılan yazı sistemlerine değinmek yerinde olacaktır[3].

Sovyetler Birliği'nin dağılması ve beş Türk cumhuriyetinin bağımsızlıklarını kazanmasının hemen ardından 18-20 Kasım 1991 tarihlerinde Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü öncülüğünde "Milletlerarası Çağdaş Türk Alfabeleri Sempozyumu" düzenlenmiştir. Bu sempozyumda Türk boylarının dillerine en uygun, pratik ve kullanılabilir olduğu düşünülen 34 harfli bir ortak alfabe hazırlanmış ve katılımcılar tarafından kabul edilmiştir (Kara, 2020, s. 246). 20-21 Kasım 2018 tarihlerinde aynı kurum ve mekânda gerçekleştirilen ikinci toplantıda da bu kararlar yeniden ele alınarak teyit edilmiştir.



5) Sempozyum Türk boyları için Latin esaslı aşağıda gösterilen alfabenin esas alınmasını tavsiye etmektedir.

a	b	c	ç	d	e	ə
f	g	ğ	h	x	ı	i
j	k	q	l	m	n	ñ
o	ö	p	r	s	ş	t
u	ü	v	w	y	z	

6) Bu Sempozyumda alınan ilmî kararların yetkili organlara duyurulması tavsiye edilmiştir.

Prof. Dr. İsmail Eriguzel
Doç. Dr. Nadir Devlet
Prof. Dr. Ahmet Temir
Prof. Dr. Ahmet B. Ercilasun
Dok. Dr. Stepan Kuroğlu

Bu gelişmelerden sonra Türk dünyasında alfabe kullanımına dair genel durumu şu şekilde göstermek mümkündür:

1. Latin alfabesini kullanan Türk boyları: 1928'den beri Türkiye Cumhuriyeti, 21 Temmuz 2001'den beri Azerbaycan Cumhuriyeti, 1993'teki kabul kararı ve 1999'daki düzenlemelerden beri Türkmenistan Cumhuriyeti, 1996'dan beri Moldova'nın içindeki Gagavuz Özerk bölgesi.

Azerbaycan, 1991'deki ilk sempozyumda alınan karar üzerine 25 Aralık 1991'de 34 harfli Latin harflerini aynı şekliyle kabul etmiş ve uygulamaya başlamıştır. 21 Temmuz 2001'den itibaren bu yazı sistemini resmî olarak kesinleştirmiş, ancak alfabesine ortak

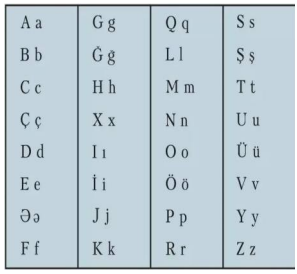
[3] Daha geniş bilgi için bk. Abdiyeva, Rakhat (2017). "Bağımsızlıklarını Kazandıktan sonra Türk Cumhuriyetlerinin Dil Politikaları ve Türkiye ile Ortak Dil ve Ortak Alfabe Çalışmaları". *TÜRKLAD*, 1/2: 104-119.

Türk alfabesinde bulunmayan "ə" harfini eklemiştir. Türkmenistan da 12 Eylül 1993'te Latin esaslı alfabeyi kabul etmiş, ancak 34 harfli ortak alfabede yer alan bazı sesleri farklı işaretlerle karşılamıştır. Mesela "ı" için "y", "y" için "ý", "j" için "ẓ" gibi karşılıklar tercih edilmiştir. Gagavuz Özerk Bölgesi'nde kullanılan Latin alfabesi Türkiye Türkçesi'ndeki harflere çok yakındır. Ancak orada en önemli sorun, bu alfabeyi destekleyecek bir basın yayın faaliyetinin bulunmaması ve kullanım alanının sınırlı kalmasıdır. Ayrıca Gagavuz Türkçesinin üç farklı ağzından hangisinin yazı dili olarak esas alınması gerektiği konusundaki tartışmalar da devam etmektedir.



Aa	Ää	Bb	Cc	Çç	Dd	Ee	Êê
[a]	[æ~ɛ]	[b]	[ʤ]	[ʧ]	[d]	[e]	[ə]
Ff	Gg	Hh	Iı	İi	Jj	Kk	Ll
[f]	[g/gʲ]	[x/h~h]	[ɯ~ɨ]	[i]	[ʒ]	[k/kʲ]	[l/ʎ]
Mm	Nn	Oo	Öö	Pp	Rr	Ss	Şş
[m]	[n/ɲ]	[o]	[ø]	[p]	[r]	[s]	[ʃ]
Tт	Ţţ	Uu	Üü	Vv	Yy	Zz	
[t]	[ʦ]	[u]	[y]	[w/vʲ]	[j]	[z]	

Gagavuz Türkçesi Latin alfabesi



Aa	Gg	Qq	Ss
Bb	Ğg	Ll	Şş
Cc	Hh	Mm	Tt
Çç	Xx	Nn	Uu
Dd	Iı	Oo	Üü
Ee	İi	Öö	Vv
Əə	Jj	Pp	Yy
Ff	Kk	Rr	Zz

Azerbaycan Türkçesi Latin alfabesi



Harfler	TT Ses Karşılığı	Harfler	TT Ses Karşılığı
Aa	a	Nn	n
Bb	b	Ňň	ň
Çç	ç	Oo	o
Dd	d	Öö	ö
Ee, ye	e, ye	Pp	p
Ää	ä	Rr	r
Ff	f	Ss	s
Gg	g	Šš	š
Hh	h	Tt	t
Ii	i	Uu	u
Jj	c	Üü	ü
Žž	ǰ	Ww	v
Kk	k	Yy	ı
Ll	l	Ýý	y
Mm	m	Zz	z

Türkmen Türkçesi Latin alfabesi

2. Latin ve Kiril alfabesini birlikte kullanan Türk boyları: 1993 ve 1995'te aldığı kararlarla Özbekistan, Eylül 2001'deki kararla Rusya Federasyonundaki Tataristan Özerk Cumhuriyeti.

Özbekistan 2 Eylül 1993'te Latin alfabesine geçme kararı almış, ancak bu sistemi 1995 yılında uygulamaya koymuştur. Özbekistan 1995'teki düzenlemeleriyle birlikte 34 harfli ortak Latin alfabesindeki bazı harfleri farklı biçimlerde göstermiş *a* sesi için *a, ä* ve *å*, *ç* sesi için *ch*, *ş* sesi için *sh*, *ğ* sesi için *g'*, *ñ* sesi için *ng* ve *ö* sesi için *o'* harflerini kullanmış, böylece bazı ikili harfler ve kesme işaretli harfleri alfabesine eklemiştir.

Tataristan Özerk Cumhuriyeti Latin alfabesine geçme yönünde karar almış, ancak bu karar Rusya Federasyonu tarafından kabul edilmediği için uygulamaya tam anlamıyla geçirilememiştir. Günümüzde Latin harfleri bu bölgede yalnızca sınırlı ve dar bir kullanım alanına sahiptir.

Harfler	TT Ses Karşılığı	Harfler	TT Ses Karşılığı
Aa	a,ä	Mm	m
Bb	b	Nn	n
Jj	c	Ng ng	ñ
Ch ch	ç	Oo	o, å
Dd	d	O' o'	ö
Ee	e, ye	Pp	p
Ff	f	Rr	r
Gg	g	Ss	s
G' g'	ğ	Sh sh	ş
Hh	h	Tt	t
Xx	x (l)	Uu	u
Ii	i	Vv	v
Jj	J	Ww	w
Kk	k	Yy	y
Qq	q (o))	Zz	z
Ll	l		

Özbekistan Latin Alfabesi

3. Kiril alfabesini kullanan Türk boyları: Bunlardan birincisi 26 Ekim 2017'de Latin alfabesine geçiş konusunda karar alan ve bu geçişin 2025 yılında uygulanacağını açıklayan Kazakistan'dır. Ancak daha sonraki düzenlemelerle bu süreç 2030 yılına ertelenmiştir. Kazakistan'ın kabul ettiği ve önerilen Latin alfabesi modellerinin bazıları kesme işaretleri ve ikili işaretlerin kullanımına dayandığı için ortak Türk alfabesiyle tam uyumlu bulunmamaktadır. Latin alfabesine geçiş konusunda henüz resmî bir karar almamış olan Kırgızistan ise hâlâ Kiril alfabesini kullanmaya devam etmektedir. Bunun yanı sıra Rusya Federasyonu sınırları içinde yaşayan Çuvaş, Başkurt, Nogay, Kumuk, Karaçay-Balkar, Altay, Hakas, Tuva ve Tacikistan'daki Özbekler de yazı sistemi olarak Kiril alfabesini kullanmaktadırlar. Kazakistan'ın Latin alfabesine geçiş süreci bölgedeki diğer Türk toplulukları üzerinde etkili olabilecek bir gelişme olarak değerlendirilmektedir. Özellikle Kırgızistan'ın bu konuda gelecekte benzer bir adım atabileceği düşünülmektedir.

4. Arap alfabesini kullanan Türk boyları: Çin'deki Sincan-Uygur Özerk bölgesinde (Doğu Türkistan) yaşayan Türkler (geneli Uygur Türkleri), Afganistan'ın kuzeyindeki Özbek ve Türkmen toplulukları ile İran'ın güneyinde Güney Azerbaycan olarak adlandırılan bölgede yaşayan Azerbaycan Türkleri.

Uygur Türkleri Arap alfabesini kullanmakla birlikte internet ortamında kullanım kolaylığı sağlamak amacıyla kendi aralarında Latin temelli bir yazı sistemi geliştirmişlerdir. Resmî olarak Latin alfabesine geçmemiş olsalar da bu tür çalışmalar devam etmektedir. Çin yönetiminin özellikle dijital ortamda kullanılması için geliştirdiği ve uzun süredir kullanılan Uygur Latin alfabesi taslaklarında 34 harfli ortak Türk alfabesi ile uyumlu olmayan bazı işaretler de yer almaktadır (j için zh, ş için sh, ç için ch, ñ

için ng, vs) (İnayet 2020: 240-241; Sarı, 2020, s. 107). Diğer Arap alfabesini kullanan Türk toplulukları ise bağımsız siyasi yapılara sahip olmadıkları için Latin alfabesine geçiş fikri zaman zaman düşünce düzeyinde gündeme gelse de henüz bu yönde somut ve resmî bir geçiş süreci başlattıklarından söz etmek mümkün değildir.

Aa	Bb	Cc	Dd	Ee	Ff	Gg	Hh	Ii
[ɑ/a]	[b]	[s]	[d]	[e]	[f/ɸ]	[g]	[χ/x]	[i/ɨ]
Jj	Kk	Ll	Mm	Nn	Oo	Pp	Qq	Rr
[ʤ]	[k]	[l]	[m]	[n]	[o/ɔ]	[p]	[tʃ]	[r/ɾ]
Ss	Tt	Uu	Vv	Ww	Yy	Zz	Өө	Һһ
[s]	[t]	[u/ʊ]	[w/v]	[w/v]	[j]	[z]	[ʁ/ɣ]	[h/ɦ]
Ққ	Әә	Өө	Үү	Ҙҙ	Ңң	Zh zh	Ch ch	Sh sh
[q]	[ɛ/æ]	[ø]	[y/ʏ]	[ʒ]	[ŋ]	[ʤ]	[tʃ]	[ʃ]

Resim 02: Uygur Latin Alfabesi (Uygur alfabeleri, 2017).

4. Türk Dünyasında ortak Türk alfabesine niçin geçilmeli? Amaç nedir?

Türk dünyasında ortak Türk alfabesi meselesine gerçekçi bir bakışla yaklaşmak gerekirse bu konunun esas olarak yalnızca bağımsız Türk cumhuriyetleri açısından değerlendirilebileceği görülmektedir. Çünkü alfabe ile ilgili alınacak kararlar doğrudan devlet egemenliğiyle ilişkili olup siyasi, idari ve kültürel boyutları bulunan resmî tercihlerdir. Bu sebeple alfabe değişiklikleri ve ortak yazı dili oluşturma girişimleri bağımsız devletlerin yetki alanında şekillenmektedir. 1991 yılında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin dağılması sonrasında Türk cumhuriyetlerinin bağımsızlıklarını kazanmasıyla birlikte alfabe konusunun yeniden gündeme gelmesi de bu durumla doğrudan ilişkilidir. Yukarıda ele alınan tarihî süreçler, kültürel yakınlaşma ve ortak yazı dili arayışlarının ancak devlet düzeyinde alınan kararlarla ilerleyebileceğini açık biçimde göstermektedir.

Türk dili, kesin kullanıcı sayısı tam olarak tespit edilemese de toplam nüfusu 200 milyonu aşan Türk boyları tarafından çok geniş bir coğrafyada kullanılmaktadır. Ne yazık ki tarihî süreçte yaşanan siyasi gelişmeler ve farklı yönetim politikaları sonucunda Türk dili, 20'nin üzerinde farklı yazı diline ayrılarak varlığını sürdürmüştür. Bunun yanında bazı Türk lehçeleri ise yazı dili statüsü kazanamamış ve yalnızca konuşma dili olarak yaşamaya devam etmiştir. Bu lehçeler arasında Şor, Teleüt, Nogay, Karaçay-Malkar ve Karay gibi örnekler yer almaktadır. Bu lehçelerin bir kısmı yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan lehçeler arasında değerlendirilmektedir.

Türkiye Türkçesi yaklaşık 80 milyonu Türkiye'de olmak üzere Balkanlar ve Avrupa ülkelerindeki kullanıcılarıyla birlikte tahminen 90-95 milyon kişi tarafından kullanıl-

maktadır. Batı Türkçesi kapsamında değerlendirdiğimizde Türkiye Türkçesi, Gagavuz Türkçesi, Azerbaycan Türkçesi ve Türkmen Türkçesi ile birlikte Balkanlar ve Avrupa'daki kullanım alanları da dikkate alındığında, toplam kullanıcı sayısının en düşük tahminle yaklaşık 130 milyon civarında olduğu belirtilmektedir. Diğer Türk boylarına ait Türkçe konuşurlarının da 70 milyonun üzerinde olduğu yönünde tahminler bulunmaktadır. Akalın, "Türkçenin Güncel Sorunları" adlı yazısında 1980'li yılların ortalarında UNESCO tarafından hazırlanan bir raporda Türkçenin konuşur sayısı bakımından dünyanın beşinci büyük dili olarak değerlendirildiğini ifade etmektedir. Bu değerlendirmede Türk dilinin bütün lehçe ve kollarının bir bütün olarak ele alındığı belirtilmiştir. Aynı çalışmada daha sonraki UNESCO raporlarında ise Türk dili ailesinin bir bütün kabul edilmediği, Türk dili lehçelerinin ayrı diller olarak sınıflandırıldığı için bu sıralamanın değiştiği ifade edilmektedir. Buna rağmen Türk dilinin geniş bir coğrafyada 12 milyon km2'lik bir alanda farklı lehçeleriyle konuşulmaya ve yazı dili olarak kullanılmaya devam ettiği vurgulanmaktadır (2003, s. 462).

Türkçe konuşan bu büyük toplulukların aydınlanma ve modernleşme sürecinde alfabe konusundaki eğiliminin Latin harfleri yönünde şekillendiği yapılan görüşme ve tartışmalardan anlaşılmaktadır. Bu mesele, 1991'de Sovyetler Birliği'nin dağılması sonrasında bağımsızlıklarını kazanan Türk devletleri ile Türkiye Cumhuriyeti ve diğer Türk toplulukları arasında iletişimi kolaylaştırma ihtiyacıyla yeniden gündeme gelmiştir. Tabii ki 19. Yüzyılın sonlarında başlayan modernleşme hareketleriyle birlikte ortaya çıkan millî kimlik anlayışı, alfabe birliği fikriyle doğrudan ilişkilidir. Bu modernleşme süreci, eğitim seviyesinin yükseltilmesi, toplumun aydınlanması, kültürel ve ekonomik kalkınmanın sağlanması gibi hedefler taşımaktaydı. Eğitim süreçlerinin hızlandırılması, matbaa ve basım maliyetleri gibi pratik gerekçeler de Latin harflerine geçiş tartışmalarını güçlendirmiştir. Bu çerçevede 1926-1938 yılları arasında Türk dünyasında ortak yazı dili ve Latin temelli alfabe kullanılması yönündeki girişimler belirli ölçüde ilerleme kaydetmiştir. Ancak bu süreç J. Stalin döneminde uygulanan baskı politikaları ve Sovyet yönetiminin farklı milletler politikası sebebiyle kesintiye uğramıştır. Günümüzde ise bu tarihî birikimin yeniden tartışıldığı ve farklı düzeylerde yeniden canlandığı görülmektedir.

Bugün Türk boyları arasında Sovyet döneminde yetişmiş, millî kimlik, kültür ve tarih konularında farklı bakış açılarına sahip bazı siyasetçi ve aydınların alfabe birliği ve dolayısıyla ortak Türk kimliğinin inşası sürecine farkında olarak ya da olmayarak engel olduğu görülmektedir (Akpınar, 2020, s. 30). Millî kimlik ile alfabe, ortak edebî dil ve millî kültür arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır. Bu sebeple alfabe birliği meselesi sadece teknik bir yazı sistemi tercihi değil ayrıca dil, kültür ve kimlik alanlarını doğrudan etkileyen bir konudur. Alfabe birliğinin millî kimlik çerçevesinde değerlendirilmesi dilin, kültürün ve yazı sisteminin daha bütüncül bir yapıya kavuşmasına kat-

kı sağlayabilir. Bu yönüyle ele alındığında alfabe meselesi aynı zamanda siyasi boyutu da olan bir karar alanı olarak değerlendirilmektedir.

Kısacası alfabe meselesi, genetik, tarihî ve kültürel arka planı göz ardı edilmeden, akademisyenler, aydınlar ve ilgili akademik kuruluşların görüş ve önerileri doğrultusunda ele alınması gereken bir konudur. Bununla birlikte nihai kararın toplumu temsil eden yönetim ve siyaset makamları tarafından verilmesi gerektiği kabul edilmektedir (Ercilasun, 2020, s. 13-18).

Türk dünyasında dilde birlik sağlamasının temelinde ortak Türk alfabesi meselesinin çözüme kavuşturulması yer almaktadır. Ortak bir iletişim dilinin oluşturulabilmesi için de öncelikle alfabe birliğinin sağlanması gerektiği ifade edilmektedir. Ortak alfabe, yazı ve yazım birliğinin tesis edilmesinin ardından imla ve terminolojiye dair meselelerin de kısa sürede ele alınarak çözülmesi önem taşımaktadır. Bu sürecin etkili şekilde ilerleyebilmesi için düzenli toplantılar yapılması, konunun sürekli gündemde tutulması ve farklı görüşlerin tartışılarak bir sonuca ulaşılması gerekmektedir. Böylece Türk boyları arasında karşılıklı anlaşılabilirlik artacak, kültürel yakınlaşma güçlenecek ve daha bütünleşik bir kültür yapısına zemin hazırlanacaktır. Bu sebeple ortak Türk alfabesi ve ortak Türk yazı dili çalışmalarının mümkün olan en kısa sürede hayata geçirilmesi gerektiği savunulmaktadır.

5. Türk Dünyasında Ortak Alfabe ve Ortak Yazı Dili Konusunda Yeni Aşama

Bugün, bu tarihî birikim Türk Devletleri Teşkilatı çatısı altında sürdürülen çalışmalarla kurumsal bir nitelik kazanmıştır. Türk Dil Kurumu ve Uluslararası Türk Akademisi iş birliğinde, Türk Devletleri Teşkilatının uhdesinde düzenlenen "Türk Dünyası Ortak Alfabe Komisyonu Üçüncü Toplantısı" 9-11 Eylül 2024 tarihlerinde Bakü'de yapılmış, ortak Türk alfabesinin temel esasları üzerinde anlaşmaya varılmış ve Türk yazı dilleri arasında yazı birliğini güçlendirmek amacıyla 34 harften oluşan "Ortak Türk Alfabesi" komisyon üyelerince oy birliği ile kabul edilmiştir. Bu karar, ortak alfabe üzerindeki tartışmaların teorik düzeyden uygulama aşamasına geçirilmesi bakımından önemli bir dönüm noktasıdır.



Bu süreç 15.06.2026 tarihinde Kazakistan'ın başkenti Astana'da Türk Akademisi ile Türk Dil Kurumu iş birliğinde düzenlenen "Türk Dünyası Ortak Alfabe Komisyonu"nun 4. Toplantısı gerçekleştirilmiş, alınan kararla bir ileri aşamaya daha geçilmiştir. Bu kararda ortak Türk alfabesinin üye devletlerin eğitim, yayıncılık, dijital iletişim, terminoloji ve resmî kullanım alanlarında uygulanmasına yönelik iş birliğinin geliştirilmesi, ortak yazım ilkelerinin hazırlanması ve uygulama mekanizmalarının oluşturulması doğrultusunda kararlar alınmıştır. Bu kararlar, ortak Türk alfabesi düzenlemelerini teknik düzeyden çıkarmış, Türk dünyasında ortak iletişim ve kültürel bütünleşme stratejisinin bir unsuru şekline yönlendirmiştir.

Bütün bu gelişmeler, ortak Türk alfabesinin bir yazı sistemi olmanın ötesinde Türk dünyasının ortak kültürel hafızasını güçlendiren, ilmî konularda iş birliğini kolay hale getiren, dijital çağın gerektirdiği ihtiyaçları karşılayabilecek, uzun bir süreçte de ortak yazı dilinin gelişmesine katkı sağlayacak bir entegrasyon tasarısı olduğunun da göstergesidir.

Bu toplantıda komisyon tarafından Ortak Türk Alfabesi temelinde hazırlanan Kazak ve Kırgız Türkçeleri için alfabe önerileri de kabul edilmiştir. Bu alfabeler aşağıdaki şekildedir:

Ortak Türk Alfabesi'ne dayalı olarak önerilen Kazak alfabesi	
Aa	Mm
Bb	Nn
Çç	Ññ
Dd	Oo
Ee	Öö
Ää	Pp
Ff	Rr
Gg	Ss
Ğğ	Şş
Hh	Tt
Iı	Uu
İi	Ūū
Jj	Üü
Kk	Vv
Qq	Yy
Ll	Zz

Ortak Türk Alfabesi'ne dayalı olarak önerilen Kırgız alfabesi	
Aa	Nn
Bb	Ññ
Çç	Oo
Dd	Öö
Ee	Pp
Ff	Rr
Gg	Ss
Hh	Şş
Iı	Tt
İi	Uu
Jj	Üü
Kk	Vv
Ll	Yy
Mm	Zz

Türk Dünyası Ortak Alfabe Komisyonu'nun 34 harften oluşan Ortak Türk Alfabesi önerisi üzerinde uzlaşmasının ardından, kararın üye ülkeler için ortak bir standart, siyasi ve kültürel hedef ortaya koyması dolayısıyla Özbekistan'ın da üye olduğu Türk Devletleri Teşkilatının referans çerçevesi ve katalizör işlevi görmesi, ayrıca Özbekistan'da uzun zamandır yazım birliği, eğitim, dijital kullanım ve Latin alfabesinin sade-

leştirilmesi yönündeki tartışmaların da sonucunda Özbekistan "sh, ch, o', g'" harflerinin alfabeden çıkarılarak yerine "ş, ç, ö, ğ" harflerinin kabul edilmesi yönünde bir taslak hazırladı. Bu konu Özbekistan'ın kendi ulusal dil politikalarının da bir sonucu olarak değerlendirilmelidir.

6. Alfabe değişikliğinde uyulması gereken ilkeler neler olmalıdır?

Özkan, Latin alfabesini kabul eden Türk cumhuriyetlerinde 20 yıllık dönem içinde birkaç yıl arayla alfabenin çeşitli harflerinde düzenlemeler yapıldığını belirtmektedir. Özkan'a göre 34 harfli ortak Türk alfabesinin üçte birinden fazlasını oluşturan yaklaşık 12 sesin gösterilmesinde ortak bir standart sağlanamamıştır (2013: 361). Ortak bir tarih geçmişe sahip olan Türk dünyasında kabul edilebilecek ortak Türk yazı dili açısından bazı temel ilkelerin belirlenmesi gerektiği ifade edilmektedir.

Bu ilkelerden biri, Türk dünyasındaki bütün alfabelerde aynı seslerin aynı harflerle gösterilmesi ve aynı ses için farklı işaretlerin kullanılmamasıdır. Bu açıdan Türkiye'nin Latin alfabesi tecrübesinden yararlanılabilir. Yaklaşık 90 yıldır kullanılan ve büyük ölçüde yerleşmiş olan Türkiye Latin alfabesi, bu açıdan önemli bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca bu alfabenin, Balkan ülkelerinde yaşayan Türkler arasında, özellikle Bulgaristan, Yunanistan, Romanya, bugünkü Makedonya ve Kosova'da yaşayan Türk toplulukları tarafından 1930'lardan itibaren kullanıldığı bilinmektedir (Ercilasun, 2020, s. 14).

İkinci olarak Türkiye Türkçesindeki 29 harfin karşıladığı 29 ses, diğer Türk lehçelerinde de varsa aynı şekilde kabul edilmeli, farklılık gösteren ve anlam ayrımına yol açan sesler için ise yeni harfler belirlenmelidir. Örneğin ses farkının anlam değişmesine sebep olduğu "el" (el) ve "ėl" (halk) sözcüklerindeki e sesleri gibi. Bu ayrımın yazıda da karşılanması gerekir.

Üçüncü olarak bir sese bir harf ilkesi benimsenmelidir. ç, ş gibi sesler tek harfle gösterilmeli ve her ses için ayrı bir işaret kullanılmalıdır.

Dördüncü olarak bir harfe bir ses ilkesi esas alınmalıdır. Rus Kiril alfabesindeki (Я, Ю, И, У) "yu, ya, iy, uw" gibi birden fazla sesi veya birleşik sesleri karşılayan harflerin kullanımından kaçınılmalıdır. Alfabe sisteminde her ses için ayrı bir harf bulunmalı, birden fazla sesi tek bir işaretle gösteren yapılara yer verilmemelidir.

Beşinci olarak harflerin sıralanmasında birlik ilkesi Latin alfabesini kullanan bütün Türk dünyası toplulukları tarafından ortak şekilde uygulanmalıdır. Bu durum özellikle sözlük, ansiklopedi ve indeks gibi kaynakların kullanımında kolaylık sağlayacaktır.

Altıncı olarak Türk yazı dili ve lehçeleri arasında görülen fonetik farklılıklar özellikle kelimelerin ek almasıyla kök ve gövdelerde ortaya çıkan değişiklikler yazıya yansıtılmamalı, bunun yerine ortak bir imla düzeni oluşturulmalıdır.

Yedinci olarak ortak Türk yazı dilinin Türk topluluklarına öğretilmesi sürecinde ortak edebî kaynak eserlerin her Türk cumhuriyetinde yayımlanması ve eğitim programlarında okutulması faydalı olacaktır.

Son olarak yumuşak, kalın, uzun ve ince ünlü sesler için geliştirilecek özel işaretlerden kaçınılması gerektiği belirtilmektedir (Ercilasun, 2020).

SONUÇ

Türk dünyasında ortak bir yazı dili ve iletişim dili oluşturulması, farklı Türk toplulukların birbirini daha kolay anlayabilmesini sağlar. Bugün Türk lehçeleri birbirine yakın olsalar da yazı sistemi, imla ve bazı kelime farklılıkları sebebiyle doğrudan iletişim her zaman kolay olmamaktadır. Ortak bir yazı dili, bu farklılıkları azaltarak ortak yayınlar, ortak eğitim materyalleri ve ortak edebî eserler üretmeyi kolaylaştıracaktır. Böylece hem kültürel etkileşim artacak hem de ortak bir Türk dünyası okuma yazma alanı oluşacaktır.

Ortak yazı dili sadece güncel iletişimi sağlamakla sınırlı kalmayacaktır. Aynı zamanda Türk dünyasının ortak tarihî ve edebî mirasının gelecek nesillere daha sistemli bir şekilde aktarılmasını kolaylaştıracaktır. Farklı alfabeler sebebiyle yaşanan okuma ve erişim sorunları azalacaktır.

Ortak yazı dili üniversite ve araştırma merkezleri arasında ilmî yayınların daha hızlı paylaşılmasını sağlayacak, böylece Türk dünyasında ortak akademik üretim artacak ve bilgi dolaşımı hızlanacaktır.

Günümüzde dijital iletişimde yazı birliği özellikle internet, sosyal medya ve yapay zekâ tabanlı sistemlerde (çeviri, veri işleme, vs.) büyük kolaylık sağlayacaktır. Ortak yazı dili bu açıdan teknolojik entegrasyonu da güçlendirecektir.

Ortak yazı dili, Türk toplulukları arasında "biz bilinci"ni güçlendirerek kültürel dayanışmayı artıracaktır.

Son olarak ortak bir Türk yazı dili uluslararası alanda da önemli avantajlar sağlayacaktır. UNESCO gibi kurumlarda veya diğer uluslararası platformlarda Türk dünyası ülkeleri bugün genellikle ayrı ayrı ve farklı yazı sistemleriyle temsil edilmektedir. Ortak bir yazı dili geliştirilirse Türk dünyası kendisini bütüncül ve güçlü bir kültürel blok olarak ifade edebilecektir. Bu durum hem görünürlüğü artıracak hem de dil politikaları, kültürel miras ve eğitim konularında daha etkili bir temsil imkânı doğuracaktır.

KAYNAKÇA

Abdieva Rakhat (2017). "Bağımsızlıklarını Kazandıktan Sonra Türk Cumhuriyetlerinin Dil Politikaları ve Türkiye ile Ortak Dil ve Ortak Alfabe Çalışmaları". *TÜRKLAD*. 1(2): 104-119.

Akalın Şükrü Halûk (2003). "Türkçenin Güncel Sorunları", *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi, Türk Dili Dergisi*, s. 462.

_____ (2020). "XXI: Yüzyılda Türk Dünyasında Alfabe Sorunu ve Bilişim Uygulamaları" *Türk Dünyasında Ortak Alfabe Uygulamalar, Arayışlar, Teklifler* (Ed. O. Yeşilot, Ö.D. Yılmaz, Y. Çağlar, B.G. Köksal), İstanbul: Ötüken Yayınları: 19-33.

Akpınar Yavuz (2020). "Türk Dünyasında Alfabe Birliği ile Milli Kimlik Anlayışı Arasındaki İlişkiler Üzerine Düşünceler". *Türk Dünyasında Ortak Alfabe Uygulamalar, Arayışlar, Teklifler* (Ed. O. Yeşilot, Ö.D. Yılmaz, Y. Çağlar, B.G. Köksal), İstanbul: Ötüken Yayınları: 19-33.

Andican A. Ahat (2021). "Türk Dünyasında Alfabe ve Siyaset". *Prof. Dr. Mahmut Kaşgarlı Armağanı*. (Ed. A.İ. Öbek, L. Doğan, S. Öztürk, B.M. Acar). Çanakkale: Paradigma Akademi: 523-540.

Demir Nurettin, Yılmaz Emine (2014). *Bitmeyen Öykü: Alfabe Tartışmaları* (*Rapor*). Ankara: Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi Yayınları.

Ercilasun Ahmet Bican (2020). "Alfabe Değişiminde Uyulması Gereken İlkeler". *Türk Dünyasında Ortak Alfabe Uygulamalar, Arayışlar, Teklifler* (Ed. O. Yeşilot, Ö.D. Yılmaz, Y. Çağlar, B.G. Köksal), İstanbul: Ötüken Yayınları: 13-19.

İnayet Alimcan (2020). "Uygur Türklerinde Latin Alfabesine Giriş Süreci". *Türk Dünyasında Ortak Alfabe Uygulamalar, Arayışlar, Teklifler* (Ed. O. Yeşilot, Ö.D. Yılmaz, Y. Çağlar, B.G. Köksal), İstanbul: Ötüken Yayınları: 230-246

Kara Abdulvahap (2020). "Türk Dünyasında Latin Alfabesine Geçiş Süreçleri ve Alfabe Birliği Yolundaki Kazanımlar ve Eksiklikler". *Türk Dünyasında Ortak Alfabe Uygulamalar, Arayışlar, Teklifler* (Ed. O. Yeşilot, Ö.D. Yılmaz, Y. Çağlar, B.G. Köksal), İstanbul: Ötüken Yayınları: 246-264.

Kocaoğlu Timur (2020). "Türk Ülkelerinde Ortak Türk Latin Alfabesinin Onaylanması Konusundaki Son Gelişmeler ve Çözüm Arayışları". *Türk Dünyasında Ortak Alfabe Uygulamalar, Arayışlar, Teklifler* (Ed. O. Yeşilot, Ö.D. Yılmaz, Y. Çağlar, B.G. Köksal), İstanbul: Ötüken Yayınları: 59-81.

Milletlerarası Çağdaş Türk Alfabeleri Sempozyumu (*18-20 Kasım 1991*). (1992). (Tertip Komitesi: İ Enginün, H.D. Yıldız, N. Devlet, N. Sarıahmetoğlu). Yayına Haz. Nadir Devlet. İstanbul: M.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Öner Mustafa (1998). ""Ortak Türk Alfabesi" Hakkında Bazı Notlar". *Avrasya Etüdleri*. İlkbahar 13: 71-79.

_____ (2020). "Türk Dünyasında Çağdaşlaşma ve Alfabe". *Türk Dünyasında Ortak Alfabe Uygulamalar, Arayışlar, Teklifler* (Ed. O. Yeşilot, Ö.D. Yılmaz, Y. Çağlar, B.G. Köksal), İstanbul: Ötüken Yayınları: 141-152.

Özkan Nevzat (2013). "Türk Dili ve Latin Alfabesi". *Türk Dünyası Araştırmaları*. 206: 351-362.

Sarı İsa (2020). "34 Harfli Ortak Türk Alfabesinin F-Klavye Düzeninde Yerleştirimi". *Türk Dünyasında Ortak Alfabe Uygulamalar, Arayışlar, Teklifler* (Ed. O. Yeşilot, Ö.D. Yılmaz, Y. Çağlar, B.G. Köksal), İstanbul: Ötüken Yayınları: 98-109.

Şahin Erdal (2020). "Türk Dünyasında Alfabe ve Yazım Birliği Sorunu". *Türk Dünyasında Ortak Alfabe Uygulamalar, Arayışlar, Teklifler* (Ed. O. Yeşilot, Ö.D. Yılmaz, Y. Çağlar, B.G. Köksal), İstanbul: Ötüken Yayınları: 163-179.

Şirin Hatice (2015). *Başlangıçtan Günümüze Türk Yazı Sistemleri*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Tekin Talat (1997). *Tarih Boyunca Türkçe'nin Yazımı.* Ankara: Simurg Yayıncılık.

Güncel Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu. https://sozluk.gov.tr/ e-erişim 03.01.2026

TUVA TÜRKÇESİNDE ZAMANIN UZAMSALLAŞTIRILMASININ DİLSEL GÖRÜNÜMLERİ

Salih Mehmet ARÇIN

Doç. Dr, Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Denizli, saliharcin@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9337-0611.

GİRİŞ

Zaman, tanımlanması güç ve çok boyutlu kavramlardan biridir. Temelde gerçek ve dilsel olarak iki boyutludur. Gerçek zaman sınırsız, başlangıcı ve sonu olmayan bir olgu olarak değerlendirilirken, dilsel zaman sınırlı bir görünüme sahiptir veya algılanabilmesi için belli işaretlemeler üzerinden aktarılmaktadır. Bu hususta modern dünyanın kurumsal yapılarının tesis edilmesiyle birlikte uluslararası ve ulusal zaman sistemleri oluşturulagelmiştir. Bu sistemler zamanın bölümlenmesi için dilsel olarak tasarlanan işaretlemelerdir. İşaretlemeler modern dünyada takvim sistemlerinden günün bölümlenmesine, saat sistemlerinden yaş hesaplanmasına kadar farklı açılımlara sahiptir. Modern dünyanın tasarımında uluslararası bir standartlaşma, özellikle son yüzyılda ülkelerin zamanı işaretlemesinde takvim ve saat sistemlerinde oluşturulmuştur. Bu sistemlere bakıldığında zaman genel olarak üç bölüme ayrılarak ifade edilmektedir: geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman. Bu üç zaman çizgisel (*lineer*) olarak gösterilmekte ve bunlarla da dünyadaki birçok dilde karşılaşılmaktadır. Öte yandan çizgisel olmayan döngüsel zaman paradigmasına sahip dil sistemleri de hâlihazırda mevcuttur.

Kaçınılmaz bir şekilde dünyanın gittikçe küreselleşmesi toplumların zaman algılarını etkilemekte ve bu durum da doğal olarak ilgili toplumun diline dilsel bir işaret olarak yansımaktadır. Bu işaretlemeleri, özünde bulundurmayan diller bile gerek çeviri yoluyla gerekse ihtiyaca binaen bu yapıları kopyalamaktadır. Ancak günümüzde hâlâ eski yaşam şeklinin ve geleneklerin etkisiyle evreni tasarlamaya çalışan toplumların dillerinde zamanın belli döngüler üzerinden aktarıldığı izlenebilmektedir. Öte yandan döngüsel bir zaman algısına sahip dillerin çizgisel zaman algısından farklı olması yalnızca yüzey yapıdaki dilsel bir işaretleme olarak düşünülmemeli, söz konusu olgunun aslında dünya görüşünün bir yansıması olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

I. Teorik Çerçeve: Zamanın Boyutları

Zaman, tanımlaması çok zor olan ve farklı disiplinleri ilgilendiren bir kavramdır. Fizikte zaman evrenin dokusuna işlenmiş temel bir değişken olarak olayların birbirini takip etme sırasını ve aralarındaki süreyi belirleyen uzayla bütünleşik bir boyut olarak tanımlanmaktadır. Zamanın neden sadece ileri aktığını açıklayan fiziksel kavram da "entropi"dir. Zira entropi her zaman arttığından bize bir "geçmiş" ve "gelecek" ayrımı sunmaktadır (Hawking, 1989).

Filozoflar ise yüzyıllardır zamanın doğasının ne olduğuyla ilgilenmektedir. Bu tartışmalarda, temel olarak iki görüşle karşılaşılmaktadır. Bunlar presentizm (şimdici görüş) ve blok evren görüşüdür. Bunlardan ilki sadece şimdiki zamanı savunmaktayken ikinci gruptakiler geçmiş, şimdi ve geleceğin aslında bir bütün olarak mevcut olduğunu ileri sürerler. İlk grubun temsilcilerine göre geçmiş yok olmuş, gelecek ise henüz belirsizdir. Bu sebeple aslolan şimdidir (Markosian, 2004: 1-2). İkinci gruptakiler ise blok evren görüşünden hareketle zamanı bir blok hâlinde sabit olarak tasarlamaktadırlar. Bu görüşte zamanın akışı zihnimizin yarattığı bir yanılsamadır (McTaggart, 1908). Bu teorinin savunucularına göre zamanın sabitliği bir film şeridi ile ifade edilebilir. Bir film şeridinde filmin ilk karesi ile son karesi maddi olarak film makarasında mevcuttur. Ancak projeksiyon cihazının ışığı hangi karenin üzerine gelirse orada bir hareket görülmektedir. Yani sabit olan zamanın içinde bir gözlemci için şimdi diye bir an yoktur, tüm anlar yan yana dizili bir şekildedir. Bundan dolayı ne geçmiş yok olur ne de gelecek yeniden yazılabilir.

Yukarıda da belirtildiği üzere zaman kavramına yönelik farklı disiplinlerin bakış açıları birbirinden farklılık göstermektedir. Fizik alanı zamanı bir boyut olarak ele alırken felsefe zamanı bir varlık ve süreç olarak ele alarak özüyle ilgilenmektedir. Psikoloji alanına baktığımızda ise bu alanın temsilcileri zamanı bir koordinat veya süreç / an olarak değil, söz konusu anın veya sürecin nasıl hissedildiğiyle ilgilenmektedir. Yani zamanın algılanması bu alan için ön plana çıkmaktadır (Flaherty, 1999). Sosyoloji ve antropoloji ise zamanın nasıl düzenlendiğine dikkat çekmektedir (Adam, 1990; Gell, 2001).

Dil bilim açısından zaman, bir dil bilgisel işaretleme olarak dilin yapısına nasıl kodlandığı sorusu etrafında şekillenmektedir. Diller, zamanı yalnızca geçmiş, şimdi ve gelecek boyutlarıyla bölümlemez; bazı diller eylemin tamamlanıp tamamlanmadığını ya da eyleme bizzat tanık olunup olunmadığını da biçimbirimsel düzeyde ifade eder (Comrie, 1985; Dahl, 1985). Bu durum, insan zihninin zamanı nasıl kavradığının ve bu kavrayışın her dildeki özgün kural ve yapılarla nasıl dışa vurulduğunun araştırılmasını zorunlu kılmaktadır.

Zaman kavramının bu çok boyutlu yapısı, diller arasında anlamlı farklılıklar doğurmaktadır. Bu farklılıklar içinde özellikle dikkat çekici olan, zamanın uzamsal im-

geler aracılığıyla dile taşınması, yani zamanın uzamsallaştırılması (Lakoff & Johnson, 2015) olgusudur. Söz konusu olgunun özgün bir görünümünü sergileyen Tuva Türkçesi, bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Tuva Türkçesinde zamanın uzamsallaştırılmasının arka planı ve işleyiş biçimi, aşağıdaki bölümlerde ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

Bu çalışmada söz konusu olgu, sözlü kültür ürünleri olan atasözleri ve bilmeceler (Aça, 2011; Arçın, 2021) aracılığıyla incelenmektedir. Bu ürünler, bir topluluğun dünya görüşünü ve kavramsal örüntülerini yoğunlaştırılmış biçimde yansıtmaları nedeniyle dil bilimsel araştırmalar için verimli bir veri tabanı sunmaktadır. Derlenen veriler, nitel araştırma ilkeleri doğrultusunda tasnif ve tahlil edilmiştir.

Bu disiplinler arası çerçeveden hareketle dillerdeki zaman tasarımının iki temel paradigma üzerinden şekillendiği görülmektedir: çizgisel ve döngüsel zaman. Bir sonraki bölümde bu iki paradigma karşılaştırmalı biçimde ele alınacak; Tuva Türkçesinin seçilen örnekler temelinde hangi paradigmaya yakın durduğu ve bunun dile nasıl yansıdığı tartışılacaktır.

II. İki Zıt Paradigma: Çizgisel ve Döngüsel Zaman

Dilsel olarak zaman çizgisel ve döngüsel olarak iki farklı şekilde ifade edilebilir. Çizgisel olarak zaman, klasik felsefenin bakış açısına göre geçmiş, şimdiki ve gelecek olarak üçe ayrılarak bölümlenir. Bu bölümlenmede geçmiş, sabittir; şimdi var olan; gelecek ise henüz belirsiz veya tanımsız olarak yorumlanmaktadır. Çizgisel zamanda, geçen zaman bir daha geri gelmez. Zamanın bir noktada başlayıp sonsuza doğru uzanan bir çizgi hâlinde devam ettiği algılanmaktadır. Öte yandan döngüsel zamanda ise zaman, bir çizgi hâlinde değil, bir döngü hâlinde birbirini takip etmektedir. Gecenin gündüzü, mevsimlerin kendi içinde bir sırasının olduğu veya ayın yine kendi içerisinde evrelere sahip bir şekilde döngü olarak algılanması söz konusudur (Adam, 1990, Gell, 2001). Çizgisel zamandan farklı olarak döngüsel zamanda, zaman, geri dönen bir olgudur. Bu iki paradigma, dillerin zamana yüklediği metaforlarda da kendini açıkça gösterir.

Çizgisel zamanı bir ok olarak düşünürsek nasıl ki kirişin bırakılmasıyla harekete geçen ok tekrar kirişe dönemezse, geçen zamana da tekrar dönmek mümkün değildir. Kirişe tutturulan ok o ana aittir. Ancak zamanın geçmesiyle birlikte bir zamanlar şimdiki zaman olan an, geçmişe mal olur ve geleceğin bir parçası da yeni şimdiki zaman olur. Okun kirişten ayrılmasıyla ileriye doğru ivmesi ve geçmişi geride bırakan belirgin bir şimdiki an ile zamanın geçmesi ifade edilir. Fırlayan bir okun nişana isabet edip etmeyeceği gelecek gibi belirsiz veya tanımsızdır. Bir metafor olarak ok; çizgisel zamanı karşılamada ilerleme ve hedef odaklı olma, yenilik ile hıza değer verme, geçmişin arkada geleceğin önde bulunması gibi özellikleri kapsamaktadır.

Modern toplumlardaki çizgisel zamanla ilgili yaygın metaforlar incelendiğinde zamanın; yol / yolculuk, para, ok, nehir veya uçan bir nesne biçiminde kavramsallaştırıldığı görülmektedir. Özellikle Batı düşüncesindeki *Time is money* / *Time is cash* "vakit nakittir" anlayışı zamanın bir meta olarak algılanmasını ve harcanabilir, biriktirilebilir ve kaybedilebilir özelliklere sahip bir nesne olarak yorumlanır. Zamanın bir akış veya uçuş halinde düşünüldüğü metaforlarda ise "geçicilik" hakimdir. *The flow of time; Time flows/flies* örneklerinde zaman akıp giden özelliğiyle kontrol edilemez bir doğaya sahiptir ve geçen bir dakika, bir saniye bir daha geri gelmez (Lakoff & Johnson, 2015, Kövecses, 2010). Türkçede de benzer biçimde "vakit / zaman kaybetmek", "vakit / zaman ayırmak" gibi ifadeler zamanın bir kaynak olarak kavramsallaştırıldığını göstermektedir (URL 1, URL 2).

Yol/yolculuk ve ok metaforlarıyla değerlendirilen bu zaman algısında hareketin ileriye doğru yönelimi ön plandadır: gelecek öndedir, geçmiş arkadadır. Tuva dünya görüşünde ise bunun tam tersi bir eğilim gözlemlenmektedir; geçmiş öndedir, gelecek arkadadır. Bu özgün konumlandırmanın temelinde Tuvaların yaşam biçimi ve belki de inanç sisteminin etkili olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde atasözleri ve bilmecelerden elde edilecek veriler, bu dünya görüşünün dile nasıl yansıdığını somut örneklerle ortaya koyacaktır.

Öte yandan döngüsel zaman, çember metaforu ile anlaşılmaya çalışılırsa kışın ardından ilkbaharın gelmesi, ilkbaharı yazın takip etmesi, yazdan sonra sonbaharın ve onun ardından da kışın gelmesi ve tekrar aynı döngüyle mevsimlerin sıralanması algılanmalıdır ya da iki mevsimli coğrafyalarda yaz-kış döngüsünün devam etmesi düşünülmelidir. Özellikle döngülerin tekrarı üzerine kurulu bir düzen ortaya çıkar. Bu düzen kendi içerisinde bir uyum ve ritim geliştirir. Mevsim döngüsüne bakıldığında her mevsimin kendi şartları ve uğraşları bulunmaktadır. Bu şartlara ve uğraşlara yönelik hazırlık ve eylem belli bir ritim hâlinde kesintisiz sürer. Bu döngüsellik, geçmişin gelecekte yineleneceğine işaret eden ve geçmişi öne çıkaran bir bilgi kaynağı işlevi görür. Bu döngüde tecrübe ve gelenek değerli özellikler olarak vurgulanır. Çember metaforu; tekrar ve ritim odaklı, geçmişin gelecekte tekrar ettiği, tecrübe ve gelenek değerli, geçmişin önde olduğu bir bilgi kaynağı olduğu özellikleri ön plana çıkarır.

III. Tuva Türkçesinde Zamansal-Uzamsal İşaretleyiciler

Kujuget (2014: 9), Tuvaların ulusal ve kültürel kimliğini yansıtan en önemli unsurlardan birinin zamanı algılamaları olduğunu düşünmektedir. Ona göre Tuvaların doğal ve iklimsel koşulları, coğrafyası, göçebe yaşam tarzı ve ekonomik faaliyetleri, zaman algılarına ulusal bir kimlik kazandırmıştır.

Harrison (2007: 133), Tuvaların zaman kavramını mekânsal bir çerçevede kurguladığını vurgular. Ona göre Tuvalar için geçmiş, önlerinde yer alan güney yönüyle; gelecek ise sırtlarının arkasında bulunan kuzey yönüyle özdeşleştirilir. Bu durum yalnız-

ca Tuva Türkçesine özgü değildir; pek çok dilde zaman, mekânsal imgeler aracılığıyla kavramsallaştırılır. İngilizcede de zamanın bir yol ya da nehir boyunca hareket eden bir varlık olarak tasarlandığı ifadelere rastlanır. Ancak İngilizcede bu tür uzamsal metaforlar zamanla kalıplaşmış deyimlere dönüşmüş ve topografik bağlamlarından büyük ölçüde kopmuştur. Tuva sistemini özgün kılan ise diğer dillerden, temelden farklı olması değil, bu uzamsal zaman anlayışının günlük dilde canlılığını ve işlevselliğini korumasıdır. Tuva Türkçesindeki zaman ifadeleri, Tuvaların yaşadığı coğrafyayla derinden bütünleşmiş; göç, avcılık, ibadet gibi yaşam pratikleriyle iç içe geçmiştir. Sibirya bozkırlarında yüzyıllardır, hatta binlerce yıldır yaşayan Tuva göçebelerinin biriktirdiği bu bilgiler, kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılmış, sürekli sınanıp geliştirilerek günümüze ulaşmıştır. Harrison'a göre bu bilgi sistemlerini özgün kılan da tam olarak bu tarihsel birikim ve sürekliliktir.

3.1. Mevsim Temelli Zaman İfadeleri

Tuvacada zaman, mevsimsel döngülere bağlı olarak sözlü kültür ürünlerinde çok sık bir şekilde belgelenmektedir. Bu örneklerde, zamanın ifade edilmesi mevsimler ve mevsimlerin tekrarı üzerine kuruludur. Tuva bilmecelerinde mevsimler; renk, kardeş, önder ve kitap metaforlarıyla ifade edilmiştir. Bu metaforlar aracılığıyla anlatıma derinlik ve canlılık kazandırılmıştır.

(1)	*Delegeyde dört çüzün / Dört alışkı.* (*Çıldıñ dört üyezi: kış, ças, çay, küs*) Dünyada dört renk / Dört kardeş var. (Yılın dört mevsimi: Kış, bahar, yaz, güz)
(2)	*İyi alışkınıñ bireezi ak çagılıg, / Bireezi kök tonnug.* (*Kış, çay*) İki kardeşin birisi ak elbiseli, / Diğeri yeşil elbiseli. (Kış, yaz)
(3)	*Dört alışkı dört çüzün.* (*Çıldıñ dört üyezi: kış, ças, çay, küs*) Dört kardeşin dört farklı rengi var. (Yılın dört mevsimi: Kış, bahar, yaz, güz)
(4)	*İyi baştañçılıg, / Dört sudurlug.* (*Ay, hün, kış, ças, çay, küs*) *İki önderli, / Dört kitaplı* (*Lamalar kitabı "sudur"*). (*Ay, güneş, kış, yaz, ilkbahar, güz*)
(5)	*Kıjın kelir cırık, / Cayın canar kara.* (*Har*) Kışın gelir aydınlık, / Yazın döner karanlık. (Kar)

3.2. Doğa ve Gök Cisimleri Temelli Zaman İfadeleri

3.2.1. Ay ve Ayın Evreleri

Gökyüzündeki cisimlerin görünümleri doğaya ilişkin metaforlarla canlandırılarak ifade edilir. Bu bilmecelerde zaman, doğadaki somut hareketlerin bir yansıması olarak algılanmaktadır.

(6)	*Öömnüñ ejiinde demir terek, / Buduunun beji - öl, / On beji - kurgag.* (*Aynıñ on beş honuk karañgılaarı, on beş honuk çırırı*) Çadırın kapısında demir kavak, / Bunun 15 dalı ıslak, / 15 dalı kuru. (Ayın 15 günü karanlık, 15 gün aydınlık)

Ayın evreleri (15 gün karanlık, 15 gün aydınlık) üzerinden kurulan "demir kavak" bağıntısı, zamanı durağan bir nesne gibi (kavak ağacı) dondurup, üzerindeki değişim-

leri periyodik bir döngü olarak sunar. Zamanın döngüsel bir ritim hâlinde olduğunu gösterir.

(7)	*Tümen çılgım hoya berdi, / Döndügür askır turup kaldı.* (*Dañ baju; sıldıstar çide beerge, aynuñ turup kaarı*) Tümen yılkım korkuverdi, / Somurtkan aygır (yerinde) kaldı. (Tan vakti; yıldızlar kaybolduğunda ayın kalması)
(8)	*Tümen hoy çoruy bardı, / Döndügür kuja turup kaldı.* (*Dañ baju; sıldıstar çide beerge, aynuñ turup kaarı*) Tümen koyun yürüyerek gözden kayboldu, / Somurtkan koç (yerinde) kaldı. (Tan vakti; yıldızlar kaybolduğunda ayın kalması)
(9)	*Tümen hoyum hoya berdi, / Dürzügür koşkarım turup kaldı.* (*Sıldıstar, ay*) Tümen koyunum korkuverdi, / Biçimsiz koçum (yerinde) kaldı. (Yıldızlar, ay)
(10)	*Şaarı aalda / Çamırık mıyıs tur.* (*Ay çaazı*) Uzak köyde / Kırık boynuz durur. (Yeni ay)
(11)	*Şaarı aaldıñ kodanında / Çamırık mıyıs azıp kaan tur.* (*Ay çaazı*) Uzak köyün obasında / Kırık boynuz asılı durur. (Yeni ay)

Örnek 7, 8 ve 9'da zamanın canlı bir varlık gibi algılanması "... yılkım / koyunum korkuvermek; ...yürüyerek gözden kaybolmak"; örnek 9, 10 ve 11'de zamanın görülebilir bir nesne biçiminde uzamsallaştırılması "... koçum / aygır (yerinde) kalmak; uzak köyde / uzak köyün obasında kırık boynuz asılı durmak" yine birbiriyle bağıntılıdır.

3.2.2. Gece-Gündüz Döngüsü

Daimi bir mücadelenin tasvir edildiği bu döngünün örneklerinde "İki öfkeli düşman..." metaforuyla gece ve gündüz kavramlarının birbirini takip etmesi ele alınır. Kişiselleştirilme ön plandadır. Birbirini takip eden veya kovalayan iki zıt kutup olarak gece ve gündüz sonsuz bir döngü içerisindedir.

(12)	*İyi öjeeten sürjüp çoruur.* (*Dün, hün*) İki öfkeli düşman (birbirini) kovalayarak yürür. (Gece, gündüz (güneş))
(13)	*İyi öjeeti sürjüp töner* (*tönmes*). (*Dün, hün*) İki öfkeli düşman durmadan (birbirini) kovalayıp sona erer (sona ermez). (Gece, gündüz (güneş))
(14)	*İyi öjeeti sürüştü.* (*Dün, hün*) İki öfkeli düşman (birbirini) kovaladı. (Gece, gündüz (güneş))

Örnek 13'te "İyi öjeeti sürjüp töner (tönmes)" bilmecesindeki "tönmes" ifadesi döngüsel zamana ait bir işaretlemedir. Bir doğru üzerinde ilerleyip bitmemeyi ifade eder.

3.2.3. Güneş

Güneşin bir kuş gibi akşam / gece yere konması veya sabah uçması (örnek 15'te) animistik bir doğa algısıyla yükselme ve alçalma arasındaki bir döngü olarak karşılanmaktadır. Öte yandan konma eylemiyle dinlenme, uçma eylemiyle de hareket etme arasındaki döngünün sürekliliğine gönderme yapılmaktadır. Zaman, canlı bir varlık olan kuş metaforuyla soyutluktan arınıp hareketli ve görsel bir somutluğa ulaşmaktadır.

(15)	*Kejeeliktey çavızap keer, / Çogum düne çerge honar, / Erten erte ujup üner.* (*Hün*) Akşamleyin alçalır, / Şöyle ki gece yere konar, / Sabah erkenden uçup çıkar. (Güneş)

Özellikle aşağıdaki örnekler Dünya'nın hem kendi etrafında hem de Güneş'in etrafında dönmesiyle ilişkilidir. Dünya kendi etrafında döndükçe Güneş ışınları Dünya'nın her yerine ulaşır, ancak ışınların her yere aynı anda ulaşması söz konusu değildir. Bu örneklerde de Güneş'in döngüsel bir gün çemberi oluşturmasını ifade eder. Güneş'in sabah gelirken ve akşam giderken / dönerken yuvarlak olarak tasvir edilmesi zamanın niteliğinin aynı kaldığının göstergesidir. Aynı şekilde "sabah gelir, akşam döner" derken de "gelmek ve dönmek" fiillerinin başlangıca ve sona bağlı olmayan bir daireselliğe bağlı olduğuna işaret etmektedir.

(16)	*Erten kelir tırıkı, / Kejee canar tırıkı.* (*Hun*) Sabah gelir yuvarlak, / Akşam döner yuvarlak, (Güneş)
(17)	*Erten kelir, kejee canar.* (*Hun*) Sabah gelir, akşam döner. (Güneş)

3.3. Dönemsellik ve İnsan Deneyimi

(18)	*Murnay üngen kulaktı / Soñnay üngen mıyıs erter.* "Önce çıkan kulağı, sonra çıkan boynuz geçer. (Boynuz kulağı geçer.)"

Bu atasözündeki *murnay* "önce" ve *soñnay* "sonra" diyalektiği zaman ve uzam hiyerarşisini gösteren bir yapıdadır. Zaman olarak önce olanın kazançlı olmadığını sonradan gelenin daha kazançlı olduğunu ifade eder. Tuva kültüründe zamanın gelişimsel bir şekilde, doğa ile birlikte ritim hâlinde olduğunu ve çizgisel olmadığını yansıtır. Derin yapıda bu atasözünde olduğu gibi zaman, dönemsel olarak algılanmaktadır. Zamanın işaretlenmesinde saat veya belli tarihten ziyade dönemsel kavramlar ön plana çıkmaktadır.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışma, Tuva Türkçesinde zamanın uzamsallaştırılmasını atasözleri ve bilmeceler aracılığıyla incelemiş, elde edilen bulgular hem dil bilimsel hem de kültürel açıdan değerlendirilerek teorik çerçeveyle ilişkilendirilmiştir.

Lakoff ve Johnson'ın (2015) kavramsal metafor kuramı çerçevesinde ele alındığında Tuva Türkçesinin zamanı büyük ölçüde uzamsal imgeler aracılığıyla kodladığı görülmektedir. Ay evreleri, gece-gündüz döngüsü, güneşin hareketi ve mevsimlerin sıralanması gibi doğa temelli kavramlar, zamanı soyut bir boyuttan somut ve gözlemlenebilir bir uzamsal deneyime dönüştürmektedir. Tuva Türkçesinde zaman yalnızca geçmiş-şimdi-gelecek ekseninde işaretlenmemekte, tespit edilen örneklerde döngüsel ve uzamsal göndermeler aracılığıyla da ifade edilmektedir. Doğa ile insan bütünlüğüne, yaşam biçimine ve kültürel belleğe dayalı ifadelerde döngüsel zaman belirleyici konumdadır.

Tuva zaman tasarımında insan, döngünün içinde değil karşısında sabit bir gözlemci olarak konumlanmaktadır. Hareket eden taraf insan değil; mevsimler, gece-gündüz döngüsü ve göksel cisimler gibi doğanın kendisidir. Bu tasarım, zamanı kontrol

edilecek ya da tüketilecek bir kaynak olarak değil, gözlemlenecek ve uyum sağlanacak bir döngü olarak ele almaktadır. Kujuget'in (2014: 9) de belirttiği üzere Tuvaların doğal ve iklimsel koşulları, göçebe yaşam tarzı ve ekonomik faaliyetleri bu zaman algısına ulusal bir kimlik kazandırmaktadır.

Sonuç olarak Tuva Türkçesindeki zamansal-uzamsal işaretleyiciler, yalnızca dil bilgisel bir kategori olarak değil, bir dünya görüşünün dile yansıması olarak değerlendirilmelidir. Sözlü kültür ürünlerinin bu dünya görüşünü yoğunlaştırılmış ve korunmuş biçimde aktardığı görülmektedir. Bu çalışmanın bulguları, döngüsel zaman anlayışına sahip dillerin karşılaştırmalı dil bilim ve bilişsel dil bilim açısından daha kapsamlı biçimde incelenmesinin önemini bir kez daha ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Aça, M. (2011). *Tıva atasözleri*. Karadeniz (Black Sea), 3(12), 29-50.

Adam, B. (1990). *Time and social theory*. Temple University Press.

Arçın, S. M. (2021). Tuva bilmeceleri. İçinde E. Gürsoy-Naskali (Ed.), *Türk Dünyası bilmeceleri* (ss. 1751-1922). Kitabevi Yayınları.

Comrie, B. (1985). *Tense*. Cambridge University Press.

Dahl, Ö. (1985). *Tense and aspect systems*. Basil Blackwell.

Flaherty, M. G. (1999). *A watched pot: How we experience time*. New York University Press.

Gell, A. (2001). *The anthropology of time: Cultural constructions of temporal maps and images*. Berg.

Harrison, K. D. (2007). *When languages die: The extinction of the world's languages*. Oxford University Press.

Hawking, S. (1989). *Zamanın Kısa Tarihi: Büyük Patlamadan Kara Deliklere*. Milliyet Yayınları.

Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: A practical introduction* (2nd ed.). Oxford University Press.

Kujuget, Ş. Yu. (2014). *Leksiko-semantiçeskoe pole 'prirodnoe vremya' v proze K. E. Kudajı*. (Doktora tezi). Tuvinskiy gosudarstvennıy universitet, Kızıl.

Lakoff, G. & Johnson, M. (2015). *Metaforlar: Hayat, anlam ve dil* (G. Y. Demir, Çev.). İthaki Yayınları.

Markosian, N. (2004). A defense of presentism. *Oxford Studies in Metaphysics, 1*, 1-42.

McTaggart, J. E. (1908). The unreality of time. *Mind, 17*(68), 457-474.

URL 1: https://lugatim.com/s/vakit (Erişim tarihi: 01.07.2026).

URL 2: https://lugatim.com/s/zaman (Erişim tarihi: 01.07.2026).

BALKANLARDA BİR EĞİTİMCİ YAZAR RECEP MURAT BUGARİÇ

Zeki GÜREL

Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
zgurel@kastamonu.edu.tr ORCID: 0000-0001-5129-7033.

GİRİŞ

1.Balkanlar ve Türkler

Balkan Yarımadası, Avrupa Kıtası'nın güneyinde, Akdeniz, Karadeniz, Marmara, Eğe, İyon ve Adriyatik Denizleri arasında yer alan, Arnavutluk, Makedonya, Bulgaristan, Yunanistan, Sırbistan, Karabağ, Bosna ve Hersek, Hırvatistan, Slovenya, Romanya ve Türkiye Cumhuriyeti'nin Avrupa kesimini de içine alan coğrafyanın bölgenin adıdır. Balkan adı, Bulgaristan'da Yunanca "Haimos", Slavca "Stara Planina" ve Türkçe "Balkan" denilen dağların adından gelmektedir. "Balkan", sarp ve ormanlık sıra dağları anlamı taşıyan Türkçe bir kelimedir. Kelimenin hangi Türk Boyundan kaldığı bilinmemekle beraber Bulgar veya Osmanlı Türklerinden kalma ihtimali yüksektir.

"Balkan" kelimesini literatürde ilk kez 1809 yılında Alman coğrafyacısı A. Zeune kullandı. Amacı bu yarımadaya da Apenin ve Priney yarımadaları gibi bölgedeki en yüksek dağlardan hareketle bir ad vermekti. Balkan kelimesini Fransız seyyahı Ami Boue de eserlerinde kullandı, o da Bulgaristan'daki eski ve koca dağlara Türkler gibi Balkan adını verdi ve bölgeyi Balkanlar olarak adlandırdı. Bütün bu gerçekler ortadayken hâlâ içimizden birileri ısrarla bu bölgeye –Türkçe Balkanlar demek varken- Rumeli niçin derler, bunun şuur altını araştırmak ve bu adlandırmayı kullanmakta ısrarcı olanların gerçek yüzünü ve niyetini de ortaya çıkartmak gerek diye düşünüyoruz.

Dünyanın hâlâ önemli jeo-stratejik bölgelerinden olma özelliğini muhafaza eden Balkanlar'da Türkler M.Ö. 700'lü yıllardan beri mevcudiyetini devam ettirmektedirler. İskitler, Sarmatlar, Hunlar, Kumanlar, Avarlar, Kıpçaklar, Uzlar, Peçenekler, Bulgarlar, Tatarlar, Vardar Türkleri ve Osmanlı adıyla Yörükler, Balkanları coğrafyadan vatana dönüştüren ve bu coğrafyada hâlâ yaşamakta olan Türk kültürünün günümüze kadar gelmesini sağlayan millî yapılardır. Hâlihazırda Balkan Yarımadasında Türklerle birlikte Arnavutlar, Yunanlar, Slovenler, Macarlar, Romenler, Kıptiler, Ulahlar, Makedon-

lar, Sırplar, Hırvatlar, Bulgarlar, Boşnaklar, Gagauzlar, Moldovanlar, Goralılar, Torbejler, Pomaklar yaşamaktadırlar ki, bu milletlerden önemli bir kısmının biyolojik ve kültürel genleri itibariyle Türklükleri konusu tartışılmayacak kadar açık bir hususdur. Belki ilerde bu konuda birkaç yazı ile meseleye açıklık kazandırmamız gerekecektir (Gürel-Gürel, 2016:11-44; Gürel, 2022:511-551; Hamzaoğlu, 2019:1-630; Gürel, 2025:106).

Balkanlardaki Türk varlığı ile ilgili yazılacak çok şey var elbette; ama biz sadece kendisi de bir Balkan Türkü olan Mustafa Kemal Atatürk'ün şu şiiriyle bu konuya şimdilik bir nokta koyalım:

"Gafil! Hangi üç asır, hangi on asır
Tuna yıllardır Türk diyarıdır.
Ne vakitten beri diyemem bilmem
Bilinen tarihler bilemez bunu,
Onun söylenmesi asıl tarihe kaldı.
Odur söyleyecek doğrulukları.
Dinleyin sesini asıl tarihin:
Eğri tarihi gömüp, doğru tarihe gidin!" (Göçkün, 1995:16).

Eğitimci yazar Recep Bugariç, Balkan ülkesi Yugoslavya vatandaşı olarak dünyaya gelmiş, bugün için adı Kuzey Makedonya olarak anılan ülkenin vatandaşı olarak vefat etmiş ve Kuzey Makedonya'nın başkenti Üsküp'te vatan toprağına emanet edilmiştir.

2.Eğitimci Yazar Recep Murat Bugariç

2.1.Recep Murat Bugariç'in Resmî ve Hususî Hayatı

Recep Murat Bugariç, 24 Ekim 1934 tarihinde Üsküp'te dünyaya geldi. Doğum tarihi konusunda farklı tarihler de belirtenler var. Recep Murat'ın Üç Palto kitabı için yazılan değerlendirme yazısında doğum tarihi 13 Ocak 1934 olarak verilmiştir. (Murat, 1974:66).

Recep Murat Bugariç, "Aslen Yenipazarlı bir aileden gelmektedir" (İsen, 2002:337). Balkan Savaşları'ndan beri Sırp tehdidinin eksilmediği Yeni Pazarlıdır. 1919 yılında, bir bayram sabahı, bayram namazı esnasında, Sırplar tarafından kuşatılan camide, dedesi ve henüz çocuk yaşta olan babası da bulunuyormuş. Ne bir suç ne bir günah işlemedikleri halde, sadece Sırp olmadıkları için uğradıkları bu sopalı saldırı yüzünden, dedesi malını mülkünü satmış, ailesini önüne katarak İstanbul yolunu tutmuş. Tren Üsküp'e varmadan yollar kapanmış, hayat da onlar için Üsküp'te devam etmiş (Engüllü,1997:224).

Ailesinin Birinci Dünya Savaşı yıllarında çektiği çileyi, Recep Murat Bugariç, henüz yedi yaşında bir çocuk olarak, İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle çekmeye başlamıştır. Okulda geçirmesi gereken yılları sığınaklarda geçirmiştir. Savaştan sonra

"Tefeyyüz" İlkokulu'nda öğrenime başladı. 1956 yılında, Üsküp Öğretmen Okulu'ndan mezun oldu. Bunun ardından, ilköğrenimi sırasında öğrencisi olduğu Tefeyyüz Mektebinde öğretmenliğe başladı. Öğretmenlik yaparken bir yandan da eğitimine devam etti ve 1966 yılında Yüksek Öğretmen Okulunu bitirdi.

Öğretmenlik hayatında; çalışkan ve başarılı bir öğretmen olarak, öğrencilerine anadili bilinci aşılamaya çalışırken onların kitapla dost olmalarına çalıştı. Sadece öğrencilerine değil; anne ve babalara, özellikle de öğretmenlere ders kitaplarının dışında da lektür/okuma kitapları okumaları ve çocuklarına/talebelerine de okutmaları konusunda ısrarcı oldu. Öğretmenlik hayatında ve idareciliği sürecinde kitap okumanın önemini anlatmak için yazılar yazıp yayımladı, yetmedi bu konuda öğretmenlere seminer verdi. Necati Zekeriya, Recep Murat Bugariç'in bu konudaki gayretini bir yazısında şöyle anlatıyor:

"Üsküp'te Türk ilkokulları ilk sınıfları öğretmenlerine üç günlük dil semineri düzenlendi.

Makedonya Okulları İlerletme Kurumu aracılığıyla üç gün süre ile düzenlenen Üsküp Türk İlkokulu ilk sınıflar öğretmenlerine değgin dil semineri çok ilginç bir hava içinde geçmiştir. Bu seminerin yararlı olduğu kanısına varılmış, böyle seminerlerin ayrı ayrı kentlerde, ilerde daha sık düzenlenmesi önerilmiştir.

Seminerin ilk üç günü sıkı bir programla, yüklü bir çalışmayla sona ermiştir. Seminerde geliş sırasıyla, Arif Ago: '*Okullarımızda Anadili ve Edebiyatı Öğretiminin Birliği Durumu ve Yolu*', Ferdane Elmas: '*Metodik Görüşleri, Edebiyat ve Lisan Birliğine Ait*', Recep Murat: '***Öğretimde Lektürün Yeri***', Necati Zekeriya: '*Öğretmenin Dil Sorumluluğu*', Süreyya Yusuf: '*Dilimizin Özleşmesi*' üstüne açıklamalarda bulunmuşlar; Salaettin Emin: '*Lektür Çalışmaları*' üstüne yazılı açıklama yapmış, Üsküp Tefeyyüz öğretmenleri Ümran Nazif: *'İsimlerde Teklik Çokluk'*, İsmiye Şaban da: '*Bizim Sokağın Çocukları*' kitabı üstüne tatbikat dersleri misafirler karşısında kendi öğrencilerine hazırlamışlardır.

Seminerlerde, öğretmenlerin dildeki aksaklıkları, yöntem sapıntıları, okul kitapları, bilhassa lektür kitaplarına karşı lâkayt davranışları söz konusu olmuş, konuşma diline, sözcük ve terimlerde birleşme, imlâda birleşme zorunluluğu belirtilmiştir. Tartışmalarda, okullarımızın öteki ulus ve halkların okullarıyla ortak bir kerteye varabilmesi için böyle seminerlerin ayrı ayrı ders kolları üstüne düzenlenmesi hem organizatörler hem de seminere katılanlar tarafından doğru görülmüştür.

Teşkilat bakımından haylı yüksek bir seviyede düzenlenen bu seminer hem teşkilat bakımından hem de çalışma açısından yakın zamanlarda düzenlenecek öteki seminerlere ışık tutabilir. Ama bundan böyle seminerlerin daha az yüklü bir programla düzenlenmesi ve tek bir konu üstüne durulması, kuşkusuz daha yararlı olacak ve kesin sonuçların sağlanmasını mümkün kılacaktır.

Öğretmenler, dilin öğrenimde ne denli önem taşıdığını bir daha yakından sezmiştir, bunun sürekli çalışmalara, kitap okuma alışkanlığına bağlı olduğunu kendileri de tartışmalarda kalınca belirtmişlerdir." (Zekeriya,1970:95-96).

Recep Murat Bugariç, Şubat 1970'te Üsküp'te düzenlenen bu seminerde yaptığı sunumunu daha sonra Sesler dergisinin Ekim 1970 sayısında yayımlamıştır (Murat, 1970:45-52).

Koca bir ömrü öğrencilere Türkçeyi sevdirmeye ve Türk Edebiyatını okutmaya, bu alanda ders kitapları yazmaya harcayan Recep Murat Bugariç, Üsküp'te Kiril ve Metodiy Üniversitesi Bilaje Koneski Filoloji Fakültesi bünyesinde 1976 yılında açılan Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne kaydını yaptırmış ise de kişisel kaprisler yüzünden bu bölümden mezun olamamıştır. 1982 yılı geldiğinde mezun olması için tek bir dersi kaldığı halde fakültedeki öğrenciliğini sonlandırmak zorunda kalmıştır. Bu durum onun içinde bir ukde olarak kalmış olmalı ki, çoğu sohbetinde bunu hep acı ve üzücü bir anı olarak anlatmıştır. Burada asıl üzüntüsü Türk Dili ve Edebiyatı gibi önemli bir alanın bazı kişilerin kaprisleri yüzünden Makedonya'da gelişmesinin engellenmesi olduğunu da ısrarla vurgulayarak bunu kişisel bir mesele olmaktan ziyade millî bir dava olarak takdim etmesidir.

Recep Murat Bugariç, sürekli bir mücadele içinde geçen otuz yıllık öğretmenlik hayatından sonra, her şeye rağmen bağlılığını sürdürdüğü Tefeyyüz Mektebine müdür olarak atanmıştır. Bu okulda on yıl müdür olarak çalıştıktan sonra kırk yıllık meslek hayatını 1996 yılında emekli olarak noktalamıştır.

Boşnak bir hanımla evli olan Recep Murat Bugariç'in Onur adlı bir oğlu vardır. Recep Murat Bugariç, emeklilik hayatını Üsküp'te geçirmekte iken; onun bir zamanlar öğretmen ve müdür olarak çalıştığı Tefeyyüz Mektebinin kuruluş yılı ile ilgili bir tartışma yaşanır. Recep Murat Bugariç de bu tartışmaya dâhil olur:

"Recep Murat Bugariç, Tefeyyüz'ün 60. Kuruluş yılı kutlamaları sırasında bu okulun 1945 yılından önceki bir tarihinin olduğunu dile getirerek, Tefeyyüz Mektebi'nin kuruluş tarihine yeni bir geçmiş açıklamış oldu. Bu mesele tartışıldı. "TEFEYYÜZ, 2009 yılına kadar okul gününü 26 Aralık'ta kutlamaktaydı. Okulun 1944'te açıldığını düşünürlerdi. Oysa okullarının 60. yılı dolayısıyla hazırladıkları tanıtım dergisinde 1884 yılı kuruluş yılı olarak anılır. Recep Murat-Bugariç'in müdürlüğü döneminde yayımlanan dergide de bu yıl anılmaktadır. Ondan sonra gelen müdürlerin meseleye ilgi göstermemeleri nedeniyle konu araştırılmadan kaldı.

Tefeyyüz'ün eski müdürüyle bir konuşma yapıp yayınlayan Yeni Balkan yeniden eski inançla okulun 125. senesinin doğru olup olmadığını bir soruyu R. Bugariçe yöneltmiş oluyor.' Tefeyyüz gerçekten mi 125 yaşında ve bunun bir delili var mı?'

'Evet. Yaklaşık 15 yıl önce ben bunu buldum. 1932 yılında çıkan bir kitap elimdeydi. O kitapta gün ve ay yoktu. Bu konuyla bize hep yanlış ipuçları verdiler. Çok vakit kay-

bettik. Ben emekli oldum. Yeni müdürler de devam etmedi" ... Üstelik okul artık 15 Ekim'de merkezi törenini yapmıştı! Bu sorunun R Bugariç tarafından verilen cevap yazıda bir kanıt daha oldu... Dilerseniz yazının başına dönün. Recep Bugariçin çıkardığı okul dergisinde neyin ileri sürüldüğü yazılmış? Diye cevabı gelmiş R. Bugariçin...

Şimdi Yeni bir kaynak daha çıktı. Recep Bugariç'in kaynağı kitap ve 1932 yılından... En büyük dayanağım, Fahri Kayanın kaynağı ise 1935 yılına aitti! Önemli olanı deliller birbirini tutuyordu... 15 Ekim'de okulun 126. yıl dönümü herkes tarafından kabullenen önemli bir tarih olduğu ileri sürülüyordu" (Çoraklı, 2018).

Recep Murat Bugariç, emeklilik yıllarında bir ara felç geçirdi ve beyin ameliyatı olarak zorunda kaldı. Zaman içerisinde iyileşip dostlarıyla birlikte olmaya başladıysa da son zamanlarda farklı hastalıklarla yatağa bağımlı hâle geldi. 17 Nisan 2016 tarihinde de oğlu Onur'un evinde vefat ettiğinde onu kefenlenmeye hazırlayanlardan biri de bendim. 18 Nisan 2016 günü Dükkancık camiinde öğle namazından sonra kılınan cenaze namazının arkasından Üsküp'te Butel Mezarlığında vatan toprağına emanet edildi.

Türkiye'deki bazı yayınlarda Recep Murat Bugariç'in vefat tarihi olarak 23 Nisan 2016 bilgisi yer almaktadır. Bu bilgi biyografi-net'te ve Ahmet Yesevi Üniversitesinin yayınladığı Türk Edebiyatında İsimler Sözlüğü'nde Mustafa İsen ve Tugba İsen Işınsu Durmuş "Recep Bugariç" maddesinde de 23 Nisan 2016 olarak yer almaktadır (URL-1). Aynı bilgi Mustafa İsen ve Tuba Durmuş'un birlikte hazırladıkları Balkanlar'da Türk Edebiyatı adlı kitapta da tekrar edilmektedir (İsen-Durmuş, 2023:395).

2.2. Recep Murat Bugariç'in Sanatı ve Edebî Kişiliği

Recep Murat Bugariç, Kuzey Makedonya'da edebiyat hayatına, yaşıtı olan yazarlardan çok daha geç girmiştir.

1970'li yılların başlarında yazdığı çocuk öyküleriyle dikkatleri üzerine topladı. Hikâyelerini ve yazılarını Birlik Yayınlarının çıkarttığı *Sevinç* ve *Tomurcuk* çocuk dergilerinde 1970-1971 tarihlerinde yayımlamaya başladı. İlk hikâyelerini "*Üç Palto*" ("Birlik" Yayınları, Üsküp 1974) adı altında kitap haline getirdi. Bunu, "*Küçük Adam*" ("Birlik" Yayınları, Üsküp 1982), "*Sigara*" ("Tan" Yayınları, Priştine 1983), "*Loto*" ("Birlik" Yayınları, 1988 Üsküp), öykü kitapları izledi. 1992 yılında "*Öyküler*" ("Birlik" Yayınları, Üsküp) adını taşıyan ve bugüne kadar yazmış olduğu öykülerden bir derleme olan bir kitabı daha yayınlandı. Hatıra ağırlıklı tahkiyeli/hikâye ederek anlatma tekniğini kullanarak kaleme aldığı metinleri ise; 28/yirmi sekiz bölümlük "Ezdirtmediğim Çocukluğum" adlı kitabında topladı (Üsküp 1995, 56 s, Birlik Yayınları).

Nusret Dişo Ülkü, Recep Murat Bugariç'in "*Ezdirtmediğim Çocukluğum*" adlı kitabı için şunları yazıyor:

"Bu yapıt yazarın öykülerinin bir süreduranıdır. Ne öyküdür ne romandır, ya da hem öyküdür hem romandır. Kısacası öykümsü romandır, ya da uzun öyküdür. Ben uzun öykü diyorum. Yazarın özgeçmişinin uzun öyküsü, ya da yazarın bunluk içinde geçen 'büyük çocukluğunun' kısa öyküsü. Bir türlü çiğnetmek istemediği ve ayaklar altına aldırıp bırakmayı kıyamadığı onurlu bir çocukluk öyküsüdür bu. Okuyunca, bu çocukluğu ayaklar altına değil, baş tacı edeceksiniz. Zaten her çocukluk tüm çocukların baş tacıdır. Sizin de çocukluğunuz öyle, yeter ki bunun yeri ve zamanı bilinsin Kendi yer ve zamanı içinde her çocukluk doğar. Çocukluklar ölmez çünkü, çocukluk ölümsüzdür. Ölümsüz bir yapıt olan Recep Murat'ın çocukluğu gibi." (Ülkü, 1995: arka kapak).

Recep Murat Bugariç, bir ara şiire de heves bağladı, fakat bu alanda göze çarpıcı bir çalışması olmadı. Fahri Kaya, bu konuda şöyle bir değerlendirme yapıyor:

"Edebiyatımızda hikâyeci olarak ad yapmış kimi yazarlarımız da örneğin Ener Baki, Recep Murat, Alaettin Tahir ve Avni Abdullah da şiir yazmıştır. Bunların bazıları içini dökmek, ilk sevgi ve acılarını belirtmek, şiir yazmak, daha doğrusu güzel söz söyleyebilmekle becerilerini denemek, bilgili olduklarını göstermek gibi nedenlerden şiirle uğraşmıştır. Ama aralarında şiiri çok ciddi bir iş olarak ele alan ve bu türde değerli ürünler verenler de vardır. Bunların şiirle devamlı olarak uğraşmamaları, daha doğrusu şiir yazmaktan vazgeçmeleri, edebiyatımız için büyük kayıptır. Bunlar anlaşılan şiirin sadece bir esin sorunu olmadığını, şairliğin çok zor bir zanaat olduğunun vaktinde farkına varmış kişiler." (Kaya,1994:21)

Kuzey Makedonya'da şiirleriyle ve hikâyeleriyle tanınan, son yıllarda yayıncılık faaliyetlerinde de bulunan Nusret Dişo Ülkü, eleştirileriyle de bu alandaki boşluğu doldurmaktadır. Nusre Dişo Ülkü, Recep Murat Bugariç'i "Öğretmenliğin verdiği bir yazarımız" olarak tanıtırken onunla ilgili şu değerlendirmeleri yapıyor:

"Üsküp (1934) doğumludur. Murat ulusal yazarlığını, onursal ve kutsal öğretmenliğinden aldı. Neden sonra ödün vermeden yazarlığın buyur ettiği en güzel erdemleri, sevinç ve kıvançları, erek ve amaçları, istek ve dilekleri, tek sözle tüm özümlü yeti ve yetenekleri öğretmenliğine vermek zorunda kaldı. Karşılıklı alışverişin sonucunda Türkçenin sağlam kanalları altında boy veren bir öğretmenliğin yanında yazın dünyasına adım adım giren bir yazarlık yer aldı. Böylece öğretmenliği verdiği bir yazarımız dünyaya geldi.

Yazarımız Recep Murat, öyküde karar kıldı. Başka yazın türlerini hiç denemedi bile, şiiri ellemedi, yazarlık dünyasına ilk atılan teki yazarlarımız gibi, kısa soluğu şiirde bulmadı. Kısa solukta uzun soluklu öyküler yazdı, yazına şiirle başlayan sonra da düzyazıda bocalayıp kişiliğini bulamayan tüm yazarlarımızın foyasını çıkarttı. Bunun üzerine kendi yazarlık damgasını vurdu. Temelini atıp sağlam sütunlarla öyküsü kur-

du. Öyküsünün hep başında durdu. Bu öyküyü günü gününe, izi izine geliştirdi, biçim verdi." (Ülkü, 1995).

Recep Murat Bugariç, yazma eylemini bir "var oluş sorunu" olarak düşünmektedir. Çiğdem Ülker ile Üsküp'te 8 Temmuz 1995'te yaptığı bir konuşmada bu konuda şöyle der:

"Her yapıt yazarın izlerini taşır. Kimi kez bu izler biyografik olur. Yazarın iç dünyasını yansıtır. İç gözün yoksa, hiç gözün yok, demiş bir Türk ozanı. Öykülerimin hepsinde, kendi evremi, kendi çevremin insanlarını, iç gözümle gördüklerimi anlattım. Yalnız onları değil, kendimi de anlattım. Biyografik izler taşımaları bundandır." (Çiğdem, 1998:41-42)

Recep Murat Bugariç, 1986'da Sesler dergisinde yayımlanan Ölüm" başlıklı şiirinde şöyle diyor:

"Korkmuyorum senden ölüm
Yaşamayı seviyorum sanma
Hep senden korkarak da
Yaşamak istemiyorum" (Bugariç,2008:30.)

Ölüm karşısında böyle bir tavır sergileyen Recep Murat Bugariç, ölümünden sonra da Kuzey Makedonyalılar tarafından unutulmamıştır. 17 Aralık 2017 tarihinde Üsküp Yunus Emre Enstitüsü Yunus Emre Kültür Merkezinde "Kütüphane Sohbetleri Programı" kapsamında Recep Murat Bugariç anılmıştır. Bu programda Recep Murat Bugariç'i şahsen tanıyan, onunla aynı okulda öğretmenlik yapmış, onunla aynı dergi ve gazetelerde yazılar yayınlamış şair-yazar İlhami Emin Recep Murat Bugariç'in şahsiyetini ve edebî yönünü anlatmıştır.

Recep Murat Bugariç, ilk yazılarında ve ilk kitaplarında "Recep Murat" adını kullanmıştır. Daha sonraki yayınlarında ise "Recep Murat Bugariç" adını kullanırken son kitaplarında ise "Recep Bugariç" adını kullanmayı tercih etmiştir.

Recep Murat Bugariç, Kuzey Makedonya'da Türkçe eğitime katkı sunmak amacıyla; birçok ders kitabı da hazırlayıp yayımladı. Bu kitaplar Edebiyat, Türkçe ve Türk Dilbilgisi kitaplarıdır.

2.3.Recep Murat Bugariç'in Eserleri

2.3.1.Kitap Halinde Yayınlanan Eserleri

2.3.1.2.Sanat Çalışmaları

1.Recep Murat, *Üç Palto,* Üsküp 1974, 68 s., Birlik Yayınları.

Birlik Yayınları Türkçe Yayımlar Kurumu

"Sevinç Kitapları"

Dizi IX, Kitap 1

2.Recep Murat, *Küçük Adam*, Üsküp 1982, 68 s., Birlik Yayınları.

3.Recep Murat, *Sigara,* Priştine 1983, 68 s., Tan Yayınları.

4.Recep Bugariç, *Loto*, Üsküp 1988, 90 s., Birlik Yayınları.

"Birlik Yayınları"

"Sesler Dizisi"

5.Recep Bugariç, *Çocukluğunu Unutan Büyükler Öyküler*, Üsküp 1992, 100 s, Birlik Yayınları.

6.Recep Bugariç, *Ezdirtmediğim Çocukluğum*, Üsküp 1995, 56 s., Birlik Yayınları.

"Birlik Yayınları"

"Sesler Dizisi"

2.3.1.3.Ders Kitapları

1.Recep Bugariç, *Yazı Yazmayı Öğrenelim, Sınıf V,* Skopje 2002, Prosvetno Delo Ad Yayını, 67 s.

2. Recep Bugariç, *Okuma Kitabı, Sınıf V*, Skopje 2001, Prosvetno Delo Ad Yayını, 204 s.

3. Recep Bugariç, *Okuma Kitbı, Sınıf IV*, Skopje 2001, Prosvetno Delo Ad Yayını, 159 s.

4. Recep Bugariç, *Dilbilgisi Alıştırma Defteri, Sınıf IV,* Skopje 2001, Prosvetno Delo Ad Yayını, 75 s.

5. Recep Bugariç-Nusret Dişo Ülkü, *Yazılı Anlatma İle Yaratıcı Yazma Defteri, Sınıf IV*, Skopje 2001, Prosvetno Delo Ad Yayını, 87 s.

6. Recep Bugariç-İsmail Zekeriya, *Edebiyat, Lise I,* Üsküp 1979, Prosvetno Delo Ad Yayını, 223 s.

7. Recep Bugariç, *Dilbilgisi, Sınıf IV,* Skopje 1988, Prosvetno Delo Ad Yayını, 81 s.

8. Arif Ago-İsmail Zekeriya-Recep Bugariç, *Dilimiz, 1.* Kitap, Belgrad 1983, 75 s.

2.3.1.4.Ders Kitaplarında Recep Murat Bugariç

Recep Murat Bugariç'in eserleri Yugoslavya zamanından başlayarak Kuzey Makedonya'da yayınlanan ders kitaplarına da alınmıştır. Bu da onun eserlerinin pedagojik açıdan ve çocuk edebiyatı açısından öneminin bir göstergesidir diye düşünüyoruz. Söz konusu ders kitaplarından bazıları şunlardır:

1.Ago, Aktan-Osman Emin (2011). *Türkçe Kitabım 5. Sınıf*, Üsküp: Makedonya Cumhuriyeti Eğitim ve Bilim Bakanlığı Yayını. Recep Bugariç'in Bir Daha Dönme hikâyesi s.59-63.

2.Alil, Sevil (2002). *Okuma Kitabı VI. Sınıf*, Üsküp: Logos-A Yayınevi. Recep Bugariç'in Sıra Numaranı Söyler misin? Hikâyesi, s.100-102.

3.Kaya, Fahri (1979). *Dal Okuma Kitabı Sınıf VII*, Üsküp: Prosvetno Delo Yayınevi,Recep Bugariç'in Kabadayı, Hikâyesi, s.100-102.

4. Kaya, Fahri (1998). *Okuma Kitabı Sınıf V*, Skopje: Prosvetno Delo Yayınevi, Recep Bugariç'in Alınyazısı, Hikâyesi, s.147-148.

5. Kaya, Fahri (1994). *Okuma Kitabı Sınıf VI*, Belgrad: Ders Kitapları ve Gereçleri Kurumu Yayını, Recep Bugariç'in Kabadayı, Hikâyesi, s.69-70.

6. Kaya, Fahri (1998). *Okuma Kitabı Sınıf VI*, 3. Baskı, Skopje: Prosvetno Delo Yayınevi,Recep Bugariç'in Kabadayı, Hikâyesi, s.19-21.

7. . Kaya, Fahri (1994). *Okuma Kitabı Sınıf VII*, 2. Baskı, Belgrad: Ders Kitapları ve Gereçleri Kurumu Yayını, Recep Bugariç'in Anam, Hikâyesi, s.46-48.

8. Zekeriya, İsmail-Nusret Dişo Ülkü (2001). *Uçun Kuşlar Uçun Okuma Kitabı Sınıf III*, 9. Baskı, Skopje: Prosvetno Delo Yayınevi, Recep Bugariç'in Afacan, Hikâyesi, s.31-32.

9. Zekeriya, Necat (2003). *Yaprak Okuma Kitabı, Sınıf II*, 10. Baskı, Üsküp: Prosvetno Delo Yayını, Recep Bugariç'in Yaş Günü Hikâyesi, s. 40-41.

2.3.1.5.Recep Murat Bugariç'in Eserlerinden Antolojilere Alınanlar

1.Fahri Kaya, *Gök Kuşağı*, Üsküp 1985.

Recep Bugariç, ss:89-96

Sıra Numaranı Söyler misin?

Gecikme

İki Elma

2.Fahri Kaya, *Yugoslavya Türk Hikâyesi Antolojisi*, Üsküp 1990,

Recep Bugariç, ss: 81-92

Sabah Çayı,

Hamdi Ağa,

Niçin Ağlıyorsun?

3.Hasan Mercan, *Balkanlar'da Çağdaş Türk Hikâyeleri Antolojisi*, Ankara 2001.

Recep Bugariç, ss: 179-194

Yusuf Öldü,

4.*Makedonya'da Türk Edebiyatı Bir Tutam Hikâye*, Seçki ve Giriş: Fahri Kaya, Manastır 2008.

Recep Bugariç, ss: 101-106

Sabah Çayı,

Niçin Ağlıyorsunuz?

Sen Orada Görün.

5.*Makedonya'da Türk Edebiyatı Çocuklara Bir Tutam Hikâye*, Seçki ve Giriş: M-r Melahat Ali, Manastır 2008.

Recep Bugariç, ss: 139-156

Ezdirtmediğim Çocukluğum,

Üç Palto,

Arkadaşlar,

İsyan,

Bir Daha Dönmedi,

Küçük Oya.

6.Hasan Mercan, *Balkanlar'da Çağdaş Türk Çocuk Edebiyatı Antolojisi*, Ankara 2002.

Recep Bugariç, ss: 121-125

Sizn Köyü Çalmışlar,

Anam.

7. *Nimetullah Hafız, Yugoslavya Türk Halkı Şiirinde Tito*, Üsküp:1985.

Recep Bugariç, ss:38-39.

Tito,

Titoya Selam

8. Abdulkadir Hayber, *Makedonya ve Kosova Türklerinin Edebiyatı*, İstanbul 2001

Recep M. Bugariç, , ss: 237-258.

Sabah Çayı,

Saniye Hanım,

Moda Düşkünü

9.Osman Baymak, *Makedonya Türk Çocuk Öyküleri,* Prizren 2013.

Recep Bugariç, ss: 155-167

Ki Elma,

Ramo,

Küçük Oya,

Yaş Günü

Ziyafet

10.İsen, Mustafa-Tûbâ Işınsu İsen, Balkanlarda *Türk Çocuk Hikâyeleri Antolojisi*, Ankara 2002.

Recep Bugariç, ss: 112-120.

Üç Palto

Küçük Oya

Geçikme

Bırak Bu Âdeti

SONUÇ

Yugoslavya vatandaşı olarak 1934 yılında Üsküp'te dünyaya gelen Recep Murat Bugariç, Kuzey Makedonya Vatandaşı olarak 16 Nisan 2016 tarihinde Üsküp'te vefat etmiştir. Kabri Üsküp'te Butel Mezarlığındadır.

Öğretmen ve idareci olarak yıllarca eğitimin içinde bulunan Recep Murat Bugariç'in eserlerinde bu eğitimci kimliğinin pek çok yansımalarını bulmak mümkündür. İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki çocukluğunun ve daha sonraki süreçlerde yaşadıklarının/yaşanmışlıkların şahidi durumundadır onun eserleri. Eserlerinde ilk zamanlar Recep Murat imzasını kullanan yazar daha sonraki dönemlerde Recep Bugariç veya Recep Murat Bugariç imzasını kullanmıştır. O, şiirden daha ziyade hikâye yazarı olarak Balkan Türk Edebiyatı tarihinde yerini almıştır.

Türkiye'deki 100 Temel Eser uygulamasına benzer bir uygulama Yugoslavya'da ve Yugoslavya'nın dağılmasından sonra kurulan Makedonya Cumhuriyeti'nde de mevcuttur. Lektür Kitabı dedikleri bu listede Recep Murat Bugariç'in eserleri de yer almaktadır. Recep Murat Bugariç'in eserleri üzerine Balkan ülkelerinde olduğu gibi Türkiye'de de yorumlar yapıp bunları yayına dönüştürenler olmuştur (Hayber, 2001:237-245; Ülker, 1998:77-80; Mercan, 1972:64-66; Adem, 2016:65; Baymak, 2013:155-167; Beksaç, 2014:749-750; Gürel, 2005:386; Gürel, 1999:102-14)

Dil ve edebiyat konusunda makaleleri de bulunan yazar, bir eğitimci olarak bölgede önemli bir karakterdir. 1944 yılında Üsküp'te Latin harfleriyle Türkçe eğitime geçilmesi dil öğretimi noktasında kaynak kitap ihtiyacını doğurmuştur. Bugariç, öğrencile-

rin dil becerilerini geliştirmek ve Türkçeyi daha etkin bir şekilde öğretmek için öyküler yazmış ve dil bilgisi kitapları hazırlamıştır. Okuma etkinliği olmayan bir dil dersinin etkili olamayacağını düşünmüş ve öyküleriyle bu alandaki eksikliği gidermeye çalışmıştır. Yazdığı dil bilgisi kitapları, öğretmenlere Türkçe öğretiminde rehberlik sağlamış ve öğrencilere doğru ve etkili bir şekilde dil öğretimine katkıda bulunmuştur (Çağma, 2024:147).

Recep Murat Bugariç, Yugoslavya zamanında olduğu gibi Makedonya Cumhuriyeti'nde de ilköğretim ve lise seviyesindeki eğitim süreçlerinde kitapları ders kitabı olarak okutulan bir eğitimci yazardır. Onun eserleri Yugoslavya zamanından başlayarak Kuzey Makedonya'da yayınlanan ders kitaplarına da alınmıştır. Balkan ülkelerinde yayınlanan antolojilerde olduğu gibi Türkiye'de yayınlanan Balkanlarda Türk Edebiyatı antolojilerinde de Recep Murat Bugariç'in eserlerini görmek mümkündür. Bu durumlar da onun eserlerinin pedagojik açıdan ve çocuk edebiyatı açısından öneminin bir göstergesidir diye düşünüyoruz.

KAYNAKÇA

Adem, Melek (2016). "Recep Murat Bugariç", *Bahçe Dergisi*, Üsküp-Kuzey Makedonya, Sayı: 4, s.65.

Baymak, Osman (2013). *Makedonya Türk Çocuk Öyküleri*, Prizren: BAY Balkan Aydınları ve Yazarları Yayını, ss:155-167.

Beksaç, Zeynel (2014). Balkanlarda Türk Çocuk Edebiyatı, *Türk Dili Dergisi Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı,* Ankara: (Aralık), TDK Türk Dil Kurumu Yayını, Cilt: CVIII, Sayı:756, ss: 749-780.

Bugariç, Recep (1986). "Ölüm", *Sesler*, Sayı: 2008, s. 30.

Bugariç, Recep (1974). *Üç Palto*, Üsküp: Birlik Yayınları.

Çağma, Şükrüye. Duygu. (2024). "Recep Murat Bugariç'in Türkçe ve Ana Dilde Eğitim *Hakkındaki Görüşleri", Balkanlarda Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları*, Cilt: 6, Sayı: 2, s. 147-160.

Çoraklı, Selim (2018). Üsküp'te Bir Türk Ocağımız Tefeyyüz (1884), *Haber Erk Türk Milletinin Gür Sesi*, (26 Eylül).

Engüllü, Suat (1997). *Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi* (*Yugoslavya ve Makedonya Türk Edebiyatı*), 7. Cilt, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayını, ss:59-464.

Göçkün, Önder (1995). *Edebiyat Dünyası ve Atatürk*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi yayını.

Gürel, Nazlı Rânâ (2005). Balkanlarda Türkçe Çocuk Edebiyatı*, Hece Dergisi Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı,* Ankara, (Ağustos-Eylül), Yıl: 9, Sayı: 104-105, s.380-389.

Gürel, Nazlı Rânâ-Gürel, Zeki (2016). *Gülkaya İlhami Emin Hayatı Sanatı Eserleri*, Üsküp-Kuzey Makedonya: Yeni Balkan Yayınları.

Gürel, Zeki-Gürel, Nazlı Rana (2021). *Eğitimci Yazar Recep Bugariç-Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Üsküp-Kuzey Makedonya: Yeni Balkan Yayınevi.

Gürel, Zeki (1999). Yugoslavya'da Türkçe Çocuk Edebiyatı Örnekleri Gökkuşağı'nda*, Bilge Yayın Tanıtım Eleştiri Dergisi,* Ankara (Kış), Sayı: 19, s. 102-104.

Gürel, Zeki (2022). "Balkanlarda Türk Varlığı Üzerine", *Güneyde Bir tarih Sevdalısı Dr. Süleyman Hatipoğlu Armağanı*, Editörler: Doç. Dr. Mikail Kolutek- Dr. Öğr. Üyesi Tekin İdem, Ankara: Gazi Kitabevi. s.511-551.

Gürel, Zeki (2025). "Türk Edebiyatının Balkanlar'daki Varlığı ve Meseleleri", *Karabatak Dergisi*, İstanbul Ocak-Şubat 2025, Yıl:14, Sayı: 78, s.106-110.

Hamzaoğlu, Yusuf (2019). *Osmanlı'dan Önceki Dönemde Avrupa'da Türkler ve İslâmiyet*, Üsküp/Kuzey Makedonya: Logos-A Yayınevi.

Hafız, Nimetullah (1985). *Yugoslavya Türk Halkı Şürinde Tito*, Üsküp: Birlik Yayınları, ss:38-39.

Hafız, Nimetullah (1989). *Yugoslavya'da Çağdaş Türk Edebiyatı Antolojisi,* 3 Cilt, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayını.

Hafız, Nimetullah (1983). Yugoslavya'da Yayınlanan Türkçe Lektür Kitaplarının Bibliyografyası, *Sesler*, Üsküp: Sayı: 180, s.113-155.

Hayber, Abdulkadir (2001). *Makedonya ve Kosova Türklerinin Edebiyatı*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayını, ss: 246-258.

İsen, Mustafa (2002). "Bugariç, Recep Murat", *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi, Cilt: 2,* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, s.337.

İsen, Mustafa (2006). Balkanlar ve Diğer Komşu Ülkelerde Türkçe Edebiyat: *Balkanlar, Türk Edebiyatı Tarihi, 4. Cilt*, Editörler: Talât Sait Halman, Osman Horata, Yakup Çelik, Nurettin Demir, Mehmet Kalpaklı, Ramazan Korkmaz, M. Öcal Oğuz, Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, ss:641-654.

İsen, Mustafa-Tûbâ Işınsu İsen (2002). Balkanlarda *Türk Çocuk Hikâyeleri Antolojisi*, Ankara: Grafiker Yayınları, ss:112-128.

İsen, Mustafa-Tûbâ Işınsu İsen Durmuş (2018). "Recep Bugariç", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi Yayını.

İsen, Mustafa (1997). "Balkanlarda Osmanlı Dönemi Türk Edebiyatı", *Başlangıçtan Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi,* C. 7, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayını, s.13-59.

İsen, Mustafa-Engüllü, Suat (1997). *Başlangıçtan Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatı Antolojisi Makedonya Yugoslavya* (*Kosova*) *Türk Edebiyatı*, C.7, Ankara:Kültür Bakanlığı Yayını.

İsen, Mustafa-Durmuş, Tuba (2024). *Balkanlarda Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Türkiye Maarif Vakfı Unıversıty of Newyork Trana Yayını.

Kaya, Fahri (1994). *Okuma Kitabı Sınıf VI*, Belgrad: Ders Kitapları ve Gereçleri Kurumu Yayını, s.69-70.

Kaya, Fahri; "İkinci Dünya Savaşı'ndan Sonra Günümüz Kadar Makedonya'da Yayınlanan Dilbilgisi Kitapları", Zeki Gürel; *Fahri Kaya Hayatı Sanatı Eserleri*, Yeni Balkan Yayınları, Üsküp 2015, s. 366–380.

Mercan, Hasan (1972). "Recep Murat'ın Dilimizi Öğrenelim Kitabı Üzerine ve Ötesi" *Sesler*, Yıl: 7, Sayı: 65, s. 64-66.

Mercan, Hasan (2001). *Balkanlar'da Çağdaş Türk Hikâyeleri Antolojisi*, Ankara: Başbakanlık Basın-Yayın Enformasyon Genel Müdürlüğü Yayını, ss: 179-194.

Mercan, Hasan (2002) *Balkanlar'da Çağdaş Türk Çocuk Edebiyatı Antolojisi,* Ankara: Başbakanlık Basın-Yayın Enformasyon Genel Müdürlüğü Yayını, ss: 121-125.

Murat, Recep (1970). Öğrenimde Lektürün Yeri, *Sesler*, Üsküp: (Ekim), Yıl:V, Sayı:49, s.45-52.

Ülker, Çiğdem (1998). *Makedonya Türk Öyküsünde Kimlik Sorunu*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayını.

Ülkü, Nusret Dişo (1974). "Değerlendirme", Recep Murat, *Üç Palto,* Üsküp: Birlik Yayınları, s.64.

Ülkü, Nusret Dişo (1995). "Öğretmenliğin Verdiği Bir Yazarımız", Recep Murat, *Ezdirtmediğim Çocukluğum,* Üsküp: Birlik Yayınları.

Zekeriya, Necati (1970). Üsküp (Şubat), Üsküp'te Türk İlkokulları İlk Sınıfları Öğretmenlerine Üç Günlük Dil Semineri Düzenlendi, *Sesler* (Şubat), Yıl: V, Sayı: 43, s.95-96.

URL-1- https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/recep-bugaric (Erişim:8.2.2026, ssat:13.01)

KIRGIZ OZAN TOKTOGUL SATILGANOV: HAYATI VE SANATI

Aysel BAYTOK

Dr. Öğretim Üyesi, Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi,
Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, abaytok@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3868-2855

GİRİŞ

Her halkın düşünce yapısını, dünyaya bakışını, mantığını, ayrıca tarih boyunca başından geçirdiği olaylarını, millî, manevi değerlerini kendi sanatı vasıtasıyla yansıtan seçkin sanatkârları vardır. Eskiden beri çok güçlü bir sözlü geleneğe sahip olan Kırgızlar da asırlar boyu geleneklerini, örf âdetlerini, inançlarını, değerlerini, acılarını sevinçlerini, dileklerini, ahlak ve insanlık anlayışlarını sözlü edebiyatı içinde koruyarak ve her devirde daha da geliştirip büyüterek akınlar-ırçılar/ozanlar, Manasçılar, masalcılar, hatipler, nükteciler vasıtasıyla nesilden nesle aktarmışlardır. "Akın kısaca irticalen şiir söyleyen kişi demektir" (Yudahin, 1985, s. 21; Alimov, 2003, s. 3). Bu geleneğin temsilcileri Anadolu ve Azerbaycan Türklerinde *ozan/âşık*, Kazaklarda *jırav-jırşı*, Kazan Tatarlarında *gaşıyk*, *halık şagıyré*, *şagıyr*, Yeni Uygur Türkçesinde *helk şairi*, Altaylarda *kayçı*, Özbek, Karakalpak ve Türkmenlerde *bakşı,* Hakaslarda *hayçı* olarak adlandırılmaktadır.

> Türk halklarının bir çatı altında yaşadığı dönemlerde *kam, oyun, baksı, şaman* gibi isimler taşıyan akınlık/ozanlık-âşıklık geleneğinin temsilcileri; Türklerin İslam'ı kabul etmesi, değişik bölgelere yerleşmesi ve birbirlerinden kopmalarıyla birlikte farklı isimler almaya başlamıştır. Bu sanatkârların isimleri zamanla değişse de onlar pek çok hususta ortak özellikleri yaşatmaya devam etmişlerdir (Arvas, 2011, s. 513-514).

Kırgızlarda akınlığın özel bir yeri vardır. Akınlar Kırgızların yaşamını, tarihini, kültürünü sözlü gelenek hâline getirip irticalen söyledikleri şiirler vasıtasıyla kuşaktan kuşağa aktaran oldukça zeki, yetenekli ve özel eğitimli şairlerdir (Alimov, 2003, s. 3). Akınlar üç sanatı bir arada icra etme yeteneğine sahiptir. Bunlar hem şiir metnini yaratır hem metne beste katar hem de bestelediği şiiri kopuz eşliğinde okur. 19. yüzyıldan itibaren akınlar şiirlerini yazmaya da başlamışlardır (Alimov, 2003, s. 18). Kırgızistan'da *akın*, toplumun önünde yürüyen kişidir ve onun toplum içinde çok büyük de-

ğeri ve önemi vardır. Akınlar her zaman halkla iç içe oldukları için onun ihtiyaçlarını iyi bilirler, sosyal ve siyasi gelişmeleri takip ederek tehlikelere, gelebilecek kötülüklere karşı halkı uyarırlar ve bunları yetkililer önünde dillendirme görevini üstlenirler. "Türkiye Türkçesindeki *ozan* 'önde gelen, ileri görüşlü' terimi onların bu vasfına tam olarak uymaktadır. 'Ozan' kelimesinin kökeni olan *ozmak* fiili 'öne geçmek, ilerlemek, ileri/önde gitmek' (Gülensoy, 2007, s. 645) anlamıyla Kırgız Türkçesinde aktif olarak kullanılmaktadır" (Cumakunova, 2014, s. 144). İleri görüşlü ozan Toktogul da zenginlerin fakir halka yaptığı zulümleri, yaşanan adaletsizlikleri, Kırgız topraklarının zenginliklerini, bunların halkın yararına kullanılması gerektiğini anlatarak idarecilere her konuda uyarılarda bulunmuştur.

Kırgız sözlü edebiyat geleneği içinde Caysan Irçı (9-10. yüzyıl), Ket-Buka (13. yüzyıl), Asan Kaygı (14. yüzyıl), Toktogul (14. yüzyılın ikinci yarısı), Tolubay Sınçı (15. yüzyıl), Sançı Sınçı (16. yüzyıl) gibi akınlar efsanevi akınlar olarak kabul edilmektedir (Alimov, 2003, s. 3-7). Onlardan maalesef günümüze yazılı bir eser ulaşmamıştır. 18-19. yüzyılda Aldaş Belekuulu (1720-1780), Kalıgul Bayuulu (1785-1855), Arstanbek Buylaşuulu (1824-1878), Niyazalı Moldo Esenguluulu (1823-1896), Balık Kumaruulu (1799-1887), Moldo Kılıç Şamırkanuulu (1866-1917), Aldaş Moldo Ceenikeuulu (1876-1898), Ceñicok Kököuulu (1860-1918), Nişan Moldo (1846-1916), Eşmambet Bayseyituulu (1870-1920) öne çıkan akınlardandır. Daha sonraki dönemlerde de Çoñdu, Aytike, Muzooke, Esenaman gibi önemli akınlar yetişmiştir. 20. yüzyıla gelindiğinde Isak Şaybekov (1880-1957), Abulkasım Cutakeyev, Toktosun Boogaçiyev, Kalık Akiyev (1883-1944), Togolok Moldo (1860-1942), Barpı Alıkulov (1884-1949), Moldo Niyaz (1823-1896) gibi akınlar halkın duygularına tercüman olmuşlardır (Alimov, 2003, s. 7-11). Satılgan uulu Toktogul da 19. yüzyılın sonlarında şiir söylemeye başlamış, 20. yüzyılın başlarında artık halk arasında tanınan ve çok sevilen bir akın/ozan hâline gelmiştir.

Toktogul acılarını, sevinçlerini, ümitlerini, düşüncelerini hep şiirlerine dökmüş, tüm hayatını satır satır dizelere nakşetmiştir. Bu nedenle onun şiirleri adeta "Toktogul'un otobiyografisi" niteliğine sahiptir. Ozan Toktogul, şiirlerinde acı hayat yolunun yanı sıra en çok da halkının çektiği yoksulluğu, zulmü, haksızlığı dile getirip onları bilinçlenmeye, uyanmaya çağırmış, daima ezilenlerin yanında olmuş ve bu nedenle de halkının büyük sevgisine mazhar olmuştur.

Bu çalışmada Toktogul'un hayatı, yaşadıklarının şiirlerine yansıması ve sanatı ele alınmış, ozanın Kırgız edebiyatındaki yeri ve önemi üzerinde durulmuştur. Ozanın şiirlerinin aslı iki ciltlik *Toktogul Satılganov çıgarmalarının eki tomduk cıynagı* adlı eserden alınmış, şiiirlerin çoğunun Türkiye Türkçesine aktarması tarafımızca yapılmıştır. Bazı şiirlerin aktarmasında ise Prof. Dr. Gülzura Cumakunova'nın *Toktogul-şiirlerle örülen nağmelere dökülen ömür* adlı eserinden faydalanılmıştır.

1. Toktogul Satılganov'un Hayatı

1.1. Toktogul Satılganov'un Çocukluk Dönemi

Toktogul Satılganov 19. yüzyılın sonlarında, 1864 yılının sonbaharında, Kırgızların henüz Hokant Hanlığı'na tabi olduğu, Rusların Türkistan'da ilerlemeye devam ettiği çalkantılı bir dönemde, Oş bölgesindeki Ketmen-Töbö ilçesinin Kuşçu-Suu köyünde dünyaya gelmiştir (Akmataliyev vd., 2017, s. 348). Kırgızların ad verme geleneğine göre, çocukları yaşamayan aileler çocuk doğunca başka bir aileye verirler ve 40 gün sonra bir miktar para vererek çocuğu satın alırlardı. Böylece ölüm meleğine (eskiden ölüm ruhuna) "Bu çocuk bizim çocuğumuz değil, onun canını alma." demiş olurlardı. Çocuk yaşarsa da çocuğa *Satılgan* "Satılmış" adını verirlerdi. İşte Toktogul'un babası Satılgan da bu nedenle bu adı almıştır. Ailesinin tek çocuğu olan Toktogul'un adı da (*tokto-* "dur-") yine "dursun, yaşasın, ölmesin" ümidiyle konulan adlardan biridir.

Çiftçilikle geçinen fakir bir ailede dünyaya gelen ve ailesinin tek çocuğu olan Toktogul 12 yaşından itibaren zenginlere ırgatlık etmeye başladı. Babası Satılgan aynı zamanda komedyen ve irticalen söyleyen bir söz ustası, konuşmasını bilen bir insandı. Halk arasında "ağıtçı" (koşokçu) olarak tanınan annesi Burma ise halk şiirlerini, şarkıları, efsaneleri, masalları çok iyi biliyor ve bunları Toktogul'un zihnine yerleştiriyordu. Dolayısıyla daha 13 yaşındayken şiir söylemeye ve kopuz çalmaya başlayan Toktogul'un yeteneğinin gelişmesinde ailesinin ve o zamanın ünlü şairleri olan Naken, Esenaman, Balık, Sartbay ve Çoñdu'nun şiirleri büyük rol oynadı (Akmataliyev vd., 2017, s. 348; Akmataliyev vd., 2014, s. 305; Alimov, 2003, s. 12). Özellikle annesinin sürekli masallar anlatması ve ağıtlar söylemesi küçük Toktogul'un daha genç yaşlarda saza söze yatkın, duygusal bir kişi olarak yetişmesini sağlamanın yanı sıra ozanlık geleneğine olan merakını da uyandırdı (Akmataliyev vd., 2017, s. 348; Akmatbekova vd., 2000, s. 1; Kayıpov, 2005, s. 312; Moldosultanova, 2020). Toktogul babasını erken yaşta kaybettiğinden şiirlerinde ondan pek bahsetmemiştir. Annesinin hayatındaki büyük etkisi ile ona duyduğu saygı ve sevgi ise şiirlerinde "anne" temasının ağırlıklı olarak yer almasından anlaşılmaktadır (Cumakunova, 2014, s. 17). Toktogul iftiraya uğrayıp sürgüne gönderilirken ardında bıraktığı eşine, küçük oğluna ve en çok da yaşlı annesine üzülür. Ozan *Koş, Apake* "Elveda Anneciğim" adlı şiirinde annesine şöyle seslenir:

Aylanayın apamsıñ,	Kurbanın olayım annemsin,
Ançalık nege caş aldıñ?	Niye bu kadar sızlandın?
Aydalıp baram alıska	Sürülüp gidiyorum uzaklara
Azabım tartıp catarsıñ.	Azabımı çekersin.
Iyladıñ, apa, ıyladıñ,	Ağladın, annem, ağladın,
Iylaba, caşıñ kurgasın.	Ağlama, gözyaşın kurusun.
Ubayım tartıp ıy-ıylap,	Tasamı çekip, ağlayıp

Uuluñdu muñduu kılbagın!.. Artırma derdini oğlunun.
(Satılganov I, 1989, s. 31-32)

Toktogul sürgünden döndüğünde *Apakem, Aman Barsıñbı* "Anneciğim, selamette misin? adlı şiiriyle yine ilk önce annesinin hâlini hatrını sorup onun kendisi için çektiği zahmetleri, ona olan minnettarlığını dile getirir:

Seksende enem sen eleñ Sekseninde anam sen idin,
Sendelip ketken men elem, Sendeleyip giden ben idim,
Ak sütüñ menen çoñoytkon Ak sütünle büyütmüştün
Agın dayra ken eleñ. Akan nehir maden idin.
Altı arkar cıldız batkança, Altı ülker yıldızı batıncaya dek,
Altı aylanıp emizgen, Altı kez dönüp emziren,
Anık akın Toktogul Açık akın Toktogul
Kimdin uulu? degizgen. Kimin oğlu? dedirten.
Aylanıp keldim alıstan, Dolaşıp geldim uzaktan,
Aktoogo ak süt karzıñdı, Ödemeye ak sütünün borcunu,
Aldeylep meni çoñoytkon, Ninnilerle beni büyüten,
Apakem, aman barsıñbı? Anneciğim, sağ esen misin?
(Satılganov I, 1989, s. 75-76)

Toktogul hayatın zorluklarıyla daha doğar doğmaz tanıştı. Toktogul'un yaşadığı 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başları Kırgızların hayatında büyük zorlukların ve değişimlerin yaşandığı bir dönemdi. Hokant Hanlığı'nın yönetimi altında yaşarken Çarlık Rusyası tarafından işgale uğrayan Kırgız halkı bir taraftan Çarlık Rusyası'nın, diğer taraftan yerli zengin beylerin doruğa çıkan baskılarına, zulmüne maruz kalıyordu. Şiirlerinden anlaşıldığına göre Toktogul da fakirlik yüzünden çok acılar çekiyor, zenginlere ırgatlık, çobanlık yapmak zorunda kalıyor, koyun peşinde koşmaktan ayaklarını taşlar parçalıyor, yani sefalet içinde yarı aç yarı tok bir çocukluk geçiriyordu. İşte bu fakir halk arasından çıkan ve eğitim alma imkânı da bulamayan Toktogul kendisini fakirleri korumaya adamıştı (Akmataliyev vd., 2017, s. 349). O, *Cokçuluktun Ayınan* "Yokluk Yüzünden" adlı şiirinde çocukluğunda yaşadığı tüm zorluklara lanet ediyor; ama en çok da eline kopuz alıp çalamamasına, şiir söyleyememesine üzülüyordu:

Alay bolup caldanıp. Irgatlığa verildim.
Karıptık tüştü başıma Gariplik düştü başıma
Kazanbak bayga karmalıp. Kazanbak Bey'in yanında.
Koluma komuz alsam dep Elime kopuz alsam deyip
Cete albay cüröm zarlanıp. Erişemedim hayalime.
(Satılganov I, 1989, s. 1-2)

Toktogul 12 yaşından itibaren Kazanbak adlı zengin ve acımasız bir beye ırgatlık etmeye, yaz kış sürü peşinde koşmaya başlar. Çocuk Toktogul öylesine zorlanır ki bir

kayadan atlayıp ölmeyi bile düşünür. Çocukluğunu acı, eziyet, açlık ve ulaşamadığı hayallerle geçirmesine sebep olan bu durum Toktogul'un zihninde alınamamış bir öç olarak kalır. Ozan yaşadıklarını *Cürgönüm Kabak Cer Boldu* "Gezdiğim Kabak Yeri Oldu" adlı şiirinde şöyle dile getirir:

Alçı bolup caldırap	Irgatlık yaptım boynum bükük
Cürgönüm kabak cer boldu.	Gezdiğim Kabak yeri oldu.
Kara taşı kaldırap,	Kara taşı gümbürdeyip,
Aşkanım aska bel oldu.	Aştığım kaya, bel oldu.
Kazanbak kaçan sıyladı?	Kazanbak ne zaman acıdı?
Karıp enem ıyladı,	Garip anam ağladı,
Kartayganda atakem	Yaşlılığında babacığım
Kara canın kıynadı.	Eziyete katlandı.
Tamanım taşka tilindi,	Tabanım taştan dilinir,
Tarlık zaman bilindi,	Darlık zamanı bilinir,
Deneñden ketse ısık can	Can bedenden çıkarsa
Ölgöndör kaydan tirildi?	Ölenler nasıl dirilir?
Muzdasa butum tartalbaym,	Buz tutsa ayağımı çekemem,
Muñumdu içten artalbaym,	Sıkıntımı içimden atamam,
Musapır bolup cürsöm da	Aciz bir hâlde dolaşsam da
Bul sözümdü kaytarbaym.	Bu sözümü geri alamam.
Abıla aska, Toktobek,	Abıla kaya, Toktobek,
Kazanbaktan ketpeyt kek.	Kazanbak'ta kaldı öcüm.
Kıynalganda oyloymun,	Zorlanınca düşünürüm,
Askadan uçup ketsem, dep.	Kayadan atlayıp gelir ölesim.

(Satılganov I, 1989, s. 1-2)

Ozanın şiirlerinden anlaşıldığına göre cimri bir karaktere sahip olan Kazanbak'ın yanında Toktogul açlık da çeker. Çocuk Toktogul oynayıp gülmesi gereken yaşlarda gece gündüz gücünün yetmeyeceği işlerde çalışmak zorunda kalır:

Kazanbaktın peyli tar,	Kazanbak'ın eli sıkı,
Ökünüp kılam kimge zar?	Üzülüp kime derim derdimi?
Kara cer tartıp ölbösöm,	Kara yer çekip ölmezsem,
Körö turgan künüm bar.	Göreceğim günüm var.
Toktogul toodo cüröbü?	Toktogul dağda dolaşır mı?
Tomsorboy oynop külöbü?	Somurtmadan oynayıp güler mi?
Totuday caştın kadırın	Kuş kadarcık çocuğun değerini
Tozoktuu kuday bilebi?	Kadir Allah bilir mi?

(Satılganov I, 1989, s. 1-2)

Çektiği zorlukların yanı sıra Toktogul eğitim alamamasına, okuma yazma bilmemesine çok üzülmektedir. Bunun en önemli nedeni de sözlerinin yazıya geçirilip gelecek kuşaklara aktarılamayacak olmasından duyduğu endişedir. Toktogul yıllar sonra ihtiyarlık çağında Kırgız çocuklarının kendi yaşayamadığı çocukluğu yaşadıklarını görünce yine sevincini mısralara döker ve onlara bu özgürlüğün, eşitliğin ve sahip oldukları imkânların kıymetini bilmelerini öğütler (Cumakunova, 2014, s. 19):

Oynop-külüp ötkörsöñ,	Güle oynaya geçirirsen,
Kanday sonun balalık,	Ne güzeldir çocukluk,
Irısına baldardın,	Kısmetine çocukların,
Baktıluu zaman caralıp.	Mutlu zaman rast geldi.
Cırgagıla ötközböy,	Eğlenin, boşa geçirmeyin,
Kayra kelbeyt balalık,	Geri gelmez çocukluk,
Çal bolgondo oylonsom,	Yaşlanınca düşünürsen,
Eske tüşöt balalık!	Hatırlanır çocukluk!
Tura albaymın cay alıp,	Düşündükçe duramam,
Balalık kezdi estesem,	Çocukluğumu hatırlasam,
Kılbayt elem eç arman,	Pek de dert etmezdim,
Artınan kuup cetpesem,	Ardından gidip yetişmesem,
Bolbos ele kemtigim,	Olmazdı hiçbir eksiğim,
Bir az okup kat bilsem.	Birazcık okuyup yazsam.

1.2. Toktogul Satılganov'un Gençlik Dönemi

Hayatın zorlukları, yaşadığı yoksulluk Toktogul'u ozanlık hünerinden vazgeçiremedi. O, ozanlık, bestekarlık, destancılık sanatını öğrenip geliştirerek, çeşitlendirerek tekrar halkına sunmayı başardı. Hatta bu yoksul, adaletsiz hayat Toktogul'un bir insan, bir şair olarak yetişmesine, şiir konularının çeşitlenmesine, hayat çizgisinin netleşmesine yardımcı oldu. Varlığı çoğaldıkça insanlığı azalan zenginlerin açgözlülüğü ve zalimliğine şahit olan genç ozan, kendine onlarla asla birleşmeyeceği özel bir yol çizdi (Cumakunova, 2014, s. 23).

1882 yılında 18 yaşında iken bölgenin büyük manabı[1] Dıykanbay'ın tecrübeli özel şairi Arzımat ile karşılaşıp da onu yendiği atışma onun hayatının dönüm noktası oldu. Bu atışma yalnızca Dıykanbay Manap'ın itibarını zedelemekle kalmadı; genç Toktogul'un halk gözünde ağır bir sınavdan geçmesini ve ondan sonra bir profesyonel şair olarak algılanmasını da sağladı (Cumakunova, 2014, s. 42; Kayıpov, 2005, s. 312). O, artık sadece bir şair ve bestekâr değil, aynı zamanda yoksulların kaygılarını dile getiren, ezilenlerin yanında duran bir halk ozanıydı. Keskin sözlü Toktogul, bundan sonra halkı yönetenlere yaltaklanarak, onları överek geçinen "şair" denilen kişileri oldukça kızdırdı. Metni tam olarak korunamayan ve Toktogul'un beylere, zenginlere yaranmak

[1] Manap: 1850'den 1930'a kadar Kırgızistan'da varlıklarını sürdürmüş olan üst düzey yönetici.

için şiir söyleyen şairleri acımasızca eleştirdiği atışma, aynı zamanda Toktogul'un cesaretinin, sözünü sakınmaz bir şair olduğunun ve gerçekleri olduğu gibi çekinmeden söyleyebildiğinin de bir kanıtıydı:

Bekti körsöñ, maktaysıñ,	Beyi görsen översin,
Beker içken aş üçün	Bedava yediğin aş için
Koşomat kılıp begiñe	Yağcılık edip beyine
Beçaranı kaptaysıñ.	Biçareye söversin.
Handı körsöñ maktaysıñ,	Hanı görsen översin,
Kardıñ toygon ceriñde	Karnının doyduğu yerde
Koşomat kılıp hanıña	Yağcılık edip hanına
Karıptı körsöñ, kaptaysıñ.	Garibi görsen söversin.
Han Dıykanbay üyündö	Han Dıykanbay'ın evinde
Cürgönüñdü ırdadıñ.	Kaldığını söyledin.
Koşomatka koy soyup	Yağcılık için koyun kesip
Külgönüñdü ırdadıñ.	Güldüğünü söyledin.
Kazı menen kartaga	Kazı ile karta[2]ya
Toygonuñdu ırdadıñ.	Doyduğunu söyledin.
Kara karga ündönüp	Kara karga gibi ses çıkarıp
Karkıldagan, urganım!..	Allah'ın belası, gakladın!
Manaptan içken aşıña	Manaptan yediğin aşına
Maktanıp cürgön ekensiñ,	Övünüp duruyormuşsun.
Madıraygan sorgogum	Patavatsız pisboğaz
Meni cakırsıñ dep kordoduñ	Fakirsin, diye beni horladın
Cakır da bolsom men özüm	Fakir de olsam ben kendim
Caandan çıkkan corgomun.	Cihanda bulunmaz yorga[3]yım.

(Satılganov I, 1989, s. 3)

Toktogul gençlik yıllarının heyecanıyla aşk şiirleri de söylemiştir. Hatta şairin ilk eserlerinin çoğu bu tür lirik şiirlerden oluşur. Onun bu şiirleri genel olarak halk içinde küygön[4], seketpay[5] olarak bilinen 7-8 heceli basit şiirlerdir. Toktogul aşk meselesine her zaman aile, hayat arkadaşlığı açısından bakmıştır. Onun idealindeki sevgili, hayatı boyunca sevgisini esirgemeyen, acıyı tatlıyı paylaşan, saygılı, gönlü ile güzelliği, aklı ile anlayışı bir olan kadındır. Halk sanatının bütün türlerine malik olan ince mizahlı, zeki ve yakışıklı Toktogul'un gençler arasında, özellikle de genç kızlar ve kadınlar arasında çok sevildiği söylenir. Toktogul'un aşk şiirlerinin bir özelliği hemen hepsinin

[2] Kazı, karta: At etinin en lezzetli bölümleri.

[3] Yorga: Hızlı giden at.

[4] Küygön ırları: Aşk, sevgi şiirleri. Burada ana tema sevdiğine kavuşamayan gencin acısı, feryadıdır.

[5] Seketbay ırları: Temel olarak kızın güzelliği, düzenli tertipli oluşu, edep ahlak sahibi oluşu vb. iyi özelliklerinin anlatıldığı şiirlerdir.

bestelenmiş ve hâlâ halk ağzından düşmemiş, değerini kaybetmemiş olmasıdır (Cumakunova, 2014, s. 23).

Toktogul *Nasılkan*, *Süyümkan*, *Külüypa*, *Alımkan*, *Baktıkız*, *Kızıl Cooluk* "Kırmızı Yağlık/Yazma" gibi değerini günümüze kadar kaybetmemiş olan lirik şiirlerinde aşkı, kadınların güzelliğini, naifliğini ele alır; gençlik çağını geçirmeden onun değerini bilmek gerektiğini vurgular. Onun aşk şiirlerinden biri, âşık olup da kavuşamadığı bir zenginin kızına, Alımkan'a adadığı şiiridir.

> *Alımkan* adlı bu şiirinde Toktogul genç kızın bedenini burularak uzayan dala, parlak güzel yüzünü ay ışığına, güzelliğini kırmızı güle benzetir ve onun asil karakterini anlatır. Onu yüce dağların zirvelerinde uçan ulu bir kuşa benzetip baht kuşu olarak görerek aşk acısı çeken şair, o kuşun gelip kendi dalına konması için yalvarır. Sevdiği kıza duyduğu sıcak hislerini açıp arzularını dizelere döker. Söylendiği günden itibaren Alımkan karakteri halk edebiyatında muhabbetin, aşkın, sevginin sembolüne dönüşmüştür. Ozan sevdiği Alımkan özelinde halk şiiri geleneğinde klasik aşk şiirini yaratmıştır" (Akmataliyev vd., 2017, s. 349).

Bestelenmiş olan "Alımkan", güftesiyle bestesi çok uyumlu olan, Kırgız nazmı ile müziğinin klasik örneklerinden sayılan güzel bir şarkıdır. Şarkının halk arasında hâlâ yaygın şekilde söyleniyor olması da bunun en güzel kanıtıdır (Akmataliyev vd., 2017, s. 349):

Atka salgan dildeysiñ,	Ata örttüğüm ipek gibisin,
Açılgan kızıl güldöysüñ,	Açılan kırmızı gül gibisin.
Bir künü ooru, bir künü soo	Bir gün hasta, bir gün sağlam
Alımkan, azabıñ tartsam bilbeysiñ.	Alımkan, azabını çekerim bilmezsin.
Bukardın toosu buruluş,	Bukar'ın dağı virajlı,
Burulup uçat uluu kuş.	Burulup uçar ulu kuş.
Burulup maga kele ket,	Dolaşıp beni görüp git,
Alımkan, muñduga salbay kıyın iş.	Alımkan, bunluya açma zor iş.
Sarkeştep tikken cooluguñ,	İşleyerek diktiğin yağlığın[6],
Sar sanaa kılat coruguñ,	İçimi ezer gülüşün.
Kökkeştep tikken cooluguñ,	Görkemli diktiğin yağlığın,
Köp sanaa kılat coruguñ.	Gözümden gitmez duruşun.
Toktogul çertken "Caş kıyal"	Toktogul'un çaldığı "Genç Hayal"i[7]
Tıñdasañ bolo, Alımkan.	Dinleseydin, Alımkan.
Ak şayı cooluk kolgo alıp	Ak ipek yağlık alıp eline
Bulgasañ bolo, Alımkan.	Sallasaydın Alımkan.

[6] Yağlık: yazma, yemeni.

[7] Caş kıyal: Genç hayal (şarkı/şiir adı).

Az künçölük ömürdö	Şu kısacık ömürde
Cırgasañ bolo, Alımkan.	Eğlenseydin, Alımkan!..

(Satılganov I, 1989, s. 4)

Toktogul'un ilk bestelerinden biri olan ve yine aşk temasını işleyen *Külüypa, Külcar Aşık Kız* "Külüypa, Külcar Âşık Kız" adlı şiiri, Kırgız halk şarkılarında sıkça görülen geleneksel kalıpların kullanılması, nakaratlara çokça yer verilmesi, aliterasyon ve kafiyeye özen gösterilmesi bakımlarından (Cumakunova, 2014, s. 23-24) adeta Anadolu türkülerini hatırlatmaktadır:

Kerege Taştan el köçöt	Kerege-Taş'tan el göçer
Keñ aral dayra suu keçet.	Geniş adalı dereden geçer.
Külüypa, Külcar aşık kız	Külüypa, Külcar âşık kız
Keyisem dartım kimge ötöt?	Dertlensem derdim kim sezer?
Botoluu narça cetelep,	Yavrulu deve yedekleyip
Boz talaa menen ötösüñ.	Bozkırlardan geçersin.
Borumuñ başka ekensiñ,	Endamı farklı imişsin
Külüypa, Külcar aşık kız	Külüypa, Külcar âşık kız
Bozdotup kayda ketesiñ.	Sızlatıp nereye gidersin?
Kara narça cetelep,	Kara deve yedekleyip,
Kak talaa menen ötösüñ.	Çorak kırlardan geçersin.
Kadırkeç candan ekensiñ,	Kadir bilir can imişsin,
Külüypa, Külcar aşık kız	Külüypa, Külcar aşık kız
Kakşatıp kayda ketesin?	Ağlatıp nereye gidersin?

(Satılganov I, 1989, s. 4-5)

Kırgızlar kız çocuğuna "Baba evinde misafir." diyerek büyük hürmet gösterirler. Toktogul aşk şiirlerinde halkın bu geleneğine sadık kalır ve konuyu derinden işler. Onun kendi annesine, eşine veya genel olarak Kırgız kızlarına, kadınlarına atfedilen şiirlerinde kadınlara duyduğu ulvi duyguları, acıma hissi açıkça görülür. Aşk ve gençlik şiirlerinin çoğunun temelinde zamandaşı kızların kaderine acıma, baba ocağında geçen kısacık ömrün, gençliğin en güzel çağı olduğuna işaret ederek o çağın kıymetini bilip tadını çıkarmaları için davet eden sımsıcak ağabeylik öğütleri yatar (Cumakunova, 2014, s. 28).

Her şeyin kendi zamanında güzel olduğunu söyleyen Toktogul *Güldöp Al* "Çiçek Aç" adlı şiirinde gençlere, özel olarak da kızlara ömrün kısa olduğunu, gençlik çağının kıymetini bilerek süslenip gezmelerini, henüz istekliyken gülüp eğlenmelerini öğütler:

Kara kürmö şay kiyip,	Kara kaftan, ipek giyip,
Boylogula kızdar ay,	Bolca gezin kızlar hey,
Kadır, köñül bar çakta	Gücünüz, isteğiniz varken

Oynogula, kızdar ay.	Oynayın, gülün kızlar hey.
Kayrılıp kelbeyt ömürüñ,	Geri dönüp gelmez ömür,
Oylogula, kızdar ay,	Unutmayın, kızlar hey,
Oynoy albay, külö albay,	Oynayamadan, gülemeden,
Oynogondu bile albay,	Eğlenmesini bilemeden,
Kayran caştı kartaytıp	Güzelim yaşı boşuna
Koybogula, kızdar ay!..	Geçirmeyin, kızlar hey!..
Kızıl cibek türdö bar,	Kırmızı ipeğin türü var,
Kızıl tilim, süylöp al,	Kızıl dilim, söyleyiver,
Kılçayıp kelbeyt ömürüñ,	Geri gelmez ömrün,
Kız ekende güldöp al.	Kız iken çiçek aç/eğlen.

(Satılganov I, 1989, s. 14-15)

Ozanın bu tür şiirleri arasında *Cırgalı Sendik Düynönün* "Mutluluğu Senin Dünyanın", *Erke Sarı*[8], *Külüp Koysoñ Cımıñdap* "Gülüversen Kırıtıp" gibi şiirleri de yer almaktadır (Akmataliyev vd., 2017, s. 350). Bunlardan *Cırgalı Sendik Düynönün* adlı şiirinde ozan, gençlere güzel ve neşeli kızlardan bahsetmekte, onlarla vakit geçirmenin güzelliğini anlatmaktadır. Toktogul bu şiirinde yalnızca fiziksel güzelliği değil, aklı, güler yüzlülüğü ve insanları anlayabilme yeteneğini de ideal kadın güzelliğinin parçaları olarak övmüş, kızların erkeklerden daha akıllı olabildiğini söyleyerek kadınlara verdiği değeri göstermiştir:

Cayloogo çıkkan gülkayır,	Yaylaya çıkan gülhatmi,
Caraşıktuu kız şayır.	Güzel kız neşeli,
Bile cürgün, cigitter,	Mutlaka bilin, gençler,
Caydarı suluu kız cayın.	Neşeli, güzel kızın huyunu.
Akaktay appak alkımı,	Akik gibi apak gerdanı,
Adamdın cayın büt bilgen	Erkeğin hâlini iyi bilen
Adamdan artık akılı.	Erkekten fazla aklı.
Köykölgön şiber saz menen,	Dalgalanan sık sazlıkta,
Koşuluşup süylöşsöñ,	Katılıp sohbet etsen,
Körköm suluu kız menen.	Muhteşem güzel kız ile.

(Satılganov I, 1989, s. 7-8)

Toktogul'un aşk şiirlerinin bir özelliği, hemen hepsinin bestesinin olması ve hâlâ halk ağzından düşmemiş, değerini kaybetmemiş olmasıdır. Muhtemelen onlar bestesi olduğu ve halk arasında yaygın söylendiği için günümüze ulaşabilmişlerdir.

Ahlak, hak, adalet düşünceleri son derece güçlü olan Toktogul, şiirlerinde gençlere sık sık öğütler de verir. Ozan onlara boş durmayıp istekli ve dürüst bir şekilde çalışmalarını, "kibir, övünme" gibi kötü duygulardan uzak durmalarını, fakirleri küçük görüp

[8] Erke Sarı: Kırgız boylarından birinin adı.

azarlamamalarını, bedavadan elde etmeye çalışanın malının bereketinin olmayacağını söyleyerek onlara çalışkan ve ahlaklı olmalarını öğütler. Toktogul'un *Nasıyat* "Nasihat" adlı epeyce uzun olan şiirinden bir bölüm şöyledir:

Deniñ soodo erinbey,	Sağlamken erinmeden,
Bekerlikke berilbey,	Aylaklığa heveslenmeden,
Erkiñ menen cumuş kıl	İstekle çalış çabala
Erinçeek, calkoo dedirbey.	Eringeç, tembel dedirmeden.
Er cigittin belgisi	Er yiğidin belgisi
Epçil bolot termelep,	Kazanmaya yetenekli olur,
Öz koluñda bolboso,	Kendi elinde olmazsa,
Öldüm deseñ, kim beret?	Öldüm desen, kim verir?
Egin aydap, çöbüñ çap,	Ekin ekip otunu biç,
Emgegiñden payda tap.	Emeğinden fayda bul.
Azamat bolsoñ, ak iştep,	Yiğit isen, dürüst çalış,
Azdır-köptür malıñ bak!	Azdır çoktur malına bak!
Köpköndükkö ceñdirip,	Kibre kapılıp,
Körüngöngö maktanba,	Görünene övünme,
Alıp kalgın Tokoñdun	Kulak ver Toko'nun
Ülgülüü sözün ukkanda.	Örnek sözünü duyunca.
Künü-tünü tınçı cok	Gece gündüz durmadan
Aşka-toygo at çapkan.	Aşa toya at süren.
Berekesi cok bolot	Bereketi yok olur
Bekerinen mal tapkan.	Bedavadan mal bulan.
Cardısıñ dep demitpe,	Fakirsin diye paylama,
Camandaşıp, er cigit,	Kara çalıp er yiğit,
Biriñdi-biriñ kemitpe!	Birbirini utandırma!

(Satılganov I, 1989, s. 20-21)

Toktogul şiirlerinde aile ve kadınlar hakkında her zaman adil ve nazik görüşler sergilemiştir. O, çağının çok ötesinde bir anlayışla küçücük kızların yaşlı adamlara para karşılığı satılmalarına karşı çıkıp torunu yaşındaki kızlarla evlenen ihtiyarları nefretle kınamıştır (Cumakunova, 2014, s. 48). Ozan şiirlerinde hayatlarının en güzel çağında böyle bir acıya düşen kızlara da bu duruma razı olmayarak kaçıp kurtulmalarını söyler. Şair, kendi geleceği için başına gelecekleri göze alarak kaçıp giden kızın tarafını tutar ve gençlere sevdiği kızlara sahip çıkıp kaçırarak da olsa hayatlarını kurtarmalarını tavsiye eder. "Toktogul *Saratandın Kızı Kaçkandağı Ir* 'Saratan'ın Kızı Kaçtığındaki Şiir' adlı şiirinde 80 yaşında bir ihtiyara satılan kızı konu eder. Kız, ihtiyar kocası ile ondan başlık parası alıp kızını satan babasını ortada bırakarak sevdiği ile kaçmıştır" (Cumakunova, 2014, s. 49). Bunun üzerine Toktogul'un herkese söyleyecek sözleri vardır:

Kızın babasına:

Kündö barıp uğasıñ	Her gün varıp duyarsın
Biy-boluştun suragın.	Beyin, boluşun sorgusunu.
Malga satkan ekensiñ,	Mal için satmışsın,
Oyloboy kızdın ubalın.	Düşünmeden kızın vebalini.

Genç kızı parayla satın alan yaşlı adama:

Eegiñdegi sakaldan	Çenendeki sakalın
Tappadım bir tal karasın.	Göremedim tek bir karasını.
Akılı bolso Saratan,	Aklı olsa Saratan,
Özüñdöy karı bir çalga	Kendisi gibi yaşlı bir adama
Satmak bele balasın?	Satar mıydı balasını?
Men kaçırıp iygensip	Ben kaçırıvermişim gibi
Nege tüydüñ kabagıñ?	Niye çattın kaşını?
Kaçkan kızdın orduna,	Kaçan kızın yerine,
Köönüñö caksa, alıp ket	Hoşuna giderse alıp git
Saratandın ayalın.	Saratan'ın karısını.

Kaçan kızın babasına:

Ookatıña cetkidey	Geçimini sağlayacak
Özüñdün malıñ bar eken,	Kendine yeter malın varmış.
Kızıñdı berçü bul küyööñ	Kızını vereceğin güvey
Seksenge cetken çal eken.	Seksenine basan bir ihtiyarmış.
Tapkan bolso öz teñin	Bulup gittiyse dengini
Kızıñ akılı cetik can eken!	Kızın, aklı yeterli bir canmış!

Kaçan kıza:

Ataña aytpay kaçkan kız,	Babana söylemeden kaçan kız,
Taptıñ beken teñiñdi?	Buldun mu acaba dengini?
Çalga satkan atañdı	İhtiyara satan babana
Azap tartsın dediñbi?	Azap çeksin dedin mi?

Delikanlılara:

Küyütkö teñiñ baratsa,	Dengi azaba gidiyorsa
İymenip karap turbagın.	Çekinip bakıp durmasın.
İymenbegen er cigit	Çekinmeyen er yiğit
Kaçırıp alsın kurbalın.	Akranını kaçırıp alsın.

Kızlara:

Tokol bolgon kızdardın,	Kuma olan kızların,
Baybiçe ukpayt bir kebin.	Baybiçe[9] dinlemez hiçbir sözünü.
Çalga ketçü ar bir kız,	İhtiyara gidecek olan kızlar
Kaçıp tapsın öz teñin.	Kaçarak bulsun dengini.

(Satılganov I, 1989, s. 9-11)

Toktogul *Eselbay'dın Üylönüşü* "Eselbay'ın Evlenişi" adlı şiirinde de yine genç bir kızla evlenen 83 yaşındaki Eselbay ile gencecik kızlarını bu ihtiyara satan kızın anne babasını suçlar. Kıza da "Bu azaptan kaçıp kurtul." diyerek açıkça öğüt verir (Cumakunova, 2014, s. 48):

Sen, Eselbay, Eselbay,	Sen, Eselbay, Eselbay,
Ömürüñ öttü bekerge ay!	Ömrün geçti boşuna hey!
Eelik kılıp kelgenbiz,	Sahiplik ediyoruz,
Erke kız köönün keçe albay.	Nazlı kız gönlüne giremeden.
Kalıñ berip, kız alıp,	Başlık verip, kız alıp,
Kadırına cete albay,	Kıymetini bilemeden,
Oturasıñ arañdan	Oturuyorsun güçlükle
Buttarıñdı cıyalbay.	Bacaklarını bükemeden.
Kedeydin caş balasın	Fakirin gencecik kızını
Kantip aldıñ uyalbay?	Nasıl aldın utanmadan?
Atasının malı cok,	Babasının malı yok,
Bizdin kızdın,	Bizim kızın,
Apasının bagı cok.	Annesinin bahtı yok.
Kör turmuşu bolboso,	Berbat hayatı olmasa,
Anın koynuña catar çagı cok.	Onun koynuna girecek çağı yok.
Sanap-sanap, mal berip,	Saya saya mal verip,
Satıp aldıñ, Eselbay.	Satın aldın, Eselbay.
Sarı altınday suluunu	Sarı altın gibi güzeli
Abiyiriñden acırap,	Vicdansızlık edip,
Kantip aldıñ, Eselbay?	Nasıl aldın, Eselbay?

Toktogul 1884 yılında 20 yaşındayken Totuya adlı bir kadınla evlenir ve bu evlilikten Topçubay adında bir çocuğu olur. Çocuğu doğduktan sonra ozan annesinin akrabalarının oturdukları İyri-Suu köyüne taşınır ve ailesiyle birlikte bir müddet bu köyde kalır.

> Toktogul'un, annesi Burma'dan sonra en çok sevdiği ve saydığı kişi eşi Totuya'dır. Toktogul suçsuz yere tutuklandığında da çetin şartlarda Sibirya'ya sürgüne giderken de sürgünün eziyetlerine katlanamayıp canına kıyma derecesine

[9] Baybiçe: Kocanın ilk karısı.

> vardığı çaresiz durumlarda da dünyadaki en kutsal, en mukaddes üç kişinin; annesinin, eşinin ve biricik çocuğunun isimlerini ağzından düşürmez. Onlar, şaire hayatta kalmak için güç veren varlık sebepleridir (Cumakunova, 2014, s. 35).

Toktogul şiirlerinde ilk karısı Totuya'dan defalarca sevgiyle bahseder; ihtiyarlık çağında bile onu "hayatımda sevdiğim, asil yârim, severek evlendiğim, canım, birtanem" gibi sözlerle anar. Hatta sürgünden dönüp eşinin başkasıyla evlendiğini öğrendiğinde bile onun hakkında kötü konuşmaz, ona kin gütmez (Cumakunova, 2014, s. 35).

Toktogul, Kırgızistan Hokant Hanlığı egemenliği altında iken dünyaya gelmiş olsa da onun gençlik ve sonrasına denk gelen zaman dilimi Kırgızistan'ın güneyinin Rus İmparatorluğu'na bağlandığı zamana denk gelmiştir (Cumakunova, 2014, s. 41). Bu dönem Rusların en verimli toprakları Rus köylülerine verdikleri, ağır vergilerle halkı canından bezdirdikleri, diğer taraftan Ruslara yaranmaya çalışan yerli zengin beylerin ve yöneticilerin halka zulmettikleri, bunun neticesi olarak birçok başkaldırının yaşandığı bir dönemdir. Yoksul halkın hak aramak için başvuracağı yetkililer zaten zulmeden ya da zulmedenlerle birlikte hareket eden kişilerdir. İşte böyle bir ortamda toplumun öne çıkan aydınları olarak ozanlar çok önemli işlevleri yerine getiriyorlardı. Daima halkın içinde olan, toplumla iç içe yaşayan, sanatını köy köy, şehir şehir gezerek icra eden ozanlar halkın nabzını tutup gezip gördüklerini, işittiklerini eserlerine taşıyor; yeri geldiğinde onlara yol gösterip öğüt veriyor; halkın derdiyle dertlenip çözüm için çalışıyorlardı. Bu dönemin sorunları Toktogul'un şiirlerinin de ana temasını oluşturuyordu. O, böylece tarihe tanıklık eden ölümsüz eserler bıraktı (Kapağan, 2015, s. 174).

> Çocukluğu eşitsizlik, yoksulluk içinde geçen zeki ve hassas ozan, şairlik yolu açılıp halk içinde tanınmaya başlayınca bu adaletsiz hayata sebep olan durumları anlamıştır. Yerli idarecilerin ellerindeki iktidarı, gücü, serveti artırmaya halkı nasıl âlet ettiklerini açıklamayı ve halkı bilinçlendirmeyi kendisine vazife edinmiştir (Cumakunova, 2014, s. 41).

Toktogul'un şiirlerinden kendi menfaatleri için Müslümanlığı istediği şekilde kullanan bay-manapların yandaşı din görevlileri, imamlar, şeyh ve halifeler de nasiplerini alırlar. Ancak Toktogul'un dini istismar edip halkı aldatma aracına dönüştüren yarı bilgili din adamlarına karşı savaşı ve korkusuz çıkışları başına bela olacak, daha sonra da tutuklamasının esas sebeplerinden birini oluşturacaktır (Cumakunova, 2014, s. 45). Bir gün Eşen Kalpa[10] (Eşen Halife) önemli misafirleri geldiğinde şiir söylemesi için Toktogul'u da davet eder. Ancak Toktogul başlar hem Eşen Kalpa'nın hem de konuklarının yanlışlarını bir bir saymaya (Satılganov I, 1989, s. 12-16):

[10] Kalpa: Halife, mürit.

Kulak sılgın sözümö,	Kulak ver sözüme,
Irdap turam özüñö,	Şiir söylerim özüne,
Köptü körgön boluşum.	Görmüş geçirmiş boluşum.
Estetsem, boluş, caman iş	Hatırlatayım, boluş, kötü işi
Eldin kanın soruşuñ.	Halkın kanını soruşun.
Alıstan kelgen meymandar,	Uzaktan gelen konuklar,
Siler da eldin şorusuñ.	Siz de belasısınız halkın.
El içinde kıdırgan	Halk arasında gezene
Eşen bolot deçü ele,	Şeyh olur derlerdi
Elden aldap albasa,	Halkı kandıramazsa,
Kesel bolot deçü ele.	Hasta olur derlerdi.
Eşen menen ençileş	Şeyhe en yakın kimse
Kalpa bolot deçü ele,	Halife olur derlerdi,
Acalga berbey baylardı,	Ecele vermez zenginleri,
Kalka bolot deçü ele,	Siper olur derlerdi,
Arabızda azgırgan	Aramızda kandıran
Aldamçı bar deçü ele.	Sahtekâr var derlerdi.
Tuura sözdü bilbegen	Doğru söylemeyi bilmeyen
Calgançı bar deçü ele.	Yalancı var derlerdi.
Iymam bolup teñge algan	İmamım deyip para alan
Toybosu bar deçü ele.	Doymazı var derlerdi.
Akıretti süylögön	Ahireti anlatan
Akılmandar uşubu?	Akıllılar bunlar mı?
Kara ookatka kalp aytıp,	Maddiyat için yalan söyleyip,
Satılgandar uşubu?	Satılanlar bunlar mı?
El kıdırgan eşender,	Halkı gezen şeyhler,
Sıylaysıñar urmattap	Sayarsınız hürmetle
Ookatı köp kenendi.	Rızkı geniş zengini.
Karabaysıñ köz salıp	Bakmazsın hiç gözleyip
El içinde kedeydi.	Halk içinde fakire.
Epçildik menen eşender	Ustalıkla şeyhler
Elden alıp ceyt eken,	Halktan alıp yer imiş,
Calgan sözdü apırtıp	Yalan sözü abartıp
Baarın bilem, deyt eken.	Her şeyi bilirim, der imiş.

(Satılganov I, 1989, s. 10-12)

Bu şiiri duyan şeyhler, halifeler fısıldaşmaya başlarlar. Boluş, Toktogul'a öfkelenerek: "Başın fazla mı geliyor sana? Benim misafirlerime şiir söylüyorsun; söyleyeceksen güzelce söyle, yoksa rahat dur." der. Toktogul "Herkes kendi bildiğini söyler, ben herke-

sin yaptığı işi anlatmak istedim. Doğruyu söylemedikten sonra ozanlığın ne anlamı var?" deyip eleştirilerini bu sefer boluşun kendisine yöneltir (Satılganov I, 1989, s. 11):

Boluşsuñ, eldi biyleysiñ,	Boluşsun, halkı yönetirsin,
Adamdın köönün oorutup,	İnsanın hatrını kırıp,
El ookatın bilbeysiñ,	Halkın geçimini bilmezsin,
Adildikti ırdasam,	Adaletten söz etsem,
Caktırbastan tildeysiñ.	Beğenmeyip terslersin.
Çakırasıñ, kelbesem,	Çağırırsın, gelmesem,
Korsuldaysıñ özümö,	Homurdanırsın bana,
Koşup ırdap berbesem.	İltifat edip söylemesem.
Kılbagın, boluş çırıñdı,	Yapma, boluş, kavganı,
Bilbeysiñ menin sırımdı,	Bilmezsin benim sırrımı,
Koco, moldo, eşender	Hoca, molla, şeyhler
Calgan sözgö sıyındı.	Yalan söze sığındı.
Ookatı cok kedeyge	Yiyeceği olmayan fakire
Öz oyuñdan çıgarıp	Kendi kafandan düşünüp
Salasıñ kündö çıgımdı.	Koyarsın her gün vergiyi.
Korduktan kedey korkkondo	Horlanmaktan fakir korkunca
Sattı go calgız sıyırdı,	Sattı ya tek sığırını,
Körsötösüñ kedeyge	Gösterirsin fakire
Canga cakpas kıyındı.	Can dayanmaz zorluğu.

(Satılganov I, 1989, s. 11)

Toktogul bunların yanı sıra söylediği *Üyçülük Eşen*, *Muratbek*, *Çakırbay Sütkor* "Tefeci Çakırbay" gibi şiirlerinde de beylerin, zenginlerin ve sahtekarlık yapan din adamlarının kötülüklerini sıralar. Toktogul ahlaksız ve sahtekâr din adamlarına karşı mücadele ettiği kadar halkın yavaş yavaş Hristiyanlaştırılmasına ve Ruslaştırılmasına da sert tepki gösterir; Rusların sosyal, ekonomik, dinî ve kültürel baskılarına karşı çıkar.

1.3. Toktogul Satılganov'un Sürgüne Gönderilişi

Zamanın geleneğine göre Kırgızlar arasında her bir boluşun, beyin muhafız askerleri gibi kendisini öven, halkın toplandığı yerlerde kendisi hakkında şiirler söyleyen şairleri vardır. Toktogul'un yeteneğini bilen bütün beyler, manaplar da onu kendine şair yapmak isterler. Fakat Toktogul hiçbirine boyun eğmez. Onun sürgüne gönderilmesinde bunun da etkisi olmuştur. Toktogul, toplumda gördüğü aksaklıkları, zenginlerin ve yöneticilerin zulmünü çekinmeden yüzlerine söyleyecek cesarete sahiptir. "Toktogul kendisine dokuzlu ceza[11] keseceklerini, evini barkını talan edeceklerini, hatta öldürüp kanını içeceklerini çok iyi bildiği hâlde yılmayarak mücadele içine girdiği-

[11] Dokuzlu ceza: Deve başta olmak üzere dokuz adet hayvanın ödenmesini gerektiren ceza türü.

ni açıkça beyan eder" (Cumakunova, 2014, s. 43). Ozan *Beş Kaman* "Beş Domuz" adlı şiirinde aynı zamanda kardeş olan beş zalimin isimlerini de vererek onların halka uyguladıkları baskıyı, zulmü açıkça ortaya döker:

Akmat, Dıykan aldamçı	Akmat, Dıykan düzenci
Atakan, Miñbay calgançı	Atakan, Miñbay yalancı.
Egemberdi, Baktiyar	Egemberdi, Baktiyar
El cegenge cardamçı.	Eli yemeye yardımcı.
Balapanday uypalap	Yavru kuş gibi hırpalayıp
Çıgım salıp el cediñ	Ceza kesip, halkı yedin.
Çırkıratıp cardıga	Kahrettirip fakire
Eç bir teñdik berbediñ	Hiçbir denklik vermedin.
Caldıratıp cardının	Yalvartıp zavallı yoksulu
Calgız atın sen cediñ.	Tek atını sen yedin.
Cetim, cesir[12]*, alsızga*	Yetim, dul, güçsüze
Karabadıñ beş kaman.	Hiç bakmadın beş domuz.
Cetilsin dep cardını	İlerlesin diye yoksulu
Sanabadıñ beş kaman.	Düşünmedin beş domuz.
Talap alıp tentittiñ,	Yağmalayıp başı boş gezdirdin,
Borombaydın Sarısın.[13]	Borombay'ın Sarı'sını
Kündö ceysiñ ayıptap,	Her gün yersin ceza kesip,
Küldü curttun baarısın.	Bütün yurdun hepsini.
Cıgıp aldıñ Atakan,	Yıkıp aldın Atakan,
Toyalının çalışın.	Toyalı'nın safkanını.[14]
Öçöşsöñ Miñbay, Atakan,	Kinlensen Miñbay, Atakan,
Meni da cıgıp alarsıñ,	Beni de devirirsin
Toktogul dep keketseñ,	Toktogul diye azarlasan,
Toguz ayıp salarsıñ.	Dokuz ceza kesersin.
Adatıñdı karmatsañ	Âdetine riayet edersen
Üy ookatım talarsıñ.	Ev rızkımı soyarsın.
Kankorluguñ karmasa,	Yırtıcılığın tutarsa,
Öltürüp kanım calarsıñ.	Öldürüp kanımı yalarsın.
Uu tırmaktuu beş kankor,	Ağu tırnaklı beş kan emici,
Öltürsöñ da calınbaym,	Öldürseniz de yalvarmam,
Eki kelbeym caralıp,	İkinci kez yaratılıp gelmem,
Ölgön soñ kayta tabılbaym.	Öldükten sonra tekrar bulunmam.

(Satılganov I, 1989, s. 12-14)

[12] Cesir: Dul kadın.

[13] Sarı: Borombay'ın atının adı.

[14] "Safkan" ile "safkan at" kastedilmektedir.

Yukarıdaki şiirde de görüldüğü gibi düşmanlarına yönelik "domuz, ağu tırnaklı, yiyici, kan içici" gibi çok sert ifadeler kullanan Toktogul'un cesareti, sözünü sakınmayan atılganlığı, "Öldürseniz de gerçeği söylemekten vazgeçmeyeceğim." çıkışı en sonunda zenginlerin, beylerin öfkesini üzerine çeker, karşı tarafın kinini alevlendirir (Cumakunova, 2014, s. 45; Akmataliyev vd., 2017, s. 352). Bay-manaplar, şeyhler, halifeler, hocalar ve özellikle de Irıskulbek Manap'ın çocukları ozana kin duymaya ve ondan kurtulmak için uygun bir fırsat kollamaya başlarlar. 17-18 Mayıs 1898 yılında Andican şehrinde Rus Çarlığının yayılmacılık siyasetine karşı çıkan Kırgız-Özbek isyanına Ketmen-Töbö halkının da destek vermesi ve katılanların cezaya çarptırılması ile Toktogul'a diş bileyenlerin eline bulunmaz bir fırsat geçmiştir. Toktogul, Irıskulbek Manap'ın çocuklarının iftirası üzerine 11 Haziran gecesi tutuklanır. İsyanın önderi Şadıbek Şergazıoğlu ile birlikte tutuklanan 62 kişi arasında, bu isyanla hiçbir alakası olmayan Toktogul da yer almaktadır. (Akmataliyev vd., 2017, s. 352; Ekşioğlu, 2014, s. 7; Kayıpov, 2005, s. 304). Toktogul kendisini tutuklamaya gelen Çar'ın askerlerinden adalet umarak suçsuzluğunu anlatmaya çalışır:

Kalaadan kelgen çoñdorum	Şehirden gelen büyüklerim
Bilesiñ iştin bolcolun,	Biliyorsunuz işin aslını,
Kay cumuşta turuşat	Hangi istikamettedir
Silerdin kılar oyloruñ?	Sizin düşünceleriniz?
Kantip körböyt közüñör,	Nasıl görmez gözünüz,
Eşen, kalpa, bay-manap	Şeyh, halife, bay-manabın
Eldin kanın sorgonun.	Halkın kanını emdiğini.
Kerimbayga kelişken	Kerimbay'a gelmişlerdi
Kalaadan çıgıp soldattar,	Şehirden çıkıp askerler,
Anık balaa bay-manap,	Açıkça beladır bay-manap,
Adamzatka carmaşkan,	İnsanoğluna sırnaşan,
Bukaranın ookatın	Fukaranın geçimini
Üşürü[15] *dep aldaşkan*.	Öşür diye aldatan.
Uluk bolsoñ, sınaçı,	Amir isen sınasana,
İşenbeseñ özümö,	Eğer bana inanmıyorsan,
Başkalardan suraçı!	Başkalarına sorsana!
Kalaadan kelgen kunadır[16]	Şehirden gelen vali
Adilet bolsoñ tekşerçi	Adil isen araştırsana
Kedeydi baylar urganın.	Fakiri zenginin ezdiğini.
Duñ bukara körbödü	Hiçbir fukara görmedi
Düynönün cırgalın.	Bu dünyanın zevkini.
Körünöö aytkan sözümdü,	Açıkça söylediğim sözümü,

[15] Üşür: Köylülerden, ürettikleri tarım ürünleri için %10 oranında alınan vergi.

[16] Kunadır: Rusça *gubernator* "vali" kelimesinin Kırgız halk ağzında söyleniş şekli.

Kunadır, uksun kulagın,	Vali, duysun kulağın,
Bekerinçe "çıgım" dep,	Durduğu yerden "vergi" diye,
Baylap alat biy, boluş	Bağlayıp alır bey, boluş
Kedeydin calgız ulagın,	Fakirin tek oğlağını,
Sen bilbeseñ, kim bilet	Sen bilmezsen, kim bilir
Zarlagan eldin ubalın?	İnleyen halkın hâlini?
Köynögü cok kedeydi	Giysisi olmayan fakiri
Balapança basıp cep	Kuş yavrusu gibi basıp yiyerek
Kerimbay kördü ubayın.	Kerimbay tattı zevkini.
Cardı-calçı, kedeyler	Fakir fukara, garipler
Caralganbı kem bolup?	Eksik olarak mı yaratıldı?

(Satılganov I, 1989, s. 29-31)

Fakat ne dediyse işe yaramaz. Toktogul'un da içinde bulunduğu elleri ayakları zincirli 62 Kırgız mahkûm Andican'dan alınıp binlerce kilometre yol kat ederek insanlık dışı eziyetlerle önce Moskova'ya, oradan Tobolsk ve Tümen'den geçirilip sonunda İrkutsk hapishanesine götürülür (Cumakunova, 2014, s. 53). Toktogul'un bu esaret yıllarında çektiği acıları, suçsuz yere hapse atılışı, hakkını arayamayışı, suçsuzluğunu ispatlayamamasından dolayı kahroluşu, çaresizlik içinde kıvranışı, elinden yurdundan, yakınlarından ayrı kaldığı için yaşadığı keder ve kendisine iftira atanlara duyduğu öfke, bu dönemde söylediği hüzünlü şiirlerinden açıkça görülmektedir. Ozan, *Aydalıp Cönögöndö* "Sürülüp Giderken" adlı şiirinde üzüntü ve öfkesini şöyle haykırır:

Eki kolum baylatıp,	İki elimi bağlatıp,
Elimden karmap aydatıp,	Yakalatıp halkımdan sürdürüp,
Künöö saldı moynuma,	Suç yükledi boynuma,
Karşıktı manap columa.	Karşı durdu manap yoluma.
Kargaşa ölüm albasa,	Kargaşa, ölüm almazsa,
Kayrılıp kelsem orduma,	Dönüp gelirsem yerime,
Kürsüldögön Döböt ay!	Havlayan köpek hey!
Atakandın Kerimbay,	Atakan'ın Kerimbay'ının
Minsem, kara eşek kılıp moynuña!	Binsem kara eşek yapıp boynuna
Irayımsız bu coodon	Merhametsiz bu düşmandan
Alsam deymin öçümdü,	Alsam diyorum öcümü,
Albarstı baskan emedey,	Albastı basan biri gibi,
Aram peyil Kerimbay,	Kötü kalpli Kerimbay,
Alsıratam özüñdü!	Mahvedeceğim seni!
Tubasa makoo Kerimbay,	Doğuştan aptal Kerimbay,
Turpaktay çukuym közüñdü.	Toprak gibi oyacağım gözünü.

(Satılganov I, 1989, s. 32-33)

Ozanın *Aydalıp Cönögöndö* "Sürülüp Giderken" adlı şiirine göre başına gelen bu felakette Toktogul'un en çok üzüldüğü hususlardan biri halkından ve vatanından ayrılacak olmasıdır:

Karagır, Arım cer kaldı,	Karagır, Arım yerleri kaldı,
Kalıñ kırgız el kaldı.	Kalabalık Kırgız halkı kaldı.
Baleelüü işke kepteltip	Belalı işe sokulup
Buzuktar saldı cañcaldı.	Bozuklar çıkardı kavgayı.
Again tuugan kalıñ el	Hısım akraba kalabalık halk
Aman bol, deymin özüñdü.	Selamette ol, diyorum sana.
Acalga berdi zulumdar	Ecele verdi zalimler
Aynekten tunuk közümdü.	Aynadan parlak gözümü.
Uluu-karı, kiçi-caş,	Büyük yaşlı, küçük genç,
Ugup kal aytkan sözümdü.	İşitin söylediğim sözümü.
Tutkundan kelsem boşonup,	Esaretten gelirsem kurtulup,
Tuuganıma koşulup,	Akrabalarıma katılıp,
Duşmandan alam öçümdü.	Düşmandan alacağım öcümü.

(Satılganov I, 1989, s. 33)

Ozan hapisteyken cezaevine gelen bir amire suçsuz yere tutuklandığını, sorgusuz sualsiz getirildiğini anlatmaya çalışarak *Uşundaybı Suragıñ?* "Böyle mi Sorgunuz?" adlı şiiriyle şöyle seslenir:

Arız aytam, kulak sal,	Ricamı söylüyorum, dinle,
Kalaanı bilgen ulugum.	Şehri bilen büyüğüm.
Men bir tutkun musapır,	Ben bir esir gariban,
Aldıñda zarlap turumun,	Önünde acı çekiyorum,
Acırap kaldı arkamda	Ayrılıp kaldı ardımda
Tirüülöy cetim kulunum.	Sağlığımda yetim kuzum.
Eçteme kılgan künööm cok,	İşlediğim hiçbir suçum yok,
Eki kolum baylanıp,	İki elim bağlanıp,
Kuulup kelip catamın,	Kovulup geliyorum,
Kur azapka karmalıp.	Boş yere azaba tutulup.

(Satılganov I, 1989, s. 38)

3 Ağustos 1898 tarihinde gerçekleşen mahkeme Toktogul'a kesinleşmiş bir suç isnat edememesine rağmen, Andican'da gerçekleşen isyana katıldığı gerekçesiyle Çarlık Rusyası tarafından önce asılmak suretiyle idama mahkûm edilir, daha sonra yöre halkının araya girmesiyle cezası hafifletilerek Sibirya'ya yedi yıllık sürgüne gönderilmesine karar verilir (Kayıpov, 2005, s. 304; Akmataliyev vd., 2014, s. 306; Akmataliyev vd., 2017, s. 352; Kapağan, 2015, s. 176; Moldosultanova, 2020). Böylece 34 yaşında, ozanın ilk sürgün hayatı başlar.

Toktogul'un suçsuz yere sürgüne gönderilmesine kahrolan halk, genç yaşlı, kadın erkek herkes onunla vedalaşmaya gelir. Toktogul'un söylediklerini Rus yetkililere tercüme etmesi için tutulan Esenbay adlı tercüman beylerin, zenginlerin tarafını tutarak ozanın sözlerini yanlış aktarır ve onun mahkûm edilmesine vesile olur. Herkes bir tarafa, hayattaki tek dayanağı olan oğlunu dönüşü olmayan bir yola göndermekte olan gözü yaşlı annesinin durumu, ozanı oldukça üzer. Hangi şartta olursa olsun şiir söylemeyi bırakmayan Toktogul sürgüne giderken de duygularını, çektiği acıyı, üzüntüyü dizelere döker. Ozan önce *Koş, Apake* "Elveda Anneciğim" diyerek her zaman saygıyla, sevgiyle andığı annesiyle vedalaşır; annesine ve halkına geri geleceğini söyleyip onlara cesaret vermeye çalışır. Burada Toktogul'un vatanına geri döneceğine dair az da olsa ümidinin olduğu da anlaşılmaktadır (Cumakunova, 2014, s. 55):

Bozdoduñ, apa, bozdoduñ,	Ağladın, annem, ağladın,
Kaygımdı kayra kozgoduñ.	Derdimi gene deştin.
Kayrat kılsañ bolboybu,	Metanet göstersen olmaz mı,
Tirüümdö coktoduñ.	Sağlığımda ağıtlar yaktın.
Karuuñ ketet, keyibe,	Bitkin düşersin, dertlenme
Kulak sal menin kebime.	Kulak ver benim sözüme.
Acalım cetip ölbösöm	Ecelim gelip ölmezsem
Kelermin kayra elime.	Gelirim tekrar elime.
Başıma tüştü, köröyün,	Başıma geldi, çekeyim,
Acalım cetse ölöyün,	Ecelim gelirse öleyim.
Kaygırbay, apa, üygö bar,	Üzülme annem, eve git,
Kanteyin, barıp keleyin.	Ne yapayım, gidip geleyim.

(Satılganov I, 1989, s. 31)

Toktogul, iftira atarak kendisini sürgüne gönderenlerden biri olan Kerimbay adını birçok şiirinde olduğu gibi *Koş, Apake* "Hoşça kal, Anneciğim" şiirinde de nefretle ve öfkeyle zikreder; ondan öç alacağını söyler:

Kerimbay kıldı kesirdi,	Kerimbay gösterdi küstahlığını,
Kekenip maga esirdi.	Kinlenip bana kudurdu.
Caş kezimden karşı elem,	Gençliğimden karşıydım,
Curtumdan aydap ketirdi.	Yurdumdan sürüp gönderdi.
Aylanayın, apake,	Kurban olduğum, anneciğim,
Ukkun menin sözümdü.	Dinle benim sözümü.
Kartayganda köp ıylap,	Yaşlılığında çok ağlayıp,
Aldırba muñga közüñdü.	Kaybetme dertten gözünü.
Acalım cetip ölbösöm,	Ecelim gelip ölmezsem,

Akır bir kün alarmın	Sonunda bir gün alırım
Kerimbaydan öçümdü.	Kerimbay'dan öcümü.

(Satılganov I, 1989, s. 31)

Toktogul ilk sürgün sırasında Sibirya'ya götürülürken yolda kendisine çok fazla eziyet edilir. Kendi halkı arasında çok büyük saygı ve değer gören ozanı, yaşadığı fiziksel acılar bir yana, en çok da eline ayağına zincir takılarak horlanması, aşağılanması üzer. O, sürgün yolunda Rus görevlilerin kendisine yaşattıklarını *Azapka Tüştü Ömürüm* "Azaba Düştü Ömrüm" adlı şiirinde şöyle anlatır:

Kuu dünüyö calgansıñ,	Hilekâr dünya yalansın,
Bukaranı bozdotup,	Fukarayı ağlatıp,
Kaygını başka salgansıñ	Kaygıyı başa salansın,
Künöösü cok adamdı	Suçu olmayan adamı
Kün körsötpöy aydaysıñ.	Gün göstermeyip sürersin.
Künöösüz tüştüm baylanıp	Suçsuz düştüm bağlanıp
Kerimbaydın koluna.	Kerimbay'ın eline.
Cöö tüştüm sandalıp	Yayan düştüm üzüntüyle
At cetpegen coluna.	Atın yetişemediği yola.
Çın ele korduk emespi,	Gerçekten horlanma değil mi,
Çıncır saldı koluma.	Zincir taktı koluma.
Caşabasın Kerimbay,	Yaşamasın Kerimbay,
Çıkkan go menin şoruma.	Oldu ya benim felaketim.
Şıldıratıp butuma	Şıngırdatıp ayağıma
Çıgarbay kişen salıştı.	Çıkmaz köstek vurdular.
Kayran canım kor boldu,	Zavallı canım horlandı,
Kaydan tabar ekemin	Nereden bulurum ki,
Kadırlaşar taanıştı.	Saygı duyacak tanıdığı.

(Satılganov I, 1989, s. 39)

Toktogul ve diğer esirler iki ayakları, iki kolları zincirli bir şekilde iki ay boyunca dinlendirilmeden yürütülürler. Üstelik acele ettirilip kamçılanan, çıplak ayakları parçalanan esirler perişan bir hâle gelirler. Toktogul bu yaşadıklarını *Azapka Tüştü Ömürüm* "Azaba Düştü Ömrüm" adlı şiirinde şöyle anlatır:

Arkamda soldat baldırap,	Arkamda asker patırdar,
Cayımdı aytsam til bilbeyt.	Hâlimi anlatsam dil bilmez.
Butumdagı kişendi,	Bacağımdaki kösteği,
Çıgaruunu bir bilbeyt.	Çıkarmayı bir bilmez.
Kamçılap aydayt, kaşaygır,	Kamçılayarak sürüyor, kör olası,
Aytpadı atka mingin dep.	Söylemedi ata bin diye.
Künü-tünü tınçıtpay,	Gece gündüz dinlendirmeden,

Şaştırıp turat cürgün dep.	Acele ettirip duruyor, yürü diye.
Karıp bolup kayran can,	Sefil olup zavallı canım,
Kir bastı kızıl öñümü.	Kir bastı kızıl yüzümü.
Azaptan başım kutulbay	Azaptan başım kurtulmayıp
Açpadım carık köñüldü.	Eğlendiremedim ferah gönlümü.
Cürögüm küyüt ört bolup,	Yüreğim yangın yeri olup,
Açılbayt menin kabagım.	Gülmez benim yüzüm.
Cılañaylak taş basıp,	Yalınayak taşa basıp,
Tamtıgı cok tamanım.	Parçalandı tabanım.
Eki kolum kişende,	İki kolum kelepçeli,
Amalım cok baramın.	Çarem yok gidiyorum.

(Satılganov I, 1989, s. 40-41)

Sürgün yolunda esirlere ancak ölmeyecek kadar yiyecek verilmektedir. Esaret boyunca asla doyana kadar yemek yiyemeyen Toktogul'un açlıktan ağzını açacak hâli kalmamıştır. Ozan yine *Azapka Tüştü Ömürüm* "Azaba Düştü Ömrüm" adlı şiirinde "Yarım kâse yarma için bunca horlanmayı hak edecek ne suç işledim?" diye sorar:

Pendelik tüştü başıma,	Zorluk düştü başıma,
Açkadan caagım karıştı.	Açlıktan çenem kilitlendi.
Amalsızdan bet aldım	Zorunlu olarak yöneldim
Cetpey turgan alıstı.	Ulaşılmayan uzağa.
Oyuma alıp cürömün	Düşünerek gidiyorum
Aylanıp elge barıştı.	Dönüp varmayı halkıma.
Carım kese carmaga	Yarım kâse yarmaya
Cayımdı aytıp ırdadım.	Durumumu anlatıp şiir söyledim.
Uşunça tartıp korduktu,	Bunca çekip horlanmayı,
Emne cazık kılgamın?	Ne suç işledim?

(Satılganov I, 1989, s. 39-40)

Toktogul, yine sürgüne götürülürken söylediği *Kıyındık Tüştü Başıma* "Zorluk Düştü Başıma" adlı şiirinde de esaretten duyduğu üzüntüyü, suçsuz yere sürgüne gönderilişini, gördüğü kötü muameleyi dile getirir. Ozan bu şiirinde 34 yaşında tutuklandığı bilgisini de verir:

Kıyındık tüştü başıma	Zorluk düştü başıma
Şirindigi bolboso,	Tatlılığı olmasa,
Amanat calgan dünüyö,	Emanet yalan dünya,
Ar kimge bolboyt aşına.	Herkese olmaz dost.
Künöösü cok, zalimge	Suçsuz yere, zalime
Karmalıp ketip baratam,	Yakalanıp gidiyorum,
Oy emi, kayaktan keldim kalkıma.	Ah şimdi, nereden geldim halkıma.

Künöösü cok, surabay	Suzsuz yere, sorgusuz
Aydap ketip baratat,	Sürüp götürüyorlar,
Kündö[17] *salıp moynuma,*	Künde takıp boynuma
Kıl çılbır salıp koluma,	Tel ip takıp koluma,
Karmap ketip baratat.	Bağlayıp götürüyorlar.
Duşmanga kettik karmalıp,	Düşmana gittik tutuklanıp,
Zalimge kettik aydalıp,	Zalime gittik sürülüp,
Otuz tört caşta oyuldum,	Otuz dördümde paramparça oldum,
Oy-Konuş menen Moyuldum,	Oy-Konuş ile Moyuldum,
Oynogon cerim kaldı dep,	Oynadığım yerler kaldı, diye,
Ok tiygendey çoyuldum.	Ok yemiş gibi gerildim.

(Satılganov I, 1989, s. 34-35)

Toktogul yine *Kıyındık Düştü Başıma* "Zorluk Düştü Başıma" adlı şiirinde ardında bıraktığı mükemmel tabiatlı, temiz ve geniş Kırgız topraklarına ve her zaman iyiliği için uğraştığı Kırgız halkına duyduğu sevgi ve özlemi de dile getirir. Gittiği yeri ise kuş uçmaz kervan geçmez bir çöle benzetir:

Çıñ etip çımın uçpagan,	Tek bir sineğin bile uçmadığı
Kök uyun kögön tıtpagan,	Kır ineği at sineğinin ısırmadığı,
Cayloom Arım, Suusamır	Yaylam Arım, Suusamır
Cayıtı kenen cer kaldı,	Otlağı geniş yer kaldı,
Calpı Kırgız el kaldı,	Bütün Kırgız halkı kaldı,
Alegi cok şay kaldı,	Sakin, muhteşem yer kaldı,
Arkamda cardı el kaldı,	Arkamda fakir el kaldı.
Asıyga cañı toldu ele,	Beş yaşına yeni basmıştı
Ak tuyak külük[18] *mal kaldı.*	Ak toynaklı külük mal kaldı.
Baldarı corgo mingen cer,	Gençlerinin yorgaya bindiği yer,
Kelini torko[19] *kiygen cer.*	Gelininin torko giydiği yer.
Sar-Çeçekey[20]*, Cılandı*[21]*,*	Sar-Çeçekey, Cılandı,
Aman kalgın, kayran cer.	Hoşça kal, sevgili yer.
Ördök uçup kono albas,	Ördek uçup konamaz,
Kölgö ketip baratam,	Göle gidiyorum,
Ölgöndö dobuş ugulbas,	Ölsen sesin duyulmaz
Çölgö ketip baratam,	Çöle gidiyorum.

[17] Kündö: Mahkumların kaçmalarını ve rahat uyumalarını engellemek için boynuna geçirilmiş tahta.

[18] Külük: Koşu atı, yarış atı.

[19] Torko: Bir çeşit ipekli kumaş.

[20] Sar-çeçekey: Kırgızistan'da bir yayla adı.

[21] Cılandı: Kırgızistan'ın Oş bölgesindeki Özgön ilçesine bağlı bir köy.

Ceti atam tuup körbögön	Yedi atamın doğup büyümediği
Cerge ketip baratam.	Yere gidiyorum.

(Satılganov I, 1989, s. 34)

Oğlu Topçubay'dan ayrılıyor olmak Toktogul'a büyük acı yaşatır. Ozan bütün istekleri, hevesi içinde kalan, küçük yaşta babasız kalan oğlunu, kendisi dönünceye kadar çok sevdiği Kırgız halkına emanet eder. Ozan ağlayarak sürgüne giderken ölüme gittiğini düşünür ve Allah'tan yardım ister:

Kıpkızıl öñü bozorup,	Kıpkırmızı yüzü sararıp,
Atasınan acırap,	Babasından ayrılıp,
Arkamda Topçu al kaldı.	Arkamda Topçu o kaldı.
Arkamda calgız balamdın,	Arkamda tek balamın,
Atasınan ayrılıp,	Babasından ayrılıp,
İçinde kaldı armanı.	İçinde kaldı arzuları.
Tolgon Kırgız kalıñ el	Dolu Kırgız, kalabalık halk
Men elime kelgençe,	Ben halkıma dönünceye kadar,
Kalkala calgız balamdı.	Koru benim balamı.
Cetim uul, tul katın,	Yetim oğul, dul kadın,
Arzın aytıp ıylagan,	Şikâyet edip ağladı,
Aylanayın Şamşıkal,	Kurbanın olayım Şamşıkal,
Asıray kör balamdı.	Bakıp gözet balamı.
Acalga ketip baratam,	Ecele gidiyorum,
Asıray kör, bir kuday,	Esirge, bir Allah'ım,
Calgız-Örük, Belek-Taş,	Calgız-Örük, Belek-Taş
Calgagan cerim kaldı dep,	Koruyan yerim kaldı, diye,
Caşıp agat közdön caş.	Ağlayıp akar gözden yaş.

(Satılganov I, 1989, s. 34-36)

1.4. Toktogul Satılganov'un Sibirya Sürgünü Dönemi

Uzun ve azap dolu bir yolculuktan sonra Toktogul ve diğer esirler Sibirya'ya ulaştırılır. Esirlere uygulanan işkence Sibirya'da artarak devam eder. Esirler Sibirya'nın soğuğunda, az bir yemekle sabahtan akşamın geç saatlerine kadar ormanda ağır işlerde sürekli çalıştırılır. Biraz duracak olsalar azarlanıp dövülür. Yeterince temizlenememekten dolayı her taraflarını bit, pire kaplar. Toktogul bütün bu zorluklara rağmen sanatını bırakmaz.

> Ozan iş için eline verilen balta ile gündüzleri kütük keser, geceleri çam ağacından kaba bir kopuz yapar. Ona mandolin telini takar ve Kırgız şiirleriyle birlikte oradaki çeşitli ulusların şarkılarını söyleyip ezgilerini çalarak kendisi gibi

özgürlüğünü kaybedenleri biraz da olsa avutmaya, içlerindeki sıkıntıyı gidermeye çalışır (Cumakunova, 2014, s. 71).

Ozanın dilini anlamasalar da sürgündekiler hemen onun yeteneğini fark ederler. Askerler de ona bir hayli yumuşak davranmaya başlarlar. (Akmataliyev vd., 2017, s. 354). Kopuzu ilk yaptığında yanındaki esirlere *Tutkunda Cürgöndö* "Tutsak Yaşarken" adlı şiirini söyler. *Tutkunda Cürgöndö* adlı şiirinden anlaşıldığına göre Toktogul, çalıştırılmak amacıyla ormana ilk kez götürülürken askerlerin kendisini öldüreceklerini düşünür. Buna rağmen o, "Öleceksem ecelim gelmiştir." diyerek tevekkül içinde olduğunu da gösterir. Aylar, yıllar işkence içinde geçerken Toktogul yaşadığı bu eziyetlerden o kadar zorlanır ki aklını kaçırma derecesine gelir. Ancak o, açlığa, Sibirya'nın soğuğuna, aşırı çalıştırılmaya bir gün halkına döneceğine olan inancını koruyarak dayanır:

Balta berdi koluma:	Balta verdi elime:
Baskın, dep aydap celkelep,	Yürü, diye sürüp enseleyip,
Saldı tokoy coluna.	Saldı orman yoluna.
Aydap barıp tokoygo	Sürüp götürüp ormana
Atıp salat eken dep,	Vuracak galiba, diye,
Acalım cetken eken dep,	Ecelim yetmiş galiba, diye,
Ar nerse ketti oyuma.	Her şey geldi aklıma.
Çın aytsam, kepke işenbey,	Doğrusunu söylesem, inanmayıp,
Calgan kıldı sözümdü.	Yalan saydı sözümü.
Aydoodo cürüp çañ bastı	Sürgünde toz bastı
Nurduu kızıl betimdi.	Nurlu, kızıl yüzümü.
Aldırıp koyor bekemin	Kaçıracak mıyım acaba
Küyütkö akıl-esimdi?	Kederden aklımı?

(Satılganov I, 1989, s. 49)

Onun esaret dönemi şiirleri suçsuz yere esir edilmesine, suçsuzluğunu ispatlayamamasına, çaresizlik içinde kıvranmasına, dayanılmaz acılar çekmesine ve elinden yurdundan ayrı kalmasına bir isyan, bir haykırıştır.

> Toktogul'un hapisteki şiirleri sanatının özel bir evresi olarak değerlendirilebilecek tematik ve stilistik bütünlüğüne sahiptir. Sibirya'nın iliğe işleyen soğuğundan, hapishane şartlarının ağırlığından, askerlerin onlara yaptığı eziyetlerden, yakınlarına duyduğu hasretten dolayı bazen pişmanlık, bazen ukde, bazen de canına kastetme derecesine varan umutsuz ve hüzünlü şiirler yaratmıştır. Aynı zamanda farklı yerlerden, farklı ortamlardan gelen mahkumlar arasında olmasıyla bu felaketin, Çarlığın adaletsiz rejimine maruz kalan binlerce suçsuz insanın da başına geldiğini anlar. Bu sürede siyasi görüşünün daha da derinleşmesi, meseleleri daha geniş çaplı düşünmeye başlamasını sağlamıştır.

> Şairin kendi halkının mensuplarının iftirası ile sürülüp geldiği yerde başka halklardan iyilik gördüğünü söylemesi, genel insanlık değerlerini anlaması ve siyasi fikirlerinin keskinleştiğini göstermesi açısından mühimdir (Cumakunova, 2014, s. 61).

Sürgünün başlarında kurtulacağına dair daha ümitli olan Toktogul'un giderek ümidinin azaldığı görülse de o, asla tam olarak ümitsizliğe kapılmamıştır. Ozan *Bizge Keler Beken Keñ Zaman* "Bize Gelir mi ki Rahat Zaman" adlı şiirinde ise güzel günlerin geleceği konusunda ümitle ümitsizlik arasında bocalamaktadır:

Aydalıp kettim işim ak,	Sürüldüm suçsuz yere
Aga-ini, tuugandar,	Ağabey, kardeş, akrabam
Menin aktıgımdı oylop bak!	Benim suzsuzluğumu düşünüp gör!
Caykalıp cürgön Toktogul,	Özgürce gezen Toktogul,
Çıncır tüşüp koluma	Zincir vuruldu koluma.
Azap tüşüp başıma,	Azap düşüp başıma,
Aydaldım Şiber[22] *coluna.*	Sürüldüm Sibirya yoluna.
Irıskulbektin beş kaman,	Irıskulbek'in beş domuzu,
Peyli buzuk beş caman,	Niyeti bozuk beş kötüsü,
Kettim Şiber aydalıp,	Gittim Sibirya'ya sürülüp,
Bizge keler beken keñ zaman?	Bize gelir mi ki ferah zaman?

(Satılganov I, 1989, s. 32)

Toktogul Sibirya'da geçen zor zamanlarda söylediği *Elime Kaçan Ketemin* "Halkıma Ne Zaman Dönerim", *Aman Keteer Kün Bardır* "Kurtulacağımız Gün de Vardır", *Tutkundagı Arman* "Tutsaklık Günlerindeki Arzu", *Tutkunda Cürgöndö* "Tutsaklıkta Yaşarken", *Aylangan Toonun Bürkütü* "Gökleri Delen Dağ Kartalı", *Tutkun Irı* "Tutsak Şiiri" gibi şiirlerinde vatan, millet hasretini; anne, eş, evlat özlemini ve başına gelenlerden dolayı yaşadığı acıyı dizelere dökmüştür. *Aylangan Toonun Bürkütü* "Gökleri Delen Dağ Kartalı" adlı şiirinden bir bölüm şöyledir:

Kün tiybes tamda catamın,	Gün değmez damda yatıyorum,
Küç ketip, es oop, alsırap,	Gücüm kalmayıp, aklımı kaçırıp halsiz düşerek,
Aldımdan nımduu sız ötöt,	Altımdan nem akıyor,
Aylasız catam caldırap,	Çaresiz yatıyorum üşüyerek,
Tim catsam dale sabaşat,	Sebepsiz yere dövüyor,
Til bilbey soldat baldırap.	Dil bilmez asker patırdayarak.
Aylangan toonun bürkütü	Gökleri delen dağ kartalı
Ak cerden torgo çalındım,	Suçsuz yere esir alındım,
Aylanayın, tiybe - dep,	Kurban olayım, vurma, deyip,
Aylasızdan calındım.	Çaresizce yalvardım.

[22] Şiber: Sibirya'nın Toktogul'un konuşma dilindeki şekli.

Köz caşın estep, iç küyöt	Göz yaşlarını hatırlayıp içim yanar
Süyüşüp algan carımdın.	Severek aldığım yârimin.
On caşar calgız balamdı	On yaşındaki tek oğlumu
Oylonup kündö sagındım.	Her gün düşünüp özledim.

(Satılganov I, 1989, s. 37-38)

Toktogul *Tutkun Irı* "Tutsak Şiiri" adlı şiirinde de yine esarette yaşadığı zorluklar ile annesine, eşine ve oğluna duyduğu özlemi anlatır. Ayrıca ozanın "Sağ salim gider miyim ki, Özgürlük gününe rast gelip?" diye sormasından da kurtuluşa dair ümidinin giderek azaldığı anlaşılmaktadır:

Caraldım bele nasipsiz?	Doğmuş muydum nasipsiz?
Karmalıp keldim cazıksız.	Yakalandım günahsız.
Corgo[23] *elem coldon cañılbas,*	Yorga idim yolunu şaşırmaz,
Cortok boldum basıksız.	Topal oldum vasıfsız.
Manaptar saga ne cazdım?	Manaplar size ne yaptım?
Basınıp elden adaştım.	Baskıyla halkımdan ayrıldım.
Butumda kişen şaldırap,	Ayağımda köstek şangırdayıp,
Musapır bolup bastım.	Aciz kalıp yürüdüm.
Cıyırma beş cılga kesilip,	Yirmi beş yıla mahkûm edilip,
Çıncırga butum teşilip,	Zincirden ayağım deşildi,
Cıgılamın basalbay	Tökezliyorum yürüyemeyip,
Cıñaylak taman ezilip,	Yalınayak tabanım ezildi,
Aman keter bekemin	Sağ salim dönebilir miyim
Azattık küngö kezigip?	Azatlık güne erişip?
Karıgan enem şorduu eken,	Yaşlı anam bedbaht imiş,
Kantip cüröt boldu eken?	Nasıl yaşıyor ki?
Aga-tuugan kayrılsa,	Hısım akraba yardım etse,
Al-abalıñ mol beken?	Hâli ahvali iyi mi ki?
Aman beken arkamda	İyi mi ki arkamda
Tirüülöy cetim bir bala?	Sağlığımda yetim bir çocuk?
Tüñüldü go acırap	Umudunu kesti mi ayrılıktan
Tirüülöy cesir kalganım.	Sağlığımda dul kalanım.

(Satılganov I, 1989, s. 43-45)

Toktogul'un sürgünden kurtulmaya, geri dönmeye dair ümidinin giderek azaldığı *Bizge Keler Beken Keñ Zaman* "Bize Gelir mi ki Geniş Zaman" adlı şiirinde de görülmektedir:

[23] Corgo: Yorga, rahvan, eşkin (at).

Kişen tüşüp butuma,	Köstek vurulup ayağıma,
Aydalıp ketip baramın,	Sürgüne gidiyorum.
Kayrılıp keler kün barbı	Bir gün geri döner miyim
Men kalıñ Kırgız curtuma?	Kalabalık Kırgız yurduma?
Aydalıp ketken Toktogul	Sürülüp giden Toktogul
Aylanıp keler kün barbı?	Bir gün dolaşıp gelir miyim?

(Satılganov I, 1989, s. 32)

Duygularını şiir söyleyerek aktaran, adeta şiirle konuşan Toktogul, bir gün esirlere kopuz çalarken koğuş amiri onu dinleyip derin düşüncelere dalar. Toktogul bunun üzerine bu amire yönelik olarak *Boş Koy Biraz Kolumdu* "Çözsene Biraz Elimi" adlı şiirini söyler. Şiir, ozanın içinde birikmiş olan acı ve bunalımın bir sanat insanında yarattığı çöküş psikolojisini yansıtmaktadır:

Törölük kılsañ, boş koygun,	Efendi isen serbest bırak
Çıncır salbay, kolumdu.	Zincir vurma koluma.
Er öltürüp koygonsup,	Er öldürmüşçesine,
Katırdıñ mınça şorumdu.	Bunca gidersin zoruma.
Men cerimde ekende	Ben memleketimde iken
Bulbul elem tañşıgan.	Bülbül idim şakıyan.
Bük bolup tışka çıga albay	Boğulup dışa vuramayıp
Catat ır, küü taşıgan,	İçimdeki ezgi, türküdür taşan,
Boş koy bir az kolumdu,	Çözsene biraz kolumu,
Çıgarıp içten muñumdu,	Çıkartıp içten bunumu,
Sayratayın bulbuldu,	Öttüreyim bülbülü,
Tüşünsöñ kana kurgurdu.	Anlasan keşke durumu.

(Satılganov I, 1989, s. 42-43)

Tutkunda Cürgöndö "Tutsaklıkta Yaşarken" adlı şiirinden anlaşıldığına göre Sibirya'da zamanla askerlerle esirler arasında az da olsa iletişim başlar. Hatta Toktogul'un kopuz çalıp şiir söylemesi artık askerlerin hoşuna bile gitmektedir:

Aydap cürgön soldattar	Nöbet tutan askerler
Tamaşaga üyröndü,	Şaka yapmayı öğrendi,
Adamdan çıkkan corgo, dep,	İnsanlardan çıkan yorga, diye,
Baldıraşıp süylödü.	Patırdayıp söyledi.
Komuzum caman, süylöböyt,	Kopuzum kötü, söylemez,
Balta menen çaptım da,	Balta ile yaptım ya,
Kınap cürgön soldatka,	Eziyet eden askerin,
Kılık menen caktım da.	Davranışımla hoşuna gittim de.

(Satılganov I, 1989, s. 50-51)

Ancak bir gün işler değişir. Her hafta kontrol için esir kampına gelen bir komutan Toktogul'un kopuz yapıp çaldığını duymuştur. Komutan kampa geldiği bir gün Toktogul'u azarlar, kopuzu da taşa vurup parçalar. Sonra da Toktogul'u hücreye kapatıp işkence ettirir:

Apta sayın bir törö	Her hafta bir komutan
Körüp ketet kıdırıp.	Görüp gider dolaşıp.
Kalgan eken kabarım	Ulaşmış imiş haberim
Al törögö ugulup.	O komutana duyulup.
Bir künü kelip tildedi,	Bir gün gelip azarladı,
Cin tiygendey culunup.	Delirmiş gibi atılıp.
Komuzdu alıp koluman,	Kopuzu alıp elimden,
Taşka çaap sındırdı,	Taşa vurup kırdı,
Kamap saldı capcalgız,	Hapsetti yapayalnız,
Karañgı tamga kurgurdu,	Karanlık dama kahrolası,
Karagaydan komuzum	Çam ağacından kopuzum
Kança canım kıynalsa,	Ne kadar canım acısa da,
Kardıktan cok dobuşum.	Aşağılanmaktan yok sesim.
Komuzdu alıp ırdasam,	Kopuzu alıp söylesem,
Iylattım go muñduunu,	Ağlattım ya bunluyu,
Kıynoodo cürüp kartaydı,	İşkenceden yaşlandı,
Kırgızdın mendey bulbulu.	Kırgız'ın benim gibi bülbülü.

(Satılganov I, 1989, s. 51)

Tutkunda Cürgöndö "Tutsaklıkta Yaşarken" şiirine göre kampta esirlere o kadar az yiyecek verirler ve o kadar çok çalıştırırlar ki her gün birileri açlıktan ölmekte ve insanlık onuruna uymayacak şekilde gömülmektedir:

Körüp cüröm köz menen,	Görüyorum gözümle,
Men sıyaktuu tutkundu,	Benim gibi esirleri,
Dalayı açtan ölgönün,	Çoğunun açlıktan öldüğünü,
Ölüktördü orogo	Ölüleri sararak
Süyröp barıp kömgönün,	Sürüyüp götürüp gömdüklerini,
Bilgen adam tüşünöt,	Bilen insan anlar,
Uşul iştin cön-cönün.	Bu işin ne olduğunu.

(Satılganov I, 1989, s. 51)

1.5. Toktogul Satılganov'un Sibirya'dan Kaçışı

Tutuklandığı ilk günden itibaren çok sevdiği Kırgız halkına döneceği, kendisine iftira atan düşmanlarından intikam alacağı günün hayaliyle yaşayan Toktogul Sibirya'da İrkutsk hapishanesinde yedi yıl yatar. Orada bazı Rus ve başka halklardan insan-

larla yakın arkadaş olur. Onun sevdiklerine kavuşma arzusu karşısında diğer esirler birlik olup ayrıntılı bir kaçış planı yaparlar (Cumakunova, 2014, s. 77). Toktogul esaret sürecinde ve kaçışı sırasında Ruslardan çok iyilik görür. İki Rus esir, Semen (Semyon) ve Hariton Toktogul'a Sibirya'dan kaçmak için cesaret verirler. Hariton anahtarı bulamayınca Semyon Toktogul'un boynundaki zinciri büküp kırar. Birkaç denemeden sonra ozan 1902 yılında, arkadaşlarının yardımıyla kaçmayı başarır:

Tutulup kelip boluştan,	Tutuklanıp boluştan,
Tuugan taptım orustan.	Kardeş buldum Rus'tan.
Soldattar meni tildese,	Askerler beni azarlasa,
Hariton, Semyon boluşkan.	Hariton, Semyon yardım etti.
Asıl Toko kaçkın dep,	Asil Toko kaç, deyip,
Eliñdi esen tapkın dep,	Halkını esenlikle bul, deyip,
Ermegiñe bargın dep,	Çocuğuna var, deyip,
Aylanayın Semyonum	Kurban olduğum Semyon'um
Akıl ayttı bezildep.	Akıl verdi ağlayarak.
Açkıçın tappay Hariton,	Anahtarını bulamayıp Hariton,
Moynumdagı çıncırdı	Boynumdaki zinciri
Semenum burap sındırdı.	Semyon'um burup kırdı.
Kuseyin ıylap bışaktap,	Kuseyin ağlayıp hıçkırarak,
Hariton öptü közümdön.	Hariton öptü gözümden.
Kayta-kayta kuçaktap.	Tekrar tekrar kucaklayıp.
Semyon menen Kuseyin	Semyon ile Kuseyin
Komuzdu bergen koluma,	Kopuzu verdi elime,
Azaptan orus boşotup,	Azaptan Rus kurtarıp,
Amanat saldı columa.	Emanet etti yoluma.

(Satılganov I, 1989, s. 63-64)

Toktogul ayrılırken Semyon bu kötü günlerin biteceğine, adil zamanların geleceğine dair ümit dolu bir konuşma yaparak ozanın eline kayıkçıya verilmek üzere bir mektup verir:

Ayrılganda Semenum:	Ayrılırken Semen'im:
Adil zaman kelet - dep,	Adil zaman gelecek, deyip,
Tilegindi beret - dep,	Dileğini verecek, deyip,
Ak padışa cıgılıp,	Ak padişah yıkılıp,
Akırı taktan tüşöt - dep,	Sonunda tahttan düşecek, deyip,
Aylanayın Semyon'um:	Kurban olduğum Semyon'um:
Aylıña aman kaytkın - dep,	Köyüne sağ salim dön, deyip,
Aylıña barıp aytkın - dep,	Köyüne varıp söyle, deyip,
Amanat söz tapşırdı.	Emanet söz teslim etti.

Kayıkçıga kat cazıp,	Kayıkçıya mektup yazıp,
Tez cönö, dep şaştırdı.	Tez yürü, deyip acele ettirdi.

(Satılganov I, 1989, s. 64)

Toktogul altı gün yürüdükten sonra Rus kayıkçıyı bulur. Kayıkçı hemen mektubu alıp okur ve Toktogul'u gece gizlice nehrin karşısına geçirir. Kayıkçı genç, Toktogul'a "Sağ salim git." deyip eline de bir miktar para verir:

Altı kün cürüp akmalay,	Altı gün zahmetle yürüyüp,
Kayıkka keldim kat alıp.	Kayığa geldim mektubu alıp.
Kayıkçı orus cigiti	Kayıkçı Rus genci
Okup kördü bat alıp.	Okudu hemen alıp.
Darıyadan ötkördü	Nehirden geçirdi
Kayık menen tün katıp.	Kayık ile geceleyin.
Aman-esen bargın, dep,	Sağ salim git, deyip,
Akça berdi cırgatıp.	Para verdi sevindirip.

(Satılganov I, 1989, s. 64)

Toktogul'un kaçışı dokuz ay sürer. Sibirya'nın ıssız yollarında Kazakistan'ın uçsuz bucaksız bozkırlarında aç susuz, yarı çıplak şekilde dilencilik yaparak geçen dokuz aylık sürenin her safhası Toktogul'un şiirlerinde her biri ayrı bir hikâye olarak yer almıştır (Cumakunova, 2014, s. 77). Toktogul perişan bir hâlde gelirken geçtiği köylerde, şehirlerde, dilini anlamayan kişiler onunla ilgilenmezler. Ozan çok acıktığı bir sırada bir evin penceresinin dibinde durup *Köçödö Ölçü Künümbü?* "Sokakta Ölecek Günüm mü?" adlı şiirini söyler:

Kalaanın baarın kıdırdım,	Şehrin her yerini dolaştım,
Kondurbayt eç kim üyünö,	Almıyor hiç kimse evine,
Bir künü catar cer tappay	Bir gün yatacak yer bulamayıp
Paanalap tamdın tübünö,	Sığındım damın dibine,
Kardım açka, karuu cok,	Karnım aç, gücüm yok,
Kalabı canım tirüügö?	Kalacak mı canım sağ?
Karmap bergen zalimdin	(Beni) yakalayıp veren zalimin
Camandık kıldım kimine?	Kötülük yaptım hangisine?
Aytkan sözüm uksañçı,	Söylediğim sözümü duysana,
Ugup üydön çıksañçı,	Duyup evden çıksana,
Bir ele tün catamın,	Sadece bir gün yatacağım,
Maga ırayım kılsañçı.	Bana merhamet etsene.
Kursagım aç, karuu cok,	Karnım aç, gücüm yok,
Turamın aynek tübündö	Dururum pencere dibinde
Til bilbegen can eken,	Dil bilmeyen can imiş,
Olturat cıluu üyündö.	Oturuyor sıcak evinde.

Aydoodon aman barambı?	Sürgünden sağ döner miyim?
Aylımdı barıp tabambı?	Köyümü varıp bulur muyum?
Körkömdüü bulbul can elem,	Hüneri üstün bülbül idim
Köçödö ölüp kalambı?	Sokakta ölüp kalacak mıyım?
Ar cerge barsam kondurbayt,	Nereye gitsem almıyor,
Açkadan ölçü künümbü?	Açlıktan ölecek günüm mü?
Öz elime cete albay	Öz halkıma ulaşamadan
Ölör künüm bügünbü?	Öleceğim gün bugün mü?
Kök çınarda sayragan,	Gök çınarda öten,
Körünöö bulbul can elem,	Açık ki bülbül can idim,
Köçödö ölçü künümbü?	Sokakta ölecek günüm mü?

(Satılganov I, 1989, s. 53-55)

Kaçkandagı Ir "Kaçarkenki Şiir" adlı şiirinde Toktogul kaçarken yolda ölüp kalmaktan, gömülemeyip kargalara, kuzgunlara yem olmaktan korktuğunu dile getirir:

Özüm calgız talaada,	Kendim yalnız bozkırda,
Ölsöm kayda kalamın?	Ölsem nerede kalırım?
Küügüm kirip, kün batsa,	Akşam olup güneş batsa,
Kaydan coldu tabamın?	Yolu nasıl bulurum?
Alıstan boşop tutkundan	Uzaktan kurtulup esaretten
Adaşıp ketip baramın.	Yolumu şaşırıp gidiyorum.
Ölüp kalsam, Toktogul,	Ölüp kalsam, Toktogul,
Kol-butumdan süyröşüp,	Kolumdan, bacağımdan sürüyüp,
Kolotko taştap koyot beym.	Çukura atıp koyarlar mı ki?
Köömp koyor adam cok,	Gömecek adam yok,
Karga-kuzgun çokuşup,	Kargalar, kuzgunlar çokuşup,
Kara közüm oyot beym.	Kara gözümü oyar mı ki?

(Satılganov I, 1989, s. 52)

Toktogul altı ay yürüyüp tabanları parçalandıktan sonra bir köyde, muhtemelen Rus olan Comalay (Ermolay) adlı cömert ve merhametli birinin evinde üç ay üç gün misafir olur. Kazak tercümanlar vasıtasıyla anlaştığı Comalay'ın evinde ve köyünde ozana çok iyi muamele edilir; ayrılırken de aralarında topladıkları parayla yiyecek vererek yolcu ederler. Toktogul buraya gelişini, orada yaşadıklarını ve ayrılışını *Eriktim Eki Ay Col Cürüp* "Sıkıldım İki Ay Yol Yürümekten" adlı şiirinde ayrıntılı bir şekilde şöyle anlatır:

Keypimen taydım buzulup,	Keyfim kaçtı suratım bozulup,
Keyişte turam kısılıp.	Keder içinde kalıp.
Et ketti, teri cırtılıp,	Eti gitti, derisi yırtılıp,
Cırtıldı taman kırkılıp.	Yarıldı tabanım kesilip.

Küügüm kire, kün bata,	Karanlık çöküp güneş batınca,
Eldin aldı cup cata	Halkın erkencisi yatınca
Tayagımdı tayanıp,	Değneğime dayanıp,
Bardım bir Comalay degen adamga.	Vardım Comalay denen bir adama.
Bir çımınday canımdan	Benim zavallı hâlimden
Camandık işti kütpödü,	Bir kötülük beklemedi,
Körünösüñ musapır,	Gariban görünüyorsun,
Ber kelip ookat iç, dedi.	İçeri geçip yemek ye, dedi.
Taalayıma tabılgan	Şansıma rast gelen
Barganım cakşı kişi eken.	Vardığım iyi kişiymiş.
Üç ay cattım al cerde,	Üç ay kaldım orada,
Can kıynagan tamandın	Canımı acıtan tabanın
Carıktarı bütkönçö.	Yarıkları bitinceye kadar.
Unutulup azganım	Unutulup önceki hâlim
Ubayım-kaygı tartkanım,	Acı kaygı çektiğim,
Oyun-külkü baştadım.	Neşelenmeye başladım.
Üç ay üç kün bolgondo	Üç ay üç gün olunca
Ketsembi dey baştadım.	Gitsem mi demeye başladım.
Comalay degen adamga	Comalay adlı adama
Erteñ menen kep ayttım,	Sabahleyin söz açtım,
Men cönöyün dep ayttım.	Ben gideyim, diye söyledim.
Altı teñge, kırk tıyın	Altı teñge[24], kırk tıyın[25]
Coluña kubat bolsun dep	Yoluna yardım olsun, diye
Çogultup berdi al cıyın.	Toplayıp verdi ahali.
Komuzumdu kolgo alıp	Kopuzumu elime alıp
Kubangansıp kep ayttım.	Memnuniyetimi bildirdim.
Koş, Comalay, dep ayttım.	Hoşça kal, Comalay, dedim.
Comalay keldi canıma,	Comalay geldi yanıma,
Beş-altı nan çogultup,	Beş altı ekmek toplayıp,
Salıp koydu kabıma.	Onu da koydu torbama.

(Satılganov I, 1989, s. 57-58)

Comalay yolu tarif ederken Toktogul'a hayırsever Kazak halkına gitmesini söyler:

Comalay degen cakşı adam	Comalay denen iyi adam
Kayrılıp tiktep kep ayttı.	Bana bakıp konuştu.
Aldı cakta söz ugar,	İleri tarafta seni anlayacak,
Kara kalpak, keñ çalbar,	Kara kalpaklı, geniş şalvarlı,
Kayrımduu kazak eli bar.	Hayırsever Kazak halkı var.

[24] Teŋge: Kazak para birimi,

[25] Tıyın: Kazak Türkçesinde kuruş.

Konup, tünöp kazakka	Biraz kalarak Kazak'ta
Kalkımaña bargın dep ayttı.	Halkına sonra var, dedi.
Eki basıp, bir basıp,	Bir yürüyüp bir durup,
Eldi karay cönödüm,	Halka doğru yöneldim,
Cıyırma tört kün degende,	Yirmi dört gün deyince
Orun alıp men bardım	Rastlayıp ben vardım
Ulutu kazak eline.	Kazak halkına.

(Satılganov I, 1989, s. 58-59)

Toktogul Comalay'ın köy halkından toplayıp verdiği para ve yol azığı ile yirmi dört gün deyince Kazakların Ulu Jüz[26]ünün yaşadığı bölgeye varır. Kazak topraklarına ulaştığında Toktogul'un adını duyan halk ona yardım edip karnını doyurur (Akmataliyev vd., 2017, s. 255; Cumakunova, 2014, s. 87). Toktogul, bu dönemde söylediği oldukça uzun olan ve tema gelişimi, anlatım üslubu ve şiirsel ifade özellikleri bakımından önceki şiirleriyle bütünlük oluşturan *Kazak Cerindegi Ir* "Kazak Yerindeki Ir" adlı şiirinde Kazak halkıyla selamlaştıktan sonra manapların halka zulmettiğini, iftirayla sürgüne gönderildiğini, Kazak topraklarında geçirdiği azap dolu günleri şöyle dile getirir:

Salam aytıp turamın	Selamımı söylüyorum
Bir tuugan kazak calpıña!	Kardeş Kazak halkına!
Samtırap turam musapır,	Yırtık giysimle çekiniyorum,
Sagıngan menen cetalbay,	Hasret duyup ulaşamayıp,
Sancırga kırgız kalkıma.	Haysiyetli Kırgız halkıma.
Azamat elem elimde,	Yiğit idim halkımda,
Arızım aytıp kalayın.	İçimi bir dökeyim.
Agayın kalkım silerge.	Kardeş halkım sizlere.
Ala-Too kırgız kalkımda	Ala-Too Kırgız halkımda
Toktogul akın men elem	Toktogul ozan ben idim
Tozokton çıgıp cönödüm,	Cehennemden çıkıp yöneldim,
Tozoktuu zulum paşanın	Cehennem gibi padişahın
Orunan kaçıp kelemin.	Zindanından kaçıp geliyorum.
Uluu cüz kazak tuuşkan,	Ulu cüz Kazak kardeşlerim,
Ukkula menin muñumdu.	Dinleyin benim sıkıntımı.
Körsöm dep kaçıp baratam	Göreyim diye kaçıyorum
Karegim calgız uulumdu.	Göz nurum biricik oğlumu.
Bir kezekte men dagı	Bir zamanlar ben de
Komuzdu tilge keltirgen	Komuzu dile getiren
Korgoşunday can elem.	Kurşun gibi can idim.
Tuura sözdön tanbagam	Doğru sözden çekinmedim

[26] Ulu Jüz: Kazakların Ulu Jüz, Orta Jüz, Kişi Jüz olarak bilinen boy yapısından biri.

Bölünüp elge sayragam.	Öne çıkıp halka şakıdım.
Körö albastan tilimdi	İçine sindiremeyen
Böyön, çayan arbagan.	Yılana çiyana dokundu.
Oşonu üçün kuzgundar	Onun için kuzgunlar
Artımdan tüşüp kalbagan.	Peşime düşüp kalmadı.
Manaptar eldi biyleşip	Manaplar halkı yönetip
Karıptardı kul kılgan	Fakirleri kul etti.
Katındardı tul kılgan	Kadınları dul etti.
Kendirin kesip cetimdi	Kaderini bağlayıp yetimin
Baygege saygan cesirdi.	Ödül (olarak) koydu cesiri.

(Satılganov I, 1989, s. 59-60, 64-65)

Toktogul daha sonra Sibirya'da yaşadıklarını ayrıntılı olarak anlatmaya başlar. Ozanın ayağına köstek vurulmuş, bağlanıp zindana atılmış, soğuktan ölsün diye Sibirya'nın soğuğunda yalınayak, başı açık hâlde ormanda kütük kazdırılmış, yıkanamamaktan, pislikten her tarafını bit pire basmış, esirler kızağa koşularak hayvan yerine konup aşağılanmış ve daha birçok işkence yapılmıştır:

Zulum padışa Nikolay	Zalim padişah Nikolay
Surabay közdü caş kılgan	Sorgusuz gözümü yaş kıldı.
Şıldıratıp kişenin	Zincir vurup ayağıma
Zındanga baylap catkızgan.	Bağlayıp zindana yatırdı.
Sibirge aydap, şordotup,	Sürgün edip Sibirya'ya
Zildetip meni pas kılgan.	Acı çektirip beni aşağıladı.
Sibirde toñup ölsün dep,	Sibirya'da donup ölsün, diye,
Cılañayak, cılañbaş,	Yalınayak, kabak baş,
Tokoydon dümür kazdırgan.	Ormanda kütük kazdırdı.
Ombudagı türmödö	Ombu'daki hapiste
Kamap cattı otuz ay.	Otuz ay boyunca yatırdı.
Zalim paşa Nikolay	Zalim padişah Nikolay
Soldatına urdurup,	Askerine dövdürüp,
Zar kakşattı uşunday.	Böyle acı acı inletti.
Attay kılıp adamdı	At yerine koyup insanı
Çanaga koşup köndürdü.	Kızağa koşup sürdürdü.
Orolduk kazak Osmondu,	Orollu[27] Kazak Osmon'u,
Orusça sözdü bilet dep,	Rusça biliyor diye,
Ak törö atıp öldürdü.	Ak törö[28] vurup öldürdü.
On cıl catıp türmödö,	On yıl yatıp hapiste,
Kanımdın baarın sordurdum,	Kanımın hepsini emdirdim,

[27] Orollu: Kazakistan'ın Aral şehrinden olan.

[28] Ak törö: Çarın görevlisi.

Kantala menen bürgögö.	Tahtakurusu ile pireye.
Talaada catıp üşüdüm,	Açıkta yatıp üşüdüm,
Açkalıktan şişidim.	Açlıktan da şiştim.

(Satılganov I, 1989, s. 61-62)

Ancak aç susuz, giysileri paramparça olmuş hâlde dilencilik yaparak hayatta kalıp gelmekte olan bu meçhul yolcuyu Kazakların hepsi iyi karşılamaz. Onun dış görünüşüne bakarak "hırsız mı, deli mi" diye düşünüp düğününden kovan Dovan törö, Burulça kempir gibi merhametsiz insanlar da çıkar karşısına. Dovan törö Toktogul'la alay ederek şiir söylemesini ister. Eskiden düğünlerde, şölenlerde ozanlıkta birinciliği kimseye kaptırmayan ve hürmet gören Toktogul, düğünden kovulmasını içine sindiremez, ama çaresiz katlanır. Ancak Kazaklar arasından "Toktogul" adını duymuş olan, onun perişan hâline acıyıp evine alan, yırtık giysilerini yamayıp misafir eden Sulayman, Camantay, Sarsenbay, Avitay, Ahmat gibi insanlar da çıkar (Cumakunova, 2014, s. 87; Akmataliyev vd., 2017, s. 355-356):

Toy başkargan Dovan biy	Düğün sahibi Dovan Bey
Ölöñ ayt dep şıldıñdayt,	Şarkı söyle, diye dalga geçti,
Cindi go dep mıñkıldayt.	Deli galiba, diye küçümsedi.
Koşomatçı akındar	Dalkavuk bazı ozanlar
Anday toydo cıltıldayt.	Böyle düğünlerde gösterir kendini.
Cardam kıldı al künü	Yardım etti o gün bana
Cakesi cakşı Sulayman,	Babayiğit Sulayman,
Cakşılık körsün kudaydan.	İyilik görsün Hüda'dan.
Bul kezekte karasañ,	Bu sıralar bakarsan,
Ayılga kelsem it üröt,	Köye gelsem köpek havlar,
Kayırçı bolup baratam.	Dilenci kılığımdan.
Üstümdö bütün kiyim cok,	Üstümde sağlam giysi yok.
Camaçılar samtırap,	Yamalarım lime lime.
Talaada üşüp kaltırap,	Dışarıda üşüyüp titreyerek,
Ar kimden surap kudaydı,	Herkesten isteyip yiyecek,
Kele catam caldırap.	Geliyorum sürünerek.
Kiygenim çarık teşilgen,	Giydiğim çarık delindi
Bütkön boy terge ezilgen,	Bütün bedenim terden ezildi,
Iylap cüröm musapır,	Gözü yaşlı gariban oldum
Cıyırma beş cılga kesilgem.	Yirmi beş yıla çarptırıldım.

(Satılganov I, 1989, s. 62-63)

Düğün bitene kadar Toktogul, Camantay adlı kişinin evinde kalır. Düğünden sonra Camantay'ın evinde bir gece talihsiz kaderinden bahsedip sabaha kadar oradakileri şiire doyurur. Bunun üzerine Kazak halkı onun hünerine hayran kalır ve on beş gün

boyunca köy köy gezdirip şiir söyletir, ezgi çaldırırlar. Fakat Burulça adlı zengin ihtiyar kadının evine geldiğinde o, Toktogul'u evine almaz, yemek vermez. Üstelik hırsız olduğunu, malını çaldığını söyleyerek Toktogul'a tüfeğini doğrultur ve oradan kovar. Hiçbir yakınlığı yokken Ruslardan iyilik gören ozan, dili dini bir kardeş Kazak halkı arasındaki bazı kişilerden gördüğü bu kötü muameleye çok içerler. Ozan Burulça'ya hitaben şunları söyler (Satılganov I, 1989, s. 66):

Booruker el oruska	Merhametli halk Rus'a
Komuz çertsem orusça,	Kopuz çaldığımda Rusça,
Cay berişti konuşka.	İzin verdi kalmama.
Kondurbay kuudu uuru dep,	Evine almayıp kovdu hırsız, deyip,
Kazaktan çıkkan Burulça.	Kazaklardan çıkan Burulça.
Bay bolso da Burulça,	Zengin olsa da Burulça,
Kunu ketken uşunça.	Cimriymiş bunca.
Kondurbadı Burulça:	Evine almadı Burulça:
Mal uurdaysıñ, dep aytıp.	Malımı çalarsın, deyip.
Söögümdü kakşattı,	Kemiğimi sızlattı,
Kordop, süylöp, ıylatıp.	Horlayarak konuşup, ağlatıp.
Booru taş eken Burulça,	Taş kalpliymiş Burulça,
Sandalbastan ket, dedi.	Avare dolaşmayıp git, dedi.
Mında nege keldiñ dep,	Buraya niye geldin deyip,
Mıltıgın maga kesedi.	Tüfeğini bana doğrulttu.
Tamak-aş berbey boktodu,	Yiyecek vermeyip küfretti,
Uurusuñ dep sottodu.	Hırsızsın diye mahkûm etti.
Uşul adam aldı dep,	Bu adam aldı, deyip,
Cogolgon malın estedi.	Kaybolan malını hatırladı.
Ayıptuu kılıp özümdü	Suçlu ilan edip beni
Ak cerinen kektedi.	Haksız yere öç aldı.
Karıp bolgon Toktogul	Gariban Toktogul
Kaçtım ıylap burkurap,	Kaçtım acı acı ağlayıp,
Say söögüm zırkırap,	Bütün bedenim sızlayıp.
Burulça degen Baybiçe[29]	Burulça adlı baybiçe
Uşintip meni kordodu.	Bu şekilde beni horladı.

(Satılganov I, 1989, s. 63, 66-67)

Bunun üzerine Toktogul'u misafir eden Sulayman "Burulça'ya gücensen de bütün Kazak halkına gücenme. Yerin dibine batsın o! O, düğün sahibi Dovan Bey'in ablası. Onun elinden garibanlara iyilik gelmez." diyerek Toktogul'u teselli etmeye çalışır (Satılganov I, 1989, s. 67). O zaman Toktogul şunları söyler:

[29] Kocanın ilk eşi.

Aydoodon kaçkan Toktogul	Sürgünden kaçan Toktogul
Aytkan elem sırımdı,	Söylemiştim sırrımı,
Eşitken eleñ ırımdı,	İşitmiştin şiirimi,
Tüşüngön eleñ, Sulayman,	Anlamıştın, Sulayman,
Menin körüp sınımdı.	Görüp benim durumumu.
Aytkan elem çınımdı.	Söylemiştim gerçeğimi.
Aylanayın Sulayman,	Kurbanın olayım Sulayman,
Emi eşittim özüñdön	Şimdi işittim senden
Dovan degen çırıñdı.	Dovan denen rezili.
Sabatmak eken Dovan biy	Dövecekmiş Dovan Bey
Kök çıbıkka bölötüp.	Gök değneğe sardırıp.
Burulçanın muzoosun,	Burulça'nın buzağısını,
Almak eken tölötüp,	Ödetip alacakmış,
Kurutmak eken şorumdu,	Bozacakmış rahatımı,
Kayta Ombuga cönötüp.	Tekrar Ombu'ya yollayıp.

(Satılganov I, 1989, s. 67)

Toktogul o köyde Abdılda adlı adamın evinde de kalır; Avitay ve Ahmat adlı kişilerden de iyilik görüp yemeklerini yer. Avitay'ın eşi giysilerinin yırtıklarını yamar. Avitay'ın ağabeyi Ahmat, Toktogul için kuzu keser; altına da sıradan bir at verir. Ahmat'ın Toktogul'a verdiği bu at, aylardır yaya olarak yol giden ozana sanki deve vermiş gibi gelir. Böylece Toktogul yaya yürümekten kurtulup bineceği bir atı olur. Avitay yanına yiyecek verip köprüden geçene kadar onu yolcu eder. Avitay ona sevgiyle bakıp geçeceği yerler hakkında bilgi verir. Bayseyit köyüne uğramasını, orada Abdılda adlı bir akrabasının olduğunu, onun kendisine yiyecek vereceğini söyler (Satılganov I, 1989, s. 67):

Avitaydın ayalı	Avitay'ın hanımı
Çapanımdı camadı.	Cepkenimi yamadı.
Agası Ahmat beçara	Ağabeyi Ahmat biçare
Al cayıma karadı.	O hâlime baktı.
Kozu soyup, et berdi,	Kuzu kesip et verdi,
Aldıma çobur at berdi.	Altıma sıradan at verdi.
Azık kılıp ketkin dep,	Azık yaparsın diye,
Aktagan taruu sök berdi.	(Kabuğu) ayıklanmış darı verdi.
Eerçitip kelip Avitay	Peşine takıp Avitay
Köpüröödön ötkördü.	Köprüden geçirdi.
Tolgonup karap köz saldı,	Sevgiyle bakıp gözetledi,
Toktogulday karıpka	Toktogul gibi garibe
Töö bergen okşodu.	Deve vermişe benzedi.
Astımda mingen at boldu,	Altımda bindiğim at oldu,

Azap künüm şat boldu.	Azaplı günüm şad oldu.
Aytıp berdi Avitay:	Anlattı Avitay:
Aşuusu biyik tar coldu,	Geçidi yüksek dar yolu,
Tuzduu eçen köldördü,	Nice tuzlu gölleri,
Coldogu kurgak çöldördü.	Yoldaki kurak çölleri.
Cakın kazak el dedi.	Yakın Kazak halkı dedi.
Bayseyit degen ayıldı	Bayseyit adlı köyü
Baana kılıp al dedi.	Kendine sığınak yap dedi.
Al cerde menin ceek-caatım	Orada benim akrabam
Abdılda degen bar dedi.	Abdılda denen var dedi.
Azık beret al saga,	Yiyecek verir o sana,
Kaygırba da ıylaba.	Kaygılanma, ağlama.

(Satılganov I, 1989, s. 67-68)

Toktogul kendisine iyilik yapanlardan razı olup "İyiliklerinizi unutursam, Allah beni ondurmaz." diyerek yola çıkar:

Iraazımın, kazak el,	Razıyım, Kazak halkı,
Uruksat ber keteyin.	İzin verin gideyim.
Uzakbay menen Sulayman,	Uzakbay ile Sulayman,
Camantay, Cake bir tuugan,	Camantay, Cake kardeş,
Kuday meni oñdurbas	Allah beni affetmez
Cakşılıgıñ unutsam.	İyiliğinizi unutursam.

(Satılganov I, 1989, s. 68)

Bilge ozan Toktogul Türk halklarının kardeş olduklarının ve bu kardeşliğin yok edilmeye çalışıldığının bilincindedir. Bu nedenle Kazak ve Kırgızların Ruslar tarafından birbirlerine düşman edilmelerine karşı çıkar. O, Çarlık Rusyası'nın işgallerinin nedeni olarak Türk halklarının birlik olamamalarını, birbirleriyle uğraşmalarını görür. Ozan, *Kazak Cerindegi Ir* "Kazak Yerindeki Şiir" adlı şiirinde Türk halklarının kardeşliğine vurgu yaparak Kazaklara *tuuşkan* "akraba", *tuugan* "akraba, kardeş" diye hitap eder:

Salam aytıp turamın	Selam söylüyorum
Bir tuugan kazak calpıña!	Kardeş Kazak, hepinize!
Uluu cüz kazak tuuşkan,	Ulu cüz Kazak akrabam,
Ukkula menin muñumdu.	Duyun benim sıkıntımı.
Körsöm dep kaçıp baratam	Görsem diye kaçıyorum
Karegim calgız uulumdu.	Göz bebeğim tek oğlumu.
El ekenbiz başınan,	Bir halkız başından,
Kazak kırgız bir tuugan,	Kazak, Kırgız akraba,

Tuuşkan eldi börülör,	Kardeş halkı kurtlar,
Bir-birine kas kılgan.	Birbirine düşman etti.

(Satılganov I, 1989, s. 59-60, 65)

Toktogul şiirlerinde yine Kırgızlarla birlikte Özbekler için de *elim* "halkım" ifadesini kullanır ve hem Kırgızların hem Özbeklerin esenliğini ister. Bunda Toktogul'un Kırgız ve Özbeklerin bir arada yaşadığı Güney Kırgızistan'ın Oş bölgesinde doğup büyümesinin de etkisi vardır:

Özbek, Kırgız - kalıñ curt,	Özbek, Kırgız kalabalık yurt,
Öskön elim, aman bol.	Büyüdüğüm halkım, esen kal.
Ömürümdü cırgatıp,	Ömrümü huzur içinde,
Ötkön elim, aman bol.	Geçirdiğim halkım esen kal.

(Satılganov I, 1989, s. 32)

1.6. Toktogul Satılganov'un Köyüne Dönüşü

Toktogul birçok zorlu yolu, büyük sıkıntılarla yaya olarak kat ederek dokuz ay sonra, 1904 yılında "Ala-Too asıl yerine, kıymetli Kırgız eline" kavuşur (Kayıpov, 2005, s. 304). Fakat o perişan hâlinde annesinin gözüne görünmek istemediği için önce Talas'a gider. Talas halkı ozanın üstüne giysi, altına da iyi bir at verip birkaç gün de dinlendirdikten sonra doğduğu köyü Arım'a gönderirler (Cumakunova, 2014, s. 103). Toktogul onlara olan minnet duygusunu *Cardam Kıldıñ Kalıñ El* "Yardım Ettin Kalabalık Halkım" adlı şiirinde dizelere döker:

Karagay kesip, tal kırkıp,	Çam kesip, dal kırıp,
Kapaluu kündö cürsöm da	Üzüntülü günlerde olsam da
Kaltırdım candı acaldan.	Kurtardım canı ecelden.
Keçee men kele catkanda,	Demin ben kaçıp gelirken,
Kayrıldım Akbay, Babırga.	Uğradım Akbay'a, Babır'a.
Karmalgan katar biz menen	Bizimle birlikte tutuklanan
Mırzabek bar canımda.	Mırzabek var yanımda.
Agayın cardam kılbasa,	Akrabalar yardım etmese,
Alıskı Ketmen-Töbögö	Uzaktaki Ketmen-Töbö'ye
Alım cok ele baruuga.	Hâlim yoktu gitmeye.
Attuu bardım, cöö baspay,	Atlı vardım, yaya yürümeyip,
Enem turgan ayılga.	Anamın yaşadığı köye.
Cardam kıldıñ, kalıñ el,	Yardım ettin kalabalık halkım,
Mendey naçar şayırga.	Benim gibi garip şaire.

(Satılganov I, 1989, s. 84)

Toktogul birkaç gün sonra köyüne varır. Fakat çekmediği acı kalmayan Toktogul'u evinde de büyük bir kaygı beklemektedir. Küçük oğlu Topçubay vefat etmiş, göreceği günün hayaliyle yaşadığı, uğruna "Acaba beklemekten umudunu kesmiş midir, özlemiş midir?" şeklinde kaygılı şiirler ürettiği eşi Totuya da kendisini beklemeyip başka biriyle evlenmiştir. Onu sadece ağlamaktan iki gözü de kör olan, kötü bir kulübede tek başına yaşayan anası karşılamıştır. Fakat iradeli ve sabırlı ozan hepsine dayanır. Halkına, yaşama, ozanlığa duyduğu sevgi ona güç verir (Akmataliyev vd., 2017, s. 357). Toktogul, eşi kendisini terk ettiği için arkasından kötü konuşmaz, kin gütmez. Totuya'yı suçlamak, ikisini ayıran kaderi lanetlemek yerine "Aldığım gittiyse ne yapayım, o da yaşasın hayatını." diyerek onun kararına saygı duyabilecek kadar büyüklük gösterir (Cumakunova, 2014, s. 35).

Sürgüne giderken *Koş Apake* "Elveda Anneciğim" adlı şiiriyle annesiyle vedalaşan Toktogul, annesine kavuşunca söylediği *Apakem, Aman Barsıñbı?* "Anneciğim, Sağ Esen misin?" şiirinde de kendisini büyük zahmetlerle büyüten annesine hakettiği değeri teslim eder:

Cetigen cıldız batkança,	Yedigen yıldız batana dek,
Ceti aylanıp emizgen,	Yedi kez dolanıp emziren,
Cergelüü curtta sayragan	Soyu sopu belli yurtta öten
Kimdin uulu? degizgen.	Kimin oğlu? dediren.
Ardaktap meni törögön,	Adakla beni doğuran,
Aldeylep süyüp bölögön.	Ninnilerle büyüten.
Aylanayın enekem,	Kurbanın olayım anacığım,
Aydoodon aman keldim men.	Sürgünden sağ geldim ben.
Esendigim suragan,	Esenliğimi isteyen,
Kagılayın enekem	Kurbanın olayım anacığım
Kayrılıp keldim tutkundan.	Dönüp geldim esaretten.
Taza cürök kanıŋdı	Temiz yürek, asil kanını
Sanaa-dartka cuuduŋbu?	Kaygıyla kederle yıkadın mı?
Salamat kördüŋ şügür de	Sağ salim gördün, şükür de
Zabaykal[30] *ketken uuluŋdu.*	Zabaykal'a giden oğlunu.
Karıgança ömürüñ	Ömrünün tamamını
Caşka cuulgan enem sen,	Gözü yaşlı geçiren anam sen.
Karaldım kayta bir kelse,	Bir tanem dönüp bir gelse,
Körüp ölsöm degen sen.	Görsem de ölsem, diyen sen.
Kaygı-şorum kubulup,	Dertlerimden arınıp,
Kayrılıp aman keldim men.	Dönüp sağ salim geldim ben.

(Satılganov I, 1989, s. 76-77)

[30] Zabaykal: Rusya'nın Sibirya eyaletinde bulunan özerk vilâyet.

Toktogul *Eñsegen Elim Amanbı* "Özlediğim Halkım İyi mi? adlı şiiriyle de halkına kavuşmaktan dolayı duyduğu mutluluğu ifade etmiştir:

Eñsegen elim amanbı	Özlediğim halkım iyi mi?
Eegimdegi sakalım	Çenemdeki sakalım
Elsizde cürüp agardı.	Halksız kalıp ağardı.
Bulbuluñ elem sayragan,	Bülbülü idim öten,
Muñkanıp aytam salamdı.	Hasretle söylerim selamı.
Ceñe-celpi, karındaş	Yenge teyze, kardeş
Cergesi menen kelişti,	Hepsi birden geldi,
Cer sagıngan Tokoño,	Toprağını özleyen Toko'na,
Cetine albay süyünüp,	Hudutsuz sevinip,
Kuçaktaşıp körüştü.	Kucaklaşıp selamlaştı.
Azabın tarttım balanın,	Azabını çektim balanın,
Körbödüm altın camalın.	Görmedim altın cemalini.
Başkaga tiyip ketiptir	Başkasıyla evlenmiş
Başında süyüp alganım.	Başında severek aldığım.
Keyibeymin ketkenge,	Üzülmüyorum gittiğime,
Ökünböymün ötköngö,	Dövünmüyorum olana,
Men ıraazı bolomun	Ben razı olurum
El-curtumdu körgöngö.	Elimi yurdumu gördüğüme.

(Satılganov I, 1989, s. 73)

Toktogul sürgüne gittiğinde Topçubay dört yaşındaydı. O, tutuklandığı günden itibaren "biricik evladım, sağlığımda yetim kalanım, tek dayanağım" diye dilinden düşürmediği oğlunu tekrar görmenin hayaliyle yaşıyor, onu göreceği günü dört gözle bekliyordu. Ancak Toktogul köyüne döndüğünde evladının hayata veda ettiğini öğrenir (Cumakunova, 2014, s. 113). Kırgız geleneklerine göre biri hayatını kaybettiğinde, bundan haberi olmayan yakınlarına duyurmak, duyurma konusunda hassasiyet göstermek, ayrılığın insanlara verdiği acıyı biraz da olsa hafifletip teselli etmek ve vefat edenin yakınlarının yaşayacağı psikolojik darbeyi azaltmak amacıyla *uguzuu* "duyurma, haber verme" şiirleri söylenir. Bu önemli görevi toplumdaki tecrübeli, feraset sahibi ve hitabeti güçlü kişiler yerine getirir. Uguzuu çoğunlukla şiirle yapılır, ancak nesir olarak ve sadece kopuzun melodisiyle de gerçekleştirildiği olur (Şengün, 2018, s. 153). Topçubay'ın vefatı da Toktogul'a, Kabak denen yerde kendi çırağı olan Korgol tarafından bir *uguzuu* şiiriyle duyurulur. Korgol, Toktogul'a şöyle seslenir:

Sen alıstan kelgençe,	Sen uzaktan gelinceye kadar,
Amandaşıp körgönçö,	Selamlaşıp görüşünceye kadar,
Noktoluu başka bir ölüm,	Yazgıda vardır bir ölüm,
Toko, atkardık calgız balañdı.	Toko, yolcu ettik tek evladını.

Uçuk ötpös iyneden,	İpin ucu geçmez iğneden,
Uuluñ calgız Topçubay,	Tek oğlun Topçubay'ı,
Ubayım bolso, keyibe,	Acı çekme, toparlan,
Uçurduk calgan düynödön.	Uçurduk yalan dünyadan.
Külgündü kiyip kirdetken,	Pembeyi giyip kirleten,
Külüktü minip terdetken.	Külüğe binip terleten,
Kükügüñ calgız Topçubay	Guguk kuşun tek Topçubay'ı
Kün tiybes sapar col çekken.	Güneş değmez sefere yolcu ettik.
Buuruldu minip terdetken,	Kır atı binip terleten,
Bulumdu kiyip kirdetken.	Kıymetli giyimi kirleten.
Muñayba caşık adamça,	Tasalanma zayıf insan gibi,
Bulbuluñ calgız Topçubay	Bülbülün tek Topçubay'ı
Musapır sapar col ketken.	Dönülmez sefere yolcu ettik.
Kaygırba, kalıñ el tursa,	Kederlenme halkın yanında,
Kanatıñ calgız Topçubay	Kanadın tek Topçubay'ı
Karañgı sapar col ketken.	Karanlık sefere yolcu ettik.

(Satılganov I, 1989, s. 77-78)

Bu haberin Toktogul'un ruhunda nasıl bir etki yarattığını, onun Korgol'a verdiği cevabından anlamak mümkündür:

Kaynap, küyüp çok boldum,	Kor olup yandı içim,
Kaygıluu küngö toktoldum.	Kaygılı güne denk geldim.
Karçıgañ calgız uçtu, dep,	Biricik şahinin uçtu, deyip
Kaygırta turgan okşoduñ.	Bağrımı yakmak mı istedin?
Kaltırap muunum boşodu,	Dermanım birden kesildi
Karuu-küçüm ketirip,	Elim ayağım boşaldı.
Kantip bir ayttıñ oşonu.	Nasıl söyledin o sözü.
Korgol, kayaktan içtiñ bozonu?	Korgol, nereden içtin bozayı?

(Satılganov I, 1989, s. 79)

Toktogul Sibirya'ya sürgüne giderken annesini, eşini ve oğlunu, her zaman yanında gezdirdiği o zamanlar çırağı olan ozan Eşmambet'e emanet etmiştir. Ancak Eşmambet, Toktogul'un ailesinin yanına bir kere bile uğramamıştır. Hatta karısının başkasıyla evlendiğinden, oğlunun öldüğünden bile habersizdir. Toktogul sürgünden döndüğünde de yanına uğramamıştır (Cumakunova, 2014, s. 119). Sibirya'dan dönünce bütün bunları öğrenen Toktogul, Eşmambet'in yanına gidip sitem ederek oğluyla, eşiyle, annesiyle neden ilgilenmediğini sorar:

Men Sibirge ketkende,	Ben Sibirya'ya giderken,
Eşmambet, eerçip cürgön bala eleñ,	Eşmambet, peşimde gezen çocuktun,
Atagıñ çıgıp eliñe,	Ünün artıp elinde,

Akın bolçu can eleñ.	Ozan olacak can idin.
Ermeksiz elim kalbayt - dep,	Elim şairsiz kalmayacak, deyip,
Esimde sen bar eleñ.	Aklımda sen var idin.
Cardam bergen kişi cok	Yardım eden kimse yok
Caş kalgan calgız balama.	Küçücük tek yavruma.
Kalgan eken tuulup,	Kalmıştı doğup,
Kaygıluu caman zamanda.	Kaygılı kötü zamanda.
Kelgenim boldu bir dalay,	Gelişime oldu epey,
Ar kıldıñbı, Eşmambet,	Utandın mı, Eşmambet,
Aylıma izdep kelüügö?	Köyüme gelmeye?
Catsam, tursam oylodum	Yatıp kalkıp düşündüm
Carkınım calgız balamdı.	Göz nurum tek evladımı.
Bir tuuganday körçü elem,	Kardeş gibi görürdüm,
Bir sapar barıp, Eşmambet,	Bir kere varıp, Eşmambet,
Albapsıñ, inim, kabardı.	Almamışsın, kardeşim, haberini.
Başkaga tiyip ketiptir	Başkasıyla evlenip gitmiş
Başında süyüp alganım.	Baştan severek aldığım.
Esiñe alsañ, Eşmambet,	Hatırlarsan, Eşmambet,
Elime nege barbadıñ?	Halkıma niye varmadın?
Uyalbay bügün suraysıñ,	Utanmadan bugün soruyorsun,
Ukpaysıñ, Eşmambet,	Duymamışsın, Eşmambet,
Uulumdun ölüp kalganın.	Oğlumun öldüğünü.
Kaygını kayta cañırtıp,	Derdimi tekrar deşip,
Uşubu kılgan cardamıñ?	Bu mu senin yardımın?
Karış cerge bir barbay,	Bir karış yere varmayıp,
Kantip menden suraysıñ,	Bana nasıl sorarsın,
Kaygırıp cürgön Tokoño	Kahrolan Toko'na
Kay betiñ menen ırdaysıñ?	Hangi yüzle şiir söylersin?

(Satılganov I, 1989, s. 89-92)

1.7. Toktogul Satılganov'un İkinci Kez Tutuklanışı

Toktogul Arım'a geldikten sonra düşmanlarının ihbar edip geri göndermesinden endişe ettiği için bir süre gizlenir. Sonunda bu duruma dayanamayıp halkın önüne çıkmaya karar verir. Arım'da Toyalı denen birinin ölüm yıldönümünde ortaya çıkan Toktogul durumunu açıklayarak halktan destek ister. Şiiri yoluyla özlemle selam verip saklanmanın kendisine yakışmadığını, ancak ortaya çıkmaktan da endişe ettiğini, halkının kendisini ele vermeyeceğine inandığını ifade eder (Cumakunova, 2014, s. 136). Toktogul'un endişesi boşuna değildir. Kırgız halkının "hünerler hüneri dil sanatı" diyerek ozanlık sanatına gösterdiği hürmet, Toktogul'un her yere yayılan şöhreti, bunu içi-

ne sindiremeyen düşmanlarını yine rahatsız eder. Sibirya'dan dünya görüşü genişlemiş olarak dönen ve ozanlığın, düşünürlüğün yüksek mertebesine ulaşmış olan Toktogul öncekinden daha sivri, daha derin şiirleri, ezgileriyle halkın sevgisini kazanmaya devam eder. Bu arada ozan, Seydimkan adlı bir kadınla da evlenerek huzur içinde yaşamaya başlamıştır. Bunu çekemeyen bazı manap ve boluşlar, ayrıca bazı akrabaları yine iftira atıp gizlice ihbar ederek ozanı gece uykusunda bastırıp ikinci kez tutuklatırlar. Böylece 1913 yılında Toktogul Namangan hapishanesine atılır. Önceki çektiklerinin tekrarlanmasından korkan ozanın tedirginliği onun *Ekinci Aydalganda* "İkinci Kez Tutuklanınca", *Kamaktan Küygön Can Elem* "Hapisten Canım Yanmıştı" gibi şiirlerinden açıkça görünmektedir (Akmataliyev vd., 2017, s. 356, 359; Akmataliyev vd., 2014, 4; Moldosultanova, 2020):

Ekinçi Aydalganda	**İkinci Kez Tutuklanınca**
Eki kolum baylatıp,	İki kolumu bağlatıp,
Kıyamat saldıñ başıma,	Azap saldın başıma
Kılmışı cok aydatıp.	Suçsuz yere tutuklatıp.
Karmalıp ketip baramın,	Yakalanıp gidiyorum
Kalıñ el ıylap burkurap.	Arkamdan halkım ağlayıp.

(Toktogul II, 1989, s. 3)

Kamaktan Küygön Can Elem	**Hapisten Canım Yanmıştı**
Karmalıp ketken bala elem,	Tutuklanan gençtim,
Kamaktan küygön can elem.	Hapisten canım yanmıştı.
Kalkımda tınçıp catkanda	Halkımda teskin olurken
Kapilet tündö karmadıñ,	Gece uykumda yakaladın,
Bozdop kaldı alganım.	Ağlayıp kaldı aldığım (eşim).
Eki kolum baylatıp,	İki kolumu bağlatıp,
Dal kırk kişige aydatıp,	Tam kırk kişiye sürdürüp,
Abdırazak, Bekberdi	Abdırazak, Bekberdi
Ekööno karmatıp,	İkisine yakalatıp,
Tınçtıkta catkan Tokoñdu	Bihaber yatan Toko'nu
Künöösüz cerden sabatıp,	Suçsuz yere dövdürüp,
Cumanaalı baratat,	Cumanaalı gidiyor,
Ne tabat meni kamatıp?	Ne elde edecek beni yakalatıp?
Çımınday canga tınççılık	Eziyet çekmiş canıma
Berseñ bolo azıraak.	Huzur versenize birazcık.
Köñüldö cok iş ele	Hiç aklıma gelmezdi
Karmaldım kayra kişenge.	Yine vurulacağım zincire.

(Satılganov II, 1989, s. 3-5)

Toktogul hapishanede söylediği *Zamana* "Zamane" adlı şiirinde yaşadığı dönemi tasvir ederek zamanın bozulduğunu, bereketin gittiğini, rejimin gaddarlığını, beylerin zalimliğini, halkın sıkıntılarını ve ağır yaşamını tasvir eder:

Dalaylardı kor kılıp,	Birçoklarını horlayıp,
Zarlantkansıñ zamana,	Ağlatmışsın zamane,
Kedeylerdi baylarga	Fakirleri zenginlere
Karmatkansıñ zamana,	Yakalatmışsın zamane,
Celmoguzday baylarga	Cadaloz gibi zenginlere
Calmatkansıñ zamana,	Çiğnetmişsin zamane,
Kedeylerge şor bolup	Fakirlere bela olup
Carmaşkansıñ zamana.	Yapışmışsın zamane.
Biröögö cok, biröögö	Birine yok, birine
Bar kılgansıñ zamana.	Var etmişsin zamane.
Baylarga keñ, kedeyge	Zengine geniş, fakire
Tar bolgonsuñ, zamana.	Dar olmuşsun zamane.
Cok kılmakka kedeydi	Fakiri yok etmeyi
Oy kılgansıñ, zamana.	Aklına koymuşsun zamane.
Calgız malın kedeydin	Tek malını fakirin
Soydurgansıñ, zamana.	Kestirmişsin zamane.

(Toktogul II, 1989, s. 52-53)

Toktogul'un tekrar tutuklanması halk içinde büyük bir sarsıntı yaratır. Fakat bu defa halk ve Toktogul'un talebeleri ilkinde olduğu gibi elleri kolları bağlı oturmazlar. Toktogul'u hapisten kurtarmak için dönemin tanınmış ozanlarından Kalık ve Eşmambet başta olmak üzere ozanlar bölge bölge gezip para toplayarak Toktogul'un cezasına karşılık gelen fidyeyi öderler. Bir idari bölgenin tüm halkının talebi üzerine mühür basılan mahkeme kararı ile dört ay sonra Toktogul tamamıyla aklanarak hapisten çıkarılır (Cumakunova, 2014, s. 141; Moldosultanova, 2020; Kapağan, 2015, 176). Bundan dolayı Toktogul bu çabaları için Kırgız halkına, özellikle de Kalık kardeşine derin minnettarlık duyar.

1.8. Toktogul Satılganov ve Ekim Devrimi

Toktogul, küçüklüğünden itibaren haksızlığa, adaletsizliğe, eşitsizliğe karşı durmuş, sürgüne de bu nedenle gönderilmişti. Çarlık döneminde çok büyük haksızlıklara uğrayan, çok canı yanan Toktogul 1917 Ekim devrimini büyük bir sevinçle karşılar. Toktogul'un devrimi desteklemesinin birkaç nedeni vardır. Bunlardan birincisi devrimin demokrasi, özgürlük, kadınlara eşit haklar, eğitim ve halklara kendi kaderini tayin hakkı gibi vaatleridir. İkincisi devrimden önce Çarlık Rusyası'nın politikalarının hayatı çekilmez kılmasıdır. Özellikle de 1916 yılındaki Ürkün hadisesi ile yok olma tehlikesi yaşayan halk Ekim devrimiyle biraz da olsa rahat bir nefes almış (Kapağan, 2015,

s. 177), Çin'e kaçmak zorunda kalan Kırgızlara da ülkesine dönme izni verilmiştir. Üçüncüsü Sovyet hükümetinin binlerce fakire arazi vermesi, zenginlerin ellerindeki malı mülkü alarak fakirlere dağıtmasıdır. Dördüncüsü yeni yönetimin fakirlerin yanında durarak onların fikirlerini ön planda tutması, Çar'a karşı çıkanları, Toktogul gibi onlarla mücadele edenleri ise kahraman olarak görmesidir. Ayrıca en önemli nedenlerden biri de Toktogul'u suçsuz yere Sibirya'ya gönderten zenginlerin ve manapların bu kez kendilerinin sürgün edilmiş olmasıyla onun hayatı boyunca alamadığı öcünün de alınmış olmasıdır. İşte bu nedenlerle Toktogul Ekim devrimini canı gönülden desteklemiş, yeni yönetimi, barışı, özgürlüğü, eşitliği, kardeşliği yücelten eserler vermiştir. Ancak Toktogul, devrimi vaat ettikleriyle ön plana çıkarırken, Kırgız halkını küçük düşürecek tek bir kelime kullanmamış, aksine ölüm döşeğindeyken bile halkını ve halkının selametini düşünmüştür.

Kırgızistan'da Ekim devrimini, Lenin'i ve Komünist partiyi ilk olarak öven Toktogul olmuştur. Toktogul Ekim devrimine kadarki zamanın adaletsizliğini, zulmünü bizzat yaşamış, görmüş biridir (Artıkbayev, 2013, s. 67). Bu nedenle ozan ilk yılların heyecanıyla, kendisi için geç gelmiş olan bu yeni dönem, halkına nasip olduğu için şükrederek *Kanday Ayal Tuudu Eken Lenindey Uuldu* "Nasıl Bir Kadın Doğurdu ki Lenin Gibi Oğulu", *Lenin Açtı Coluñdu* "Lenin Açtı Yolunu", *Caşasın Sovet Ökmöt* "Yaşasın Sovyet Hükümeti", *Carkıldagan Bolşevik* "Parlayan Bolşevik" gibi devrimi anlatan övgü dolu şiirler söylemiştir. "Bu zamandan itibaren Toktogul'un şiirleri eski ile yeninin karşılaştırılması vasıtasıyla Sovyet Hükumetinin başarılarını, özgür emeği anlatmıştır. Toktogul yeni zamanın insanlık ideallerine içten inanmış, halkı ona hizmet etmeye çağırmıştır" (Akmataliyev vd., 2017, s. 359). Şiirleri SSCB bünyesindeki on beş halkın diline çevrilen (Güngör, 2021) Toktogul, bu şiirleriyle "demokrat ozan" namını almıştır.

Kanday Ayal Tuudu Eken	**Nasıl Bir Kadın Doğurdu ki**
Lenindey Uuldu	**Lenin Gibi Oğulu**
Tüpkü atabız, kırgızdan,	Asıl atamız, Kırgız'dan,
Zapkını kördük turmuştan.	Baskıyı gördük hayattan.
Aytkanda sözüm capcarık	Söylediğimde sözüm pasparlak
Asmanda küygön cıldızdan.	Gökte yanan yıldızdan.
On cetinçi cılında	On yedinci yılında
Nikolay taktan cılbışkan	Nikolay tahttan düştü
Keñeşti kurup Lenin	Meclisi kurup Lenin
Kedeyge ustun turguzgan.	Fakire sütun kurdurdu.
Nikolay nanın cegender	Nikolay'ın ekmeğini yiyenler
Amalın tappay muundu.	Çaresini bulamayıp boğuldu.
Panarday canıp boştonduk	Fener gibi yanıp özgürlük
Baktıbızga tuuldu.	Bahtımız açıldı.

Kanday ayal tuudu eken	Hangi kadın doğurdu ki
Lenindey uuldu.	Lenin gibi oğulu!

(Satılganov II, 1989, s. 49)

Toktogul ömrünün son yıllarında söylediği *Bala Elem* "Çocuk İdim", *Karılık* "Yaşlılık" gibi arman "arzu" şiirlerinde gençlik yıllarını hatırlatıp bilge bir ihtiyar olarak nasihatler vermiştir. Toktogul ölüm ve yaşamın anlamını ve amacını irdelediği, dünya, tabiat ve insanlık durumlarıyla ilgili *Terme*[31] "Derme", *Sanat*, *Nasıyat* "Nasihat", *Ülgü Irlar* "Örnek Şiirler", *Ömür*, *Balalık* "Çocukluk", *Dünüyö* "Dünya", *Akkan Suu* "Akarsu", *Zamana* "Zamane", *Emne Kızık* "Ne İlginç" gibi felsefi şiirler de ortaya koymuştur. Ozan, eskiden gelenek olarak kalan yöntemleri ustalıkla kullanarak söylediği *Dünüyü* "Dünya" adlı şiirinde insanın dünyadaki yerini, yaşamla, dünyayla olan ilişkisini, çevresinde gerçekleşmekte olan olaylara felsefi bakışını kendine has bir üslupla aktarmıştır. Şiirde "dünya" her türlü mal mülk, zenginlik, makam mevki, iyilik, kısmet, rızk gibi kavramları sembolize etmekte ve bunların varlığı ile yokluğu karşılaştırılmaktadır. "Toktogul için dünya aydınlık ile karanlığın, iyilik ile kötülüğün, yaşam ile ölümün, yaratma ile yok etmenin ebedi bir savaşıdır" (Akmataliyev vd., 2017, s. 351). Bu geçici, yalan dünya için başkalarına haksızlık etmek, onları çıkarı için kullanmak gereksizdir. Bu bakış açısından dolayı da ozan hiçbir zaman zulmeden zenginlerin yanında durmamış, daima ezilen, hor görülen halktan yana tavır sergilemiştir:

Bul dünüyö bekersiñ	Bu dünya boşsun,
Bir künü ötüp ketersiñ,	Bir gün geçip gidersin,
Oposu cok düynönün	Vefasız dünyanın
Tübünö kim cetersiñ?	Sonuna kim yetişir?
Keleriñde dünüyö,	Geldiğinde dünya,
Tolkuşup çıkkan aydaysıñ,	Süzülen dolunay gibisin,
Keteriñde dünüyö,	Gittiğinde dünya,
Suu cürbögön saydaysıñ.	Suyu kurumuş dere gibisin.
Keleriñde dünüyö,	Geldiğinde dünya,
Asmandagı kündöysüñ,	Gökteki güneş gibisin,
Keteriñde dünüyö,	Gittiğinde dünya,
Kaygıluu köñül kirdeysiñ.	Acıyla boğuşan yürek gibisin.
Keleriñde dünüyö,	Geldiğinde dünya,
Özöngö bütkön taldaysıñ.	Derede biten dal gibisin.
Keteriñde dünüyö,	Gittiğinde dünya,
Ölümdön beter aldaysıñ.	Ölümü bekleyen can gibisin.
Keleriñde dünüyö,	Geldiğinde dünya,
Almaç örköç löktöysüñ.	Ayrı hörgüçlü deve gibisin.

[31] Terme: Hikmet biçiminde söylenen bir tür didaktik eser.

Keteriñde dünüyö,	Gittiğinde dünya,
Tulpar minseñ cetpeysiñ.	Tulpara binsen yetişemezsin.

(Satılganov I, 1989, s. 16)

"Dağ bülbülü lakabına da sahip olan ozan 17 Şubat 1933 tarihinde, doğduğu yer olan Ketmen-Töbö'de 69 yaşlarında hayata veda etmiş, cenazesi de oraya defnedilmiştir (Akmataliyev vd., 2014, s. 309). Kırgız halkı onun söylediği nasihat türündeki şiirlerini vecizelere, atasözlerine dönüştürerek, şarkılarını, ezgilerini dilinden düşürmeyerek ve mirasına sahip çıkarak ona olan sevgi ve hürmetini göstermiştir. Örneğin Toktogul'un şairlik yeteneği bugün halkın dilinde *Tolubayday sınçı bol* "Tolubay gibi sınayıcı/tenkitçi ol", *Toktogulday ırçı bol.* "Toktogul gibi şair ol." şeklinde atasözü olarak yaşamaktadır. Bunun yanı sıra Kırgız halkı Kırgızistan'da birçok şehir, köy, kurum, okul, cadde, park vb. yerlere Toktogul'un adını vererek ve 100 som değerindeki Kırgız millî parasına resmini koyarak da ona verdiği değeri ortaya koymuştur. 1964'te ozanın doğumunun 100. yılı, 1989'da 125. yılı büyük çapta kutlanmıştır. 1965 yılında sanat, edebiyat ve mimarlık alanında onun adına Kırgız Devlet Ödülü düzenlenmiştir. Hakkında çok sayıda hikâye, şiir, makale, piyes, öykü yazılmış, edebiyat ve müzik adamı yönleri araştırma konusu olmuştur. Ozanın doğumunun 150. yılı olan 2014 yılı, TÜRKSOY tarafından "Türk Dünyası Toktogul Satılganov Yılı" ilan edilmiş ve bu kapsamda Türkiye'de çeşitli proje ve etkinlikler hayata geçirilmiştir.

2. Toktogul Satılganov'un Sanatı

Toktogul Satılganov Kırgız edebiyatının ve sözlü şiir geleneğinin en önemli temsilcilerinden biridir. Toktogul şair, besteci, kopuz sanatçısı ve akın/ozan kimliğiyle yalnızca Kırgız edebiyatını değil, Kırgız millî kültürünü de derinden etkilemiştir. Şiir ve şarkılarında Kırgız geleneklerine, Kırgız kültürüne ait unsurları bolca kullanarak bunların gelecek nesillere aktarılmasını sağlamış, kaybolup gitmelerine engel olmuştur. Ancak Toktogul kötü ve yanlış gelenekleri de cesurca eleştirerek çağının ötesinde bir anlayışla, toplumun aydınlatılmasında, eğitilmesinde çok önemli bir görev üstlenmiştir.

Şiirleri önceleri sözlü olarak korunup daha sonra Sovyet devrinde yazıya geçirilen Toktogul, geleneksel sözlü edebiyat ile modern Kırgız edebiyatı arasında bir köprü vazifesi görmüştür. Ozan Kırgız halk şiirini yalnızca yaşatmakla kalmamış, ona yeni temalar ve toplumsal bir bakış açısı da kazandırmıştır.

Toktogul'un sanatı genel olarak dört döneme ayrılabilir. Birinci dönemde, yani gençlik yılları ya da sürgüne gidene kadar olan dönemde halkın sorunlarını ve kendi yaşadığı zorlukları ele alan şiirlerin yanı sıra daha çok aşk şiirleriyle karşılaşılır. Aşk şiirlerinden *Alımkan, Nasılkan, Süyümkan, Külüypa Külcar Aşık Kız* gibi şiirlerinde aşkı, sevgiyi, kızların narinliğini, güzelliğini, gençlik çağını iyi değerlendirmek gerektiği-

ni anlatır. Fakirlerin yaşadığı sıkıntıları, manapların, şeyhlerin zulümlerini ele alan şiirleri arasında ise *Beş Kaman* "Beş Domuz", *Eşen Kalpa* "Eşen Halife", *Üyçülük Eşen* "Üyçülük Şeyh", *Çakırbay Sütkor* "Tefeci Çakırbay", *Cokçuluktun Ayınan* "Yokluk Yüzünden", *Cürgönüm Kabak Cer Boldu* "Gezdiğim Kabak Yöresidir", *Arzımatka* "Arzımat'a", *Muratbek*, *Eselbaydın Üylönüşü* "Eselbay'ın Evlenişi" gibi şiirleri sayılabilir.

Ozanın ikinci dönemi 1898'de tutuklanmasından köyüne kesin olarak döndüğü zaman aralığını içine alır. Bu dönemde normal olarak şiirlerinin teması değişir. Ozan artık şiirlerinde sürgünde yaşadığı acıları, zorlu hayatını, halkına, vatanına, eşine ve çocuğuna duyduğu büyük hasreti dile getirir. Toktogul bu dönemde esaretin ağır azabını çekerken insanlık değerlerini kaybetmemiş, kaderleri kendisine benzeyen başka milletlerden insanların kaygılarını, acılarını hissetmiş, onlara kucak açmıştır. Böylece sürgün yılları ağır olsa da Toktogul için büyük bir hayat okulu olmuştur. Hayata bakışı, ruh ve düşünce dünyası genişlemiş, dünyaya bakışı değişmiş, şiirleri dar millî çerçeveden çıkıp evrensel boyuta ulaşmıştır. Ozan bu dönemde *Koş, Elim* "Hoşça kal, Halkım", *Koş Apake* "Hoşça kal Anneciğim", *Aydalıp Cönögöndö* "Sürgüne Giderken", *Tutkunda Cürgöndö* "Esarette Yaşarken", *Tutkun Irı* "Tutsak Şiiri", *Tutkundagı Arman* "Tutsaklık Günlerindeki Dert", *Azapka Tüştü Ömürüm* "Azaba Düştü Ömrüm", *Aman Keteer Kün Bardır* "Kurtulacağımız Gün de Vardır", *Elime Kaçan Cetemin* "Halkıma Ne Zaman Kavuşurum", *Köçödö Ölçü Künümbü* "Sokakta Ölecek Günüm mü", *Kazak Cerindegi Ir* "Kazak Yerindeki Ir" gibi hem vatan hasretini dile getirdiği hem de yaşadığı dayanılmaz acılarla ilgili duygularını anlattığı şiirler ortaya koymuştur.

Ozanın üçüncü dönemi esaretten kurtulduğu dönemden 1917 Ekim devrimine kadar geçen dönemi kapsar. Bu dönem içinde ozanın esaretten ilk kaçıp geldiğinde söylediği *Cerdi Körgöndö* "Memleketimi Görünce", *Ketmen-Töbönü Körgöndö* "Ketmen-Töbö'yü Gördüğümde", *Eñsegen Elim Amanbı?* "Özlediğim Halkım İyi mi?", *Apakem Aman Barsıñbı?* "Anneciğim Sağ Esen misin?", *Tutkundan Kelgende* "Tutsaklıktan Gelince" gibi şiirlerinin yanı sıra fakirliği, sınıflar arası haksızlıkları, adaletsizlikleri ele alan şiirleri yer almaktadır.

Ozanın son, yani dördüncü dönemi 1917'den ölümüne kadar geçen dönemi kapsar. Bu dönemde ozan Sovyet rejimini, Lenin'i öven şiirler söylemiştir. Bunlar arasında *Kanday Ayal Tuudu Eken Lenindey Uuldu* "Nasıl Bir Kadın Doğurdu ki Lenin Gibi Oğlu?", *Lenin Açtı Coluñdu* "Lenin Açtı Yolunu", *Caşagın, Keñeş Ökmöt* "Yaşa, Meclis Hükumeti", *Biyik Kötör Tuuñdu* "Yükseğe Kaldır Bayrağını", *Kutkardı Lenin Akılman* "Kurtardı Bilge Lenin" gibi şiirleri sayılabilir. Bunların yanı sıra *Bizdin Kolhoz-Kızıl Tuu* "Bizim Kolhoz-Kızıl Bayrak", *Kolhoz Cönündö* "Kolhoz Hakkında" gibi yeni yönetimin kurduğu düzeni öven şiirler de söylemiştir.

Toktogul, okuma yazma bilmemesine rağmen mükemmel bir eğitimcidir. Onun şiirleri sadece kendi devri için değil, günümüz için bile önemini koruyan zengin, ileri

ve vizyoner bir düşünce dünyasına sahiptir. Toktogul şairlik hayatının başından itibaren okuma imkânı bulamayan halk için adeta bir okul olmuş, devrinin en güzel ve kolay eğitim-öğretim aracı olan ozanlık yoluyla halkın eğitilip aydınlatılmasına büyük katkı sağlamıştır. O, geçmişten aldığı mirası halka yaymayı, halkın manevi ihtiyacını gidermeyi, halk arasından yetenekli gençleri bulup onları eğitmeyi hayatının amacı, yaşam felsefesi olarak kabul etmiştir. Ozan ahlaki değerlerin, insanlık onurunun ayaklar altına alındığı bir dönemde aşk, sevgi, doğruluk, insanlık, barış gibi yüksek ahlaki ve insani değerleri ön plana alan, genç kızlara ve genç erkeklere nasihat veren, çocuklara yol gösteren *Tüz Coluñdan Çıkpagın* "Doğru Yoldan Ayrılma", *Nasıyat* "Nasihat", *Sanat*, *Ülgü Irlar* "Örnek Şiirler", *Saratandın Kızı Kaçkandagı Ir* "Saratan'ın Kızı Kaçtığındaki Şiir", *Kızdı Uzatkanda* "Kızı Çıkarırken/ Evlendirirken", *Caştarga* "Gençlere", *Balalık* "Çocukluk" gibi şiirler söylemiştir. Toktogul sadece halkı aydınlatmamış, kendi dönemindeki Kırgız halk şairlerinin hemen hepsine de etki etmiş bir ozandır. Korgol, Alımkul, Barpı, Kalık, Osmonkul gibi ozanlar kendilerini gururla Toktogul'un öğrencileri saymışlardır. Böylece pek çok ozan yetiştiren Toktogul "demokrat akınlar" denilen bir ekol de oluşturmuştur. Demokrat akınlar her zaman halk için şiir söyleyip halkı adaletsizliklerden, kötülüklerden korumaya çalışmışlardır.

Kırgız ozanlar kuşağının 19. yüzyıldaki en tanınmış ve en etkili temsilcilerinden biri olan Toktogul, aşıklık şiirlerinden başlayarak *terme*, *sanat*, *nasihat*, *ülgü* "örnek", *alımsabak*, *aytış* "atışma" vb. her türde şiiri her tür besteyle söylemiştir. Özellikle *sanat* ve *terme* şiirleri, onun şairliğinde önemli bir yer tutmuş ve onun klasik düşünür ve şairlerin arasına dahil edilmesini sağlamıştır. Toktogul, şiirlerinde geleneğe ait unsurları bolca kullanması yönüyle de öne çıkan güçlü bir ozandır. Onun şiirlerinde gençliğinden hayatının sonuna kadar kutsal temaları olan "halkı, vatanı, annesi, evladı ve eşi" her zaman özel bir yer tutmuştur.

Toktogul şairlik hünerinin yanı sıra müzisyen ve kopuzcu kimliğiyle de bir üstat olarak tanınmıştır. O, Kırgız halkına kendine has ezgilerden oluşan büyük bir müzik mirası bırakmıştır. Onun yarattığı altmıştan fazla beste ve küü (kopuzla sözsüz olarak çıkarılan ezgiler), Kırgız profesyonel müziğinin gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Ömrünü halkına hizmet etmeye adayan Toktogul, okuma yazma oranının çok düşük olduğu, kuzey-güney hemşehriciliğinin, zengin fakir ayrımının hat safhada olduğu bir zamanda yaşamış ve günümüzde çeşitli araştırma enstitülerinin, konservatuarların yaptığı sanatı geliştirme ve yayma işlerini tek başına yerine getirmiştir. Toktogul'dan talim görmüş olan Eşmambet, Kalık, Korgol, Barpı, Togolok Moldo, Aydaralı, Alımkul, Atay gibi şair ve bestekarlar hem Kırgız profesyonel edebiyatının hem Kırgız müziğinin öncülüğünü yapmışlardır.

Toktogul aynı zamanda aytış (atışma) sanatının da piridir. Onun birçok büyük ozanla atışıp onları yendiği aytış şiirleri günümüze ulaşmıştır. Toktogul, aynı zamanda iyi bir destancıdır. O, Canış-Bayış, Kurmanbek, Şırdakbek, Sarinci Bököy, Kedeykan,

Narikkan, Olcobay ile Kişimcan gibi destanları rahatlıkla söylemiştir. Birçok ünlü şair ve ozan ondan talim almış; millî destanları, kopuzculuğun inceliklerini öğrenmiş ve kendilerini büyük bir iftiharla Toktogul'un öğrencileri arasında saymıştır.

Toktogul'un sanatının öne çıkan başlıca özellikleri şöyle sıralanabilir:

1. Toktogul Kırgız akınlık geleneğinin en güçlü temsilcilerinden biridir. O, çok güçlü bir doğaçlama söyleyiş gücüne sahiptir. Her an her konuda şiir üretebilen, adeta şiirle konuşan, atışmalarda kimseye yenilmeyen ozanın en büyük özelliklerinden biri, bu hazır cevaplılığıdır.

2. Toktogul doğaçlama söylemenin yanı sıra kopuz icrasında da önde gelen ozanlardan biridir. O, kopuz eşliğinde doğaçlama şiir söyleme sanatında büyük ustalık göstermiş, sonraki kuşak ozanlar üzerinde kalıcı bir etki bırakmış ve hem söyleme hem de kopuz icra etme konusunda birçok ozan yetiştirmiştir.

3. Ozan şiirlerinde sade ve halkın anlayabileceği bir dil kullanmıştır. Bunda onun halkın içinden çıkması, daima halkla iç içe olması ve eğitim almamasının etkisinin olduğu söylenebilr.

4. Toktogul lirik, didaktik ve satirik şiirler ortaya koymuştur. Ozan toplumsal eleştiriyi edebiyatın merkezine taşımıştır. Onun çekinmeden söylediği dönemin zengin yöneticilerini, haksızlıkları ve baskıcı düzeni eleştiren şiirleri tutuklanıp sürgüne gönderilmesinin de başlıca nedeni olmuştur. Sibirya'da sadece suçlular değil, siyasi suçlular, çarlığın görüşlerini beğenmediği yazarlar, aydınlar, bilim insanları da vardır. Ozanın onlarla zaman geçirmesi, ilerleyen dönemlerde eserlerine daha güçlü bir toplumsal içerik ve yüksek bir felsefi bakış kazandırmıştır.

5. Toktogul hayatın anlamı, ömür, ölüm gibi konuları ele alan felsefi şiirler de söylemiştir. Bu şiirleri ile o, bir düşünür olarak klasik halk şairleri arasına yükselmiştir.

6. Toktogul'un eserlerinin başlıca temaları kendi yaşadığı zorlukların yanı sıra fakir halkın ezilmesi, yöneticilerin yanlış uygulamaları, cahil din adamlarının dini kullanarak halkı kandırmaları, örf ve âdetler, doğa, aşk, çocuklar, kültür, vatan millet sevgisi, özgürlük, emek, dürüstlük ve millî değerlerdir. Bu temalarla o, şiirlerinde özellikle "yoksulluk, adaletsizlik, baskı, eşitsizlik" gibi konuları işleyerek sıradan halkın arayamadığı hakkını aramış, adeta halkın sesi olmuştur. O, devrinin her tür güncel meselesi üzerine derinliği olan şiir örnekleri ortaya koymuştur.

7. Toktogul'un şiirleri çoğunlukla 7'li, 8'li, 11'li ve 7'li 8'li kaşışık hece ölçüsüne sahiptir. Az sayıda bazı şiirlerinde ise tek şiir içinde 6'lı, 7'li, 8'li, 9'lu vb. şeklinde karışık ölçü yer almaktadır. Bu durum, Toktogul'un şiirlerinin sözlü halk edebiyatı geleneğine ait olması ve doğaçlama söyleyiş özelliği taşımasıyla açıklanabilir. Bunda biçimden ziyade mesajın ön planda tutulması da etkilidir.

8. Toktogul'un şiirleri kafiyelidir. Fakat onun şiirlerinde dörtlük, beşlik, sekizlik vb. bölümler bulunmadığından kafiye sayısı da düzensizdir. Yani örneğin bir şiirin beş satırı aynı kafiyeye sahipken, devamında sekiz satır, sonra dört satır kendi içinde farklı kafiyelerle devam etmektedir. Toktogul'un şiirlerinde göze çarpan hususlardan biri de şiirlerin bazı bölümlerinde, satır başlarında da kafiyenin varlığının hissedilmesidir. Bu özellik ozanın şiirlerinde dikkati çekecek düzeydedir:

Cakşı at minip kubanıp,	İyi at binip sevinerek,
Calınduu cürök çıŋalıp,	Ateşli yüreğin çarparak,
Caraşıktuu kiyinip,	Güzelce giyinerek,
Cagaldanıp sılanıp,	Süslenip püslenerek,
Caşıl köynök, şay köynök	Yeşil ipek elbise giyen
Carooker suluu kız süysöŋ,	Sevimli güzel kızı seversen,
Caşçılıgıŋ bir kızık.	Gençliğin ayrı bir ilginç.

(Toktogul I, 1989, s. 14)

Emgek etip caşıŋdan,	Gençliğinde emek verip,
Elge caksaŋ eŋ kızık.	Halkın beğense ne ilginç.
Eki kurbu baş koşup,	İki akran evlenip
Erkeleşseŋ sen kızık.	Şakalaşsan sen ilginç.
Erikkençe süylöşüp,	Sıkılana kadar sohbet edip,
Elesteşseŋ teŋ kızık.	Hayal etsen hepsi ilginç.
El çogula kelgende	Halk toplanıp geldiğinde
Elirişke men kızık.	Heyecanlansam ben ilginç.

(Toktogul I, 1989, s. 14)

9. Toktogul'un şiirlerinde çoğunlukla devrik cümle yapısı görülmekte, devrik cümle, bir sonraki satırda tamamlanmaktadır:

Kondurbadı Burulça,	Evine almadı Burulça,
Mal uurdaysıñ, dep aytıp.	Malımı çalarsın, deyip.

(Satılganov I, 1989, s. 66)

Kurutmak eken şorumdu,	Bozacakmış rahatımı,
Kayta Ombuga cönötüp.	Tekrar Ombu'ya yollayıp.

(Satılganov I, 1989, s. 67)

Kıyamat saldıñ başıma,	Azap saldın başıma
Kılmışı cok aydatıp.	Suçsuz yere tutuklatıp.

(Toktogul II, 1989, s. 3)

Aytkanda sözüm capcarık	Söylediğimde sözüm pasparlak
Asmanda küygön cıldızdan.	Gökte yanan yıldızdan.

(Satılganov II, 1989, s. 49)

10. Toktogul geleneğe göreneğe ait unsurları şiirlerinde bolca ve etkili şekilde kullanmıştır. Böylece ozan millî kültürün korunmasına katkı sağlamış, şiirleri ve besteleri sayesinde Kırgız sözlü kültürü, halk müziği ve geleneklerinin sonraki nesillere aktarılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Ancak güçlü analiz ve sentez yeteneğine de sahip olan ozan Kırgız halkının güzel ve faydalı geleneklerini savunduğu ve tavsiye ettiği kadar, kötü ve zararlı geleneklere de şiddetle karşı çıkmıştır. Örneğin yoksulların canını, şerefini hiçe sayan "deve çözme", "mızrak savaşı" gibi oyunlar bunlardan bazılarıdır. "Deve çözmede kalkın toplandığı meydanın orta yerine değerli yük yüklenmiş bir deve kazığa bağlanır. Köle veya ihtiyacı olan bir kadın sadece saçları ile örtülü hâlde çırılçıplak gidip o deveyi çözer ve yüklü devenin sahibi olur" (Cumakunova, 2014, s. 184). Mızrak savaşında da hileyle istedikleri kişiyi öldürebilmişlerdir. Toktogul yine genç kızların ihtiyar adamlara para karşılığı satılmalarına da karşı çıkmış, bunu yapanları şiddetle eleştirmiştir.

11. Toktogul aynı zamanda *Kurmanbek*, *Canış-Bayış*, *Kedeykan* gibi halk destanlarını bilen ve söyleyen iyi bir destancı, bir söz ustasıdır.

12. Toktogul Kırgız edebiyatında yalnızca başarılı bir halk şairi değil; halkın sorunlarını dile getiren, akınlık geleneğini ve Kırgız müziğini geliştiren ve Kırgız millî kimliğinin oluşumuna katkıda bulunan simge bir sanatçıdır.

13. Toktogul sanat, nasihat ve terme şiirleri vasıtasıyla genel eğitim kurumlarının bulunmadığı bir dönemde insanlık ve ahlak kurallarının, talim terbiye ve sanatsal zevklerin kazandırılması görevini yerine getirmiştir.

14. Toktogul'un bestekarlık yeteneği üzerinde de durmak gerekir. Onun besteleri ile normal şiirlerini müzikal bir ezgiyle seslendirdiği şarkıları Kırgız müziğinin gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Günümüzde ozanın birçok şiiri bestelenmiştir ve hâlâ ilgiyle dinlenmektedir.

"Toktogul Satılganov" adı Kırgız halkının en büyük övüncü, gurur kaynağı olmuştur. Onun eşsiz mirası yazılı edebiyatın gelişmediği bir dönemde Kırgız halkının adeta ruhuna işleyip dilden dile aktarılarak bugüne gelmiş; daha sonra Sovyet devrinde öğrencileri ve araştırmacılar tarafından derlenerek yazıya geçirilmiştir.

SONUÇ

Bu çalışmada, tökmö[32] ozan, besteci, kopuzcu, meddah, destancı, filozof ve eğitimci ozan Toktogul Satılganov'un hayatı, edebî kişiliği, sanat anlayışı ve eserleri çeşitli

[32] Tökmö akın: Dökme ozan; irticalen şiir söyleyen ozan.

yönleriyle ele alınmış; onun Kırgız edebiyatındaki yeri ve önemi tarihî, kültürel ve edebî bağlam içerisinde değerlendirilmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda, Toktogul'un yalnızca yaşadığı dönemin güçlü bir ozanı olmadığı, aynı zamanda Kırgız toplumunun toplumsal hafızasını, kültürel değerlerini ve tarihî tecrübelerini gelecek nesillere aktaran en önemli sanatçılardan biri olduğu anlaşılmıştır. Onun şiirleri, bireysel duygu ve düşüncelerin ötesinde toplumsal hayatın olumlu ya da olumsuz farklı yönlerini yansıtan, halkın ortak sesini dile getiren ve yaşadığı dönemin sosyal gerçekliğini sanatın imkânlarıyla ifade eden önemli edebî metinlerdir. Özellikle toplumsal eşitsizliklere, baskıya, yoksulluğa ve haksızlıklara karşı sergilediği eleştirel tavır, onun sanat anlayışının temel özelliklerindendir. Bu yönüyle Toktogul, şiiri yalnızca estetik bir ifade aracı olarak değil, halkın sorunlarını dile getiren, toplumsal bilinç oluşturan ve adalet düşüncesini savunan güçlü bir araç olarak kullanmıştır.

Toktogul Satılganov'un sanatını biçimlendiren en önemli unsur, hiç kuşkusuz Kırgız sözlü edebiyat geleneğidir. Akınlık geleneğinin yetiştirdiği en güçlü temsilcilerden biri olan Toktogul, doğaçlama söyleme yeteneğini, müzikal birikimini ve güçlü gözlem gücünü halkın yaşadığı olaylarla birleştirerek kendine özgü bir şiir dili oluşturmuştur. Bu yönüyle o, geleneksel sözlü kültürün yalnızca sürdürücüsü değil, aynı zamanda bu geleneği yeni toplumsal şartlara uyarlayan ve geliştiren bir sanatçı olarak değerlendirilmelidir. Gelenekten beslenirken çağının meselelerine duyarsız kalmaması, eserlerine hem tarihsel hem de toplumsal bir derinlik kazandırmıştır.

Araştırma kapsamında incelenen şiirler, Toktogul'un sanatının merkezinde insan sevgisi, toplum, özgürlük mücadelesi, doğruluk, dürüstlük, emek, özgürlük, adalet ve eşitlik gibi evrensel insani kavramların yer aldığını göstermektedir. Şair, eserlerinde halkın gündelik yaşamını, yoksulluğu, emek mücadelesini, toplumsal eşitsizlikleri, baskıcı yönetim anlayışını ve adalet arayışını gerçekçi bir bakış açısıyla işlemiştir. Bu nedenle onun şiirleri yalnızca estetik bir değer taşımamakta; aynı zamanda yaşadığı dönemin toplumsal yapısını anlamaya yardımcı olan tarihî belge niteliği de göstermektedir. Toplumun sorunlarını dile getirmesi, haksızlıklara karşı eleştirel bir tavır geliştirmesi ve halkın ortak duygularını güçlü bir anlatımla ifade etmesi, Toktogul'u yalnızca bir şair değil, aynı zamanda toplumsal sorumluluk üstlenen bir aydın konumuna yükseltmiştir.

Toktogul'un eserlerinde dikkat çeken bir diğer husus ise millî kimlik ve kültürel değerlerin korunmasına verdiği önemdir. Şair, Kırgız halkının geleneklerini, örf ve âdetlerini, yaşam biçimini, tabiatla kurduğu ilişkiyi ve ortak kültürel hafızasını şiirlerinde başarıyla yansıtmıştır. Bu bakımdan onun eserleri, yalnızca edebî ürünler olarak değil, aynı zamanda Kırgız kültür tarihinin önemli kaynakları arasında değerlendirilmektedir. Şiirlerinde yer alan atasözleri, deyimler, halk söyleyişleri, geleneksel motifler ve kültürel semboller, Kırgız Türkçesinin ifade zenginliğini ortaya koyduğu gibi sözlü kültürün yazılı edebiyata aktarılmasında da önemli bir işlev üstlenmektedir.

Toktogul'un şiir dilinin en belirgin özelliklerinden biri sadelik ve doğallıktır. Halkın konuşma dilini başarıyla kullanan şair, karmaşık anlatımlardan uzak durmuş; duygu ve düşüncelerini açık, anlaşılır ve etkileyici bir üslupla ifade etmiştir. Bu özellik, onun eserlerinin yalnızca aydın çevreler tarafından değil, geniş halk kitleleri tarafından da benimsenmesini sağlamıştır. Şiirlerinin uzun yıllar sözlü gelenek yoluyla yaşatılması ve günümüzde de canlılığını koruması, büyük ölçüde bu güçlü anlatım biçiminden kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda müzikle iç içe gelişen sanat anlayışı, Toktogul'un eserlerine güçlü bir ritim ve ahenk kazandırmış; onun şiirlerinin halk arasında ezberlenmesini ve kuşaktan kuşağa aktarılmasını kolaylaştırmıştır.

Toktogul'un şiirleri ve edebî kişiliği değerlendirilirken yaşadığı tarihî şartların da göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Çarlık Rusyası'nın son dönemleri ile Sovyet yönetiminin ilk yıllarına tanıklık eden şair, siyasal ve toplumsal dönüşümlerin etkilerini yakından yaşamış ve bunları eserlerine yansıtmıştır. Bu durum, Toktogul'un şiirlerini yalnızca bireysel sanat ürünleri olmaktan çıkararak Kırgız halkının tarihî süreç içerisinde yaşadığı siyasal ve toplumsal dönüşümlerin edebî tanıklığı niteliğine ulaştırmıştır. Çarlık Rusyası döneminden Sovyet dönemine uzanan süreçte yaşanan değişimleri yakından gözlemlemiş olması, ozanın şiirlerine tarihsel bir derinlik kazandırmıştır.

Toktogul'un Kırgız edebiyatına yaptığı katkılar yalnızca kendi eserleriyle sınırlı değildir. O, kendisinden sonra yetişen pek çok Kırgız şairi ve yazarı etkilemiş; özellikle halk şiiri geleneğinin modern edebiyat içerisindeki yerinin korunmasına önemli katkılar sunmuştur. Şiirlerinde benimsediği gerçekçi yaklaşım, toplumcu bakış açısı ve halk merkezli sanat anlayışı, sonraki kuşak sanatçılar üzerinde kalıcı izler bırakmıştır.

Toktogul'un eserleri, yalnızca Kırgız edebiyatı açısından değil, Türk dünyasının ortak kültürel mirası olması bakımından da önemli bir değer taşımaktadır. Şiirlerinde görülen Türk kültürüne ait ortak motifler, geleneksel hayat anlayışı, ahlaki değerler, tabiat sevgisi, aile yapısı ve toplumsal dayanışma düşüncesi, Türk halkları arasındaki ortak kültürel hafızanın önemli göstergelerindendir. Bu yönüyle Toktogul'un eserleri, karşılaştırmalı Türk edebiyatı, halk bilimi ve kültür tarihi çalışmalarında değerlendirilmesi gereken temel kaynaklardan biri olarak kabul edilmelidir. Onun eserleri ayrıca tarih, dil, sosyoloji ve kültürel çalışmalar gibi farklı disiplinler açısından da zengin araştırma malzemesi sunmaktadır.

Sonuç olarak Toktogul Satılganov, halkın sesi olmayı başarmış, gelenek ile yeniliği bir araya getirmiş, şiiri toplumsal bilinç oluşturmanın etkili bir aracı hâline dönüştürmüş büyük bir sanatçıdır. Kırgız halkının tarihî hafızasını, kültürel değerlerini ve toplumsal duyarlılığını eserlerinde başarıyla yansıtan Toktogul, yalnızca Kırgızistan'ın millî şairlerinden biri değil, aynı zamanda Türk dünyasının ortak edebî mirasının en güçlü temsilcilerinden biridir. Aradan geçen zamana rağmen eserlerinin güncelliğini

koruması, farklı kuşaklar tarafından okunmaya devam edilmesi ve akademik çalışmalara konu olması, onun sanatının evrensel yönünü ve kalıcılığını ortaya koymaktadır. Bu nedenle Toktogul'un edebî mirası, geçmişi anlamanın yanı sıra Kırgız edebiyatının geleceğini değerlendirmek ve Türk dünyasının ortak kültürel değerlerini daha iyi kavramak bakımından da vazgeçilmez bir kaynak niteliğini sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

Akmataliyev, A. vd. (Ed.) (2014). *Toktogul entsiklopediyası*. Bişkek.

Akmataliyev, A. vd. (Ed.) (2017). *Kırgız adabiyatının tarıhı*. V Tom, Bişkek.

Akmatbekova S., Turgunbayev S., Samudinov T. (2000). *Kırgız poeziyasının antologiyası*. II Tom, Bişkek.

Alimov, U. (2003). *Kırgızistan'da akınlar ve akınlık geleneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Artıkbayev, K. (2013). *XX. yüzyıl Kırgız edebiyatı tarihi*. (M. Dıykanbayeva, Çev.), Ankara: Bengü Yayınları.

Arvas, A. (2011). Akınlık ve âşıklık geleneği arasındaki bazı ortaklıklar (Togolok Moldo örneği). *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Terature and History of Turkish or Turkic. Volume 6/3 Summer*, p. 513-522. doi: http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.2332

Cumakunova, G. (2014). *Toktogul-şiirlerle örülen nağmelere dökülen ömür*. İstanbul.

Gülensoy, T. (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe sözcüklerin köken bilgisi sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu yayınları.

Güngör, A. (2021). Sovyet devri Kırgız edebiyatı. Erişim tarihi: 15.05.2026 http://www.gungorname.com/

Kapağan, E. (2015). Toktogul'un şiirlerinde vatan ve millet sevgisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Cilt 8, Sayı 37*. Issn: 1307-9581.

Kayıpov, S. (2005). *Türkiye dışındaki Türk edebiyatları antolojisi*. Cilt 31, Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları.

Moldosultanova, G. (2020). *Toktogul Satılganov*. Erişim tarihi: 11.7.2026. http://teis.yesevi. edu-.tr/madde-detay/toktokul-satilgunov

Ekşioğlu, H. (Ed.) (2014). *Toktogul Satılganov seçme eserleri*. (İ. Türkhan, Çev.), Ankara.

Satılganov, T. (1989). *Toktogul Satılganov çıgarmalarının eki tomduk cıynagı*. I Tom, Frunze: Kırgızstan basması. ISBN-10(13):5-660-00031-2

Satılganov, T. (1989). *Toktogul Satılganov çıgarmalarının eki tomduk cıynagı*. II Tom, Frunze: Kırgızstan basması. ISBN-10(13):5-660-00031-2

Şengün, A. (2018). Türk ve Kırgız edebiyatında ağıtlar. *Uluslararası Afro-Avrasya Araştırmaları Dergisi. Sayı 6*, s. 148-159. ISSN: 2602-215X

Yudahin, K. K. (1994). *Kırgız sözlüğü*. (A. Taymas, Çev.), Ankara.

ELİAĞA VAHİD'İN GAZELLERİNDE DİYALEKTOLOJİK ÖGELER VE KALIPLAŞMIŞ DİL BİRİMLERİ

Orhan BALDANE

Arş. Gör. Dr., Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, obaldane@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7304-2506.

GİRİŞ

20. yüzyıla kadar Azerbaycan sahası Türk edebiyatında örneğine en çok rastlanılan şiir türlerinden biri gazeldir. Gazel türü, Azerbaycan sahasında yaygınlık yönünden sadece bayatı ile mukayese edilebilir (Vahid, 2004, s. 10). Yüzyıllar boyunca birçok şair tarafından tercih edilmiş olan gazel; kafiye yapısı, kullanılan mazmunlar ve ele alınan konular bakımından belirginleşmiş özelliklere sahiptir. Çarlık Rusyası'nın yıkılmasını takip eden süreçte Bolşevikler tarafından oluşturulmak istenen yeni düzen, eskiye ait her şeye karşı bir yok sayma siyasetini esas almıştır. Bu da hayatın bütün yönlerini etkilemiştir. Yüzyıllar boyunca şairler arasındaki popülerliğini korumuş olan gazel de bu siyasetin dışında kalamamış ve 1920'li yıllardan itibaren Azerbaycan'daki eski şöhretini yönetim baskısıyla kaybetmeye başlamıştır. Bu çalışmanın odak noktası olan Azerbaycan edebiyatının 20. yüzyıldaki en önemli gazel şairi Eliağa Vahid de siyasetin edebiyatı şekillendirdiği bu yıllarda faaliyet göstermiş ve yüzlerce gazel yazmıştır.

Çok az şaire nasip olacak şekilde yaşarken büyük bir şöhrete kavuşan ve şiirleri dilden dile dolaşan Eliağa Vahid'i diğer çağdaşlarından ayıran bazı hususlar olduğu muhakkaktır. Bunlardan biri ve belki de en önemlisi Vahid'in gazellerinin diyalektolojik ögeler ve kalıplaşmış dil birimleriyle örülü dil yapısıdır. Vahid'in gazellerindeki bu canlı dil unsurları, onun halk tarafından kolaylıkla anlaşılmasını ve sahiplenilmesini sağlamıştır. Dönemin bir diğer önde gelen şairi Semed Vurgun'un hece vezniyle yazdığı şiirlerinde uyguladığı halkın kavrayacağı tarzda yazma üslubunu, Vahid aruz vezniyle yazdığı şiirlerde başarıyla uygulamıştır (Vahid, 2004, s. 13).

Bu çalışmada ilk olarak Vahid'in hayat hikâyesi üzerinde durulacaktır. Bu kısımda Vahid'in şairlik serüveni ve dönemin siyasi ortamının bu serüvene etkileri de ele alınacaktır. Ardından Vahid'in (2019) 447 gazelini tarayarak tespit ettiğimiz diyalektolo-

jik ögeler ve kalıplaşmış dil birimleri üzerinden Vahid'in gazel diline ve üslubuna dair değerlendirmeler yapılacaktır.

1. Eliağa Vahid'in Hayatı ve Şairliği

1895[1] yılında Bakü'de doğan Eliağa Vahid[2], küçük yaşta babasını kaybettiği için amcasının himayesinde büyümüştür. Anne tarafından sülalesi Kazvin kökenlidir. İyi bir eğitim alma şansı yakalayamayan ve eğitim hayatı oldukça kısa süren Vahid'in çalışkanlığı, kuvvetli hafızası ve şairlik duyuşunun güçlü olması onun küçük yaşlardan itibaren en çok öne çıkan özellikleri olmuştur (Guliyeva, 2005, s. 4; Ehmedov, 2015, s. 6). Vahid'in çocukluk yıllarında Bakü'de "meyhana" adı verilen bir şiir türü ve bu şiirlerin okunduğu meclisler oldukça popülerdir. Vahid de bu meclisleri yakından takip etmiş ve hatta bir tür atışma olan meyhana yarışmalarına da katılmıştır (Guliyeva, 2005, s. 4; Ehmedov, 2015, s. 7). Meyhana meclislerinde edindiği tecrübe ise belki de farkında olmadan onun bütün şiir yaşamını etkilemiştir. Meyhana türünün gereği olan sözü doğaçlama bir şekilde hızlı, etkili ve sade bir şekilde söyleme alışkanlığı, onun gazel dilini de şekillendirmiştir. Sarıkaya (2018, s. 98), dönem tanıklarının anlattıklarından hareketle Vahid'in gazellerini bile kimi zaman doğaçlama bir şekilde kısa bir sürede kaleme aldığını belirtmiştir. Meyhana türünün özellikle Bakü'de çok meşhur olmasından dolayı Bakü ağzına ait dil özellikleriyle bu tür şiirlerde sıklıkla karşılaşılmaktadır (Kerimov, 2019, s. 133). Meyhana türünün Vahid'in gazellerine bir diğer etkisi de bu olmuştur. Vahid'in gazellerinde de aşağıda örnekleriyle gösterileceği gibi ağız özellikleri oldukça fazladır.

Meyhana meclislerinde yavaş yavaş adını duyurmaya başlayan Vahid, 1910'lu yıllarda dönemin önemli matbuat organları olan "Zahmet", "Baba-yi Emir", "Tuti" ve "Mezeli" gibi gazete ve dergilerde şiirler ve felyeton adı verilen kısa yazılar yayımlamaya da başlamıştır. 1916 yılında Orucov Biraderler Matbaası tarafından "Tamahın Neticesi" adlı ilk kitabı yayımlanmıştır. Bu kitap, üç farklı çocuk hikâyesinin Vahid tarafından manzum bir şekilde tekrar kaleme alınmasıyla ortaya çıkan küçük hacimli bir eserdir (Guliyeva, 2005, s. 5; Ehmedov, 2015, s. 8-9).

Vahid'in 1910'lu yıllardaki şiirlerinde daha çok satirik bir hava vardır. Meyhana türündeki şiirlere hâkim olan espriyle karışık iğneleyici söyleme tarzı Vahid'in satirik şiirlerine de yansımıştır. Vahid'in böyle bir şiir dilini tercih etmesinde elbette dönemin hicivleriyle meşhur Azerbaycan şairi Sabir'in de etkisi vardır (Guliyeva, 2005, s. 4-5). Bununla birlikte Vahid'in kendi üslup özellikleri de ilk şiirlerinden itibaren izlerini belli etmeye başlamıştır. Vahid, gazel türünde zirveye çıktığı dönemlerde dahi satirik

[1] Doğum tarihi bazı kaynaklarda 1894 olarak belirtilmiştir.

[2] Eliağa Vahid'in asıl adı "Eliağa Memmedgulu Oğlu İskenderov"dur. Şairin adının Türkiye Türkçesindeki karşılığı "Aliağa"dır. Azerbaycan Türkçesiyle yapılan yayınlarda kimi zaman adının "Elağa" olarak yazıldığı da görülmektedir. Arap harfli bir yayında ise adı "Ali Aga" okunacak şekilde yazılmıştır (Sarıkaya, 2015, s. 5).

şiirlerden vazgeçmemiş ve "Hacı Akrep" mahlasıyla bu türde örnekler vermeye devam etmiştir (Vahid, 2004, s. 7).

Gençlik dönemlerinde Vahid'in ilgi duyduğu başka bir şiir türü ise gazel olmuştur. 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başlarında Bakü, Gence, Ordubad, Lenkeran, Şamahı ve Şuşa gibi birçok şehirde edebî meclisler mevcuttur ve bu meclisler bir yönüyle de edebiyat okulu görevini yerine getirmiştir (Musalı, 2023, s. 772). Vahid de Bakü'de dönemin ünlü gazelhanlarının toplandığı "Mecmeü'ş-Şüera" adlı meclise sıklıkla katılmış ve eğitim yoluyla okulda edinemediği bilgiyi burada usta gazelhanlardan doğrudan edinmiştir (Sarıkaya, 2010, s. 208). Hatta "Vahid" mahlası da bu meclislerin önemli isimlerinden Abdülhalik Yusuf tarafından kendisine verilmiştir (Guliyeva, 2005, s. 5). Ayrıca bu yıllarda Celil Memmedguluzade ile tanışması da Vahid için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Celil Memmedguluzade, Vahid'e gazel türünde şiirler yazmasını önermiş ve onu bu yola sevk etmiştir (Kaya Selim, 2016, s. 168).

Fuzulî'nin eserleriyle yakından ilgilenmesi Vahid'in gazel türündeki edebî yolculuğuna yeni bir boyut kazandırmıştır. Vahid, 1921 yılında Üzeyir Hacıbeyli'nin "Leyli ve Mecnun" operasını izleyince Fuzulî'den çok etkilenmiş ve daha sonra Fuzulî'nin 20. yüzyıldaki en önemli takipçisi olmuştur (Sarıkaya, 2010, s. 211). Vahid, klasik şiir geleneğinde Fuzulî'nin yanı sıra Nizamî ve Hafız gibi şairlerin eserlerine de aşinadır (Vahid, 2004, s. 6), ama onun için asıl rehber daima Fuzulî olmuştur. Buna bağlı olarak da Vahid, Fuzulî'nin kafiyelerini ve rediflerini sıklıkla kullanmış, ona nazireler ve tahmisler yazmıştır (Guliyeva, 2005, s. 7). Ancak Vahid'in Fuzulî'den farklılaşan özellikleri de mevcuttur. Onun gazelindeki kahramanlar kimi zaman Fuzulî'nin kahramanlarından farklı olarak daha iyimser ve nüktedan bir ruha sahiptir (Vahid, 2004, s. 9; Guliyeva, 2005, s. 8; Kaçar, 2023, s. 132). Bu hususla ilgili olarak Akpınar (1994, s. 83), Vahid'in güzellik ve aşk anlayışının klasik şiirin anlayışından farklılaştığını ifade etmiştir. Bununla beraber Vahid, dönemin siyasi şartlarının da bir gereği olarak "adalet" ve "vatan sevgisi" gibi konuları gazellerinde sıkça işlemiştir (Vahid, 2004, s. 9; Kaya, 2011, s. 97-100; Ehmedov, 2015, s. 17). Bilindiği üzere gazel, sosyal mevzuları işlemek için uygun bir tür değildir. Ancak Vahid'in vatan sevgisi içerikli gazelleri Azerbaycan edebiyatında gazel türüne yeni bir soluk getirmiştir (Guliyeva, 2005, s. 9; Kaya Selim, 2016, s. 170). Yani Vahid, klasik form ile çağdaş içerik arasında sentez kurabilmeyi başarmıştır (Zeynalova, 2026, s. 109).

Vahid'in Fuzulî'yi benimsemeye başladığı bu dönem, Azerbaycan'da Sovyet idaresinin hâkimiyette olduğu bir dönemdir. Yeni yönetimler kimi zaman bir insan tipini idealize edip bu tipi topluma benimsetmek isteyebilirler. İdarecilerin bunun için başvurduğu önemli gruplardan biri de başta edebiyatçılar olmak üzere aydınlardır (Uygur, 2011, s. 156). Sovyetler Birliği'nde de böyle bir süreç yaşanmış ve yaratılmak istenen ideal tipin örnekleri şair ve yazarların eserlerinde halka gösterilmek istenmiştir. Eski düzeni ve eski insanı hatırlatan her şey ise bu süreçlerde baskı ya da yasakla kar-

şılaşmıştır. Bu tür sebeplerden dolayı dönemin Sovyet yöneticileri için aruz, gazel, hatta Fuzulî'nin kendisi bile feodalizm devrinin kalıntıları olarak görülmüştür (Guliyeva, 2005, s. 7). Konuyla ilgili olarak Musalı (2023, s. 773) dinî ve irfani konuların klasik şiir geleneğinde önemli yer tutması ve aruzla propaganda şiiri yazmanın kolay olmaması gibi hususların rejimin baskılarında öne çıkan sebepler olduğunu dile getirmiştir. Klasik şiir geleneği, yönetim baskılarına rağmen muğam sanatındaki gazel icraları, hicivlerin aruz vezniyle yazılması ve yasak olmasına rağmen dinî törenlerde mersiyelerin okunması gibi sebeplerle ayakta kalmayı başarmıştır (Musalı, 2023, s. 815). Eliağa Vahid'in hem gelenekten beslenen bir devamcı hem de yeri geldiğinde geleneksel kalıpların dışına çıkan yenilikçi bir gazel şairi olarak edebiyat dünyasına katılması da klasik şiir geleneğinin Azerbaycan'da 20. yüzyıldaki siyasi şartlara rağmen ayakta kalabilmesinin bir diğer sebebidir. Her ne kadar 1930'lu yıllarda dergi ve gazeteler kimi zaman Vahid'in gazellerini yayımlamasalar da onun 1920'li ve 30'lu yıllarda yayımlanan kitapları her zaman büyük tirajlarla basılmış ve okuyucuların büyük rağbetini kazanmıştır (Guliyeva, 2005, s. 7; Ehmedov, 2015, s. 11).

Rejimin geleneğe yönelik politikalarına rağmen Vahid'in gazelleri dilden dile büyük bir hızla yayılmıştır. Bunun sebeplerinden biri tanınmış sanatçıların radyo programlarında, düğünlerde, şenliklerde ve çeşitli etkinliklerdeki muğam ve mahnı icralarında Vahid'in gazellerinden sıklıkla istifade etmiş olmalarıdır. Ehmedov (2015, s. 5) özellikle muğam meclislerinde dizelerine en çok başvurulan iki şairden birinin Fuzulî, diğerinin ise Vahid olduğunu ifade etmiştir. Bu sanatçılar vasıtasıyla Vahid her geçen gün daha çok tanınan ve sevilen bir şair olmuştur. Bu konuyla ilgili olarak Vahid'in kimi zaman sabah saatlerinde bir gazel yazıp Telet Kasımov'a götürdüğü, Kasımov'un bu gazeli öğleden sonra Elibaba Memmedov'a teslim ettiği ve Memmedov'un ise bu gazeli ezberleyip akşam katıldığı canlı programda okuduğu yönünde bir anekdot Telet Kasımov tarafından aktarılmıştır (Ehmedov, 2015, s. 12). Yani, Vahid tarafından yazılan bir gazel, kimi zaman aynı gün içinde halkın beğenisine sunulmuştur. Sanatçıların Vahid'in gazellerini tercih etmesi ve halkın bu gazelleri sevmesinin asıl sebebi ise Vahid'in söz ustalığında ve dilinin doğallığında yatmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı öncesindeki süreçte Vahid, 1924-1936 yılları arasında "Kommunist" gazetesinde çalışmış ve 1938'de de "Azerbaycan Yazarlar Birliği" üyesi seçilmiştir (Ehmedov, 2015, s. 11). Vahid bu dönemde aşk konulu gazellerinin yanı sıra Sovyet rejimini halka anlatmaya yönelik şiirler de yazmış ve insanları Sovyet kazanımlarını korumaya davet etmiştir (Kaya Selim, 2016, s. 169). Savaş yılları ise Vahid için oldukça hareketli geçmiştir. Yaklaşık 50 yaşında olmasına rağmen seferberlik dâhilinde askerliğe alınan Vahid, buradaki eğitimlerden dolayı hastalanmıştır (Ehmedov, 2015, s. 13).

Meyhana türündeki eserler halk arasında sevildiği için savaş döneminde devlet tarafından şairlere siparişle şiirler yazdırılmıştır (Sarıkaya, 2018, s. 130). Yani rejim, meyhanayı kendi çıkarları için kullanmıştır. Kerimov (2019, s. 135), bu türün doğaçla-

maya dayanan formundan dolayı siparişle yazılan meyhanaların türün yapısını zedelediğini ifade etmiştir. Vahid de savaş yıllarında özellikle Hitler'e yönelik ağır eleştirilerde bulunduğu şiirler yayımlamıştır (Vahid, 2004, s. 7). Bu yıllarda propaganda komitelerinde de yer alan Vahid, köyleri ve fabrikaları gezerek halkı mücadeleye davet etmiştir (Kaya Selim, 2016, s. 169). Vahid'in savaş zamanıyla ilgili şiirleri 1943 yılında "Döyüş Gazelleri" adıyla neşredilmiştir (Ehmedov, 2015, s. 13). Vahid'in bu şiirleri cephedeki askerleri yüreklendirmiş ve azimlerine destek olmuştur (Sarıkaya, 2018, s. 130).

Vahid, 1965 yılında 70 yaşındayken vefat etmiştir. Yaşadığı dönemin edebî gerçekliği farklı bir zemin üzerinde yükseldiği için Vahid, resmî muhitlerde hak ettiği ilgiyi tam anlamıyla görememiştir. Akpınar'ın (1994, s. 83) Vahid hakkında yaptığı "yanlış zamanda dünyaya gelmiş ve devriyle uzlaşamamış rind bir şair" tanımlaması Vahid'in yaşadığı bu durumu izah etmektedir. Ancak buna rağmen Vahid, halkın büyük sevgisini kazanmıştır. Bu sevginin somut izleri ise hem yaşarken hem de öldükten sonra dilden dile dolaşan şiirleri ve öldüğünde halk tarafından gördüğü saygıdır. Cenaze töreninde Azerbaycan Yazarlar Birliği binasından omuzlara alınıp Fahri Hiyaban'a kadar omuzlarda götürülmüştür. Vahid'in cenaze töreni bu yönüyle Azerbaycan'da örneği az görülmüş bir törendir (Ehmedov, 2015, s. 16). Vahid'in ölümü herkesi olduğu gibi dönemin şairlerini de etkilemiş ve hem kuzeyde hem de güneyde Vahid anısına şiirler yazılmıştır (Sarıkaya, 2010, s. 209).

Azerbaycan 1991 yılında bağımsızlığını kazandıktan sonra Vahid'in anısına "Vahid Poeziya Evi" açıldığını ve buraya bağlı olarak 1999'da "Vahid Edebî Meclisi"nin faaliyetlerine başladığını belirten Musalı (2023, s. 776), Vahid'in özellikle gazel türüne getirdiği yeni anlayışla Aliekber Şahid, Aliağa Bekir ve Hekim Gani gibi şairlerin yetişmesine de hizmet ettiğinin altını çizmiştir (Musalı, 2023, s. 774). Vahid, 20. yüzyılda klasik şiir geleneğinin Azerbaycan edebiyatında Şehriyar ile birlikte önde gelen iki temsilcisinden biri olmuştur. Ancak Şehriyar ve Vahid arasında ait oldukları sosyal çevre yönünden önemli bir fark vardır. Şehriyar klasik tarzdaki şiirlerini zaten bu geleneğin oldukça canlı olduğu İran coğrafyasında kaleme alırken Vahid ise bu geleneğin bitirilmek istendiği Sovyet rejiminde bu geleneği sürdürmüştür (Vahid, 2004, s. 10). Gazel türü Azerbaycan'da yok olma tehlikesiyle karşı karşıyayken Vahid'in bu türü koruması, yaşatması ve zenginleştirmesi, Azerbaycan edebiyat tarihi için oldukça kıymetli bir hususdur (Guliyeva, 2005, s. 10).

2. Bulgular

2.1. Ana Hatlarıyla Eliağa Vahid'in Gazellerinin Dil Özellikleri

Eliağa Vahid hakkındaki eserlerde ve yazılarda araştırmacıların üzerinde ortaklaştığı fikirlerden biri Vahid'in halk diline yakın, sade, canlı ve kıvrak bir dile sahip olduğudur (Ehmedov, 2015, s. 18; Sarıkaya, 2018, s. 98; Kaçar, 2023, s. 125). 20. yüzyıla gelin-

diğinde Azerbaycan'da klasik şiir geleneği için iki koldan söz edilebilir. Bunlardan birincisi geleneği takip eden ama sade dilden yana olan koldur. İkincisi ise sadelik karşıtı olmanın yanı sıra Arapça ve Farsça tamlamalar konusunda da ısrarcı olan koldur. Tamlamalarda ısrarcı olan kolun dayanak noktası, sadeleşme olduğu takdirde klasik şiirin ağırlığının eksileceği yönündeki düşüncedir. Vahid'i bu iki koldan birincisine ait sayabiliriz (Musalı, 2023, s. 804). Ancak bu yorumdan Vahid'in Arapça ve Farsça tamlamalara yer vermediği anlaşılmamalıdır. Gazel türünde sık karşılaşılan alıntı tamlamalar, Vahid'in gazellerinde de görülmekle birlikte Vahid bu tamlamaların gazeldeki ağırlığını dilin doğal akışına zarar verecek bir seviyeye çıkarmamıştır (Vahid, 2004, s. 12). Bununla beraber Vahid'in gazellerinde konuşma diline ait birçok dil unsuru olsa da bunların sadeleşme karşıtı grubun belirttiği gibi şiirin ağırlığını düşürmesi söz konusu değildir. Tam tersine Vahid, aruz veznini halk dilinin imkânlarıyla birleştirip kendine has bir tını yakalamayı da başarmıştır (Zeynalova, 2026, s. 109). Yani, Vahid'in günlük konuşma dilinden gazellerine taşıdığı ifadeler, geleneksel şiirin mazmunları ve kalıp ifadeleriyle birleşip canlı bir ahenk yaratmış ve gazellerin edebî seviyesini de yükseltmiştir.

Çalışmanın bu kısmında Vahid'in gazellerinin halkın günlük konuşma diliyle olan yakınlığı üzerinde durulacaktır. Bu husus "diyalektolojik ögeler" ve "kalıplaşmış dil birimleri" olmak üzere iki alt başlık altında ele alınıp gazellerden tespit edilen dil kullanımları aracılığıyla ifade edilen görüşler desteklenecektir.

2.2. Eliağa Vahid'in Gazellerinde Diyalektolojik Ögeler

Meyhana türünün ve meyhana meclislerinin Vahid'in şairlik yönüne katkılarından yukarıda söz etmiştik. Meyhana türünün doğaçlama söyleyişle ilgili olması, meyhana icracılarının ağız özelliklerinin söyledikleri şiirlere yansımasına zemin hazırlamıştır. Çünkü atışma şeklinde süren karşılıklı söz söyleme etkinliğinde sözün her zaman edebî dile uygunluğunu sağlamak kolay değildir. İcra ortamındaki dinleyicilerin de farklı eğitim seviyelerinde bölge insanı olduğu göz önünde tutulursa yerel söyleyişlerin şiirlere girmesi kaçınılmazdır. Meyhanalarda sıklıkla görülen bu durum şairlik zeminini meyhana meclislerinde atan Vahid'in gazellerine de yansımıştır. Vahid'in gazelleri bu bakımdan incelendiğinde standart Azerbaycan Türkçesinin dışına çıkan bazı kullanımlarla karşılaşılmaktadır[3]. Standart dışı olan bu diyalektolojik malzemeyi halk arasındaki canlı konuşma dilinin gazellerdeki yansımaları olarak nitelendirmek de mümkündür. Vahid'in gazellerinden tespit ettiğimiz diyalektolojik ögeleri şu şekilde örneklendirebiliriz[4]:

[3] Azerbaycan Türkçesindeki kelimelerin standart kullanımları için dört ciltlik "Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti" (2006) adlı eser dikkate alınmıştır. Dil bilgisi yönünden standart kullanımlar için ise Gezenfer Kazımov'un (2010) "Müasir Azerbaycan Dili-Morfologiya" adlı eseri ve Süleyman Kaan Yalçın'ın (2018) "Azerbaycan Türkçesi Grameri" adlı eseri göz önünde tutulmuştur.

1) Geniş zaman çekiminde standart şekiller olan "ölərəm", "sevinərəm", "sürünərəm", "qılaram" gibi kullanımların yerine "ölləm", "sevinnəm", "sürünnəm", "qıllam" gibi ilerleyici benzeşme örnekleri ve kelime içinde yan yana gelen /nl/ ünsüzlerinin "annamaz" kelimesinde olduğu gibi /nn/ şeklini aldığı ilerleyici benzeşme örnekleri[5]:

"Biganə sözün açma mənə, qüssədən ***ölləm,***   Bimarə içirtmə zəhəri şərbət içində"[6]   (s. 36)[7]
"Gözəl ki, aşiqin incitmədi, burax getsin,   ***Sevinnəm***, etsə cəfa sevgilim dübarə mənə"   (s. 55)
"Bu fəqrimiz bizə, Vahid, böyük səadətdir,   Zəmanə, sərvət ağır yükdür, ***annamaza*** verib."   (s. 27)

2) "nedim", "nola", "neylim", "netmişəm" gibi ilk unsuru "nə" olan birleşmelerde görülen hece kaynaşması:

"***Nedim***, nə çarə qılım, olmuşam bəlayə düçar,   Şikəstə dil qalıb həsrət dəvayə qürbətdə"   (s. 38)
"Sən bu hüsnilə Züleyxayi-cahansan, ey məh,   ***Nola***, eşqin çəkə Yusif kimi bazarə məni."   (s. 86)

3) "üçün" edatının başındaki /ü/ sesinin düştüğü ve edatın bir ek gibi ses uyumuna girdiği "cavanlarçın" şeklindeki kullanımlar:

"Olmasa ustada bəzmində, Vahid, qəbul,   Pirlər yazsın ***cavanlarçın*** yenə bir tazə söz."   (s. 300)

[4] İncelemenin bu kısmında standart dilden farklılaşan diyalektolojik ögelerin günümüzde hangi Azerbaycan Türkçesi ağzıyla uyumluluk gösterdiği tespit edilmeye çalışılmayacaktır. Bu çalışmanın asıl amacı, Vahid'in diyalektolojik ögelerden ne şekilde yararlandığını gösterebilmektir. Bu sebeple maddeler şeklinde verilen diyalektolojik özelliklerin hangi şehrin ya da bölgenin ağzına ait olduğuna dair bir inceleme yapılmayacaktır. Ayrıca, Vahid'in ahenk kaygısıyla yaptığı ses değişiklikleri, burada ele alınan durumdan farklıdır. Örneğin Vahid'in "qara" kelimesi yerine kimi gazellerde ahengi ve kafiye yapısını gözeterek "qarə" kelimesini kullanması bu çalışmada diyalektolojik özellik olarak değerlendirilmemiştir.

[5] Diyalektolojik özelliğin örneklendirilmesinde ilgili madde altında değerlendirilebilecek tüm örnekleri göstermek makalenin hacmini çok genişletecektir. Bu sebeple maddelerde bahsi geçen özelliği betimlemeye yetecek sayıda örneğe yer verilecektir.

[6] Çalışma boyunca beyit örnekleri Azerbaycan Türkçesindeki orijinal yazımlarıyla gösterilmiştir. Yani; alıntı kelimelerin yazımı, alıntı tamlamaların yazımı, kelimelerin birleşik ya da ayrı yazımı gibi hususlar yönünden Azerbaycan Türkçesinin yazım kuralları esastır.

[7] Çalışmada yer verilen tüm örneklerin sayfa sayısı belirtilmiştir. Gazellerden örnekler ve sayfa sayısı bilgileri için Vahid'in (2019) gazellerinin ve gazeller haricindeki şiirlerinin topluca yer aldığı "Mənə Naz Et!" üst başlığını taşıyan kitaptan istifade edilmiştir.

4)+dXr ekinin sonundaki /r/ sesinin düştüğü "yoxdu", "budu", "şirindi", "bəsdi" gibi kullanımlar ve öğrenilen geçmiş zaman çekiminde kullanılan -XbdXr ekinin sonundaki /r/ sesinin düştüğü "olubdu" gibi örnekler:

"Cövrün az et mənə, qorxum ***budu***, bir ah çəkim, Bir yanar od düşə başdan-başa kaşanələrə." (s. 63)
"Bircə gəl gör nə cəfalar çəkirəm zülfündən, Xəbərin ***yoxdu*** sənin hali-pərişanımdan." (s. 160)
"Könlüm ***olubdu*** mail o yarə, neyləyim mən? Oldum onun qəmindən biçarə, neyləyim mən?" (s. 179)

5) Standart Azerbaycan Türkçesinde "qalmayıb", "eyləyib", "neyləyib" şeklinde kullanılan kelimelerin "qalmıb", "eylib", "neylib" gibi ses düşmesine uğramış şekillerinin kullanımı:

"Kuyində mənə zülm eləyəndən biri ***qalmıb***, Ahım odu yandırdı, hamı dərbədər oldu." (s. 288)
"***Neylib*** sənə bilməm bu fəlakətzədə könlüm, Biçarəni bir qoymadın, asudə dolansın." (s. 209)

6) Öğrenilen geçmiş zaman çekiminin 2. şahıslarında /şs/ seslerinin arka arkaya gelmesi sonucunda /ş/ sesinin düştüğü "olmusan", "yığmısan", "eylemisen" gibi kullanımlar:

"Leylivəş bir sənəmin zülfünə dil verdikdə, ***Olmusan*** gör necə Məcnun kimi divanə, könül." (s. 117)
"Vahid, əhsən sənə, tən oxlarını gəldikcə, ***Yığmısan*** dövranə, bir cahü cəlal ***eyləmisən***." (s. 183)

7) "qurtarmaq" kelimesinde ilk /r/ sesinin düşmesiyle ortaya çıkan "qutarmaq" şekli:

"Gözləməkdən yolunu yaxşı ***qutardım*** özümü, İndi heç bir gözəl eşqində nigaran deyiləm." (s. 122)

8) "sonra" edatındaki /n/ sesinin düşmesiyle meydana gelen "sora" şekli:

"Vahid, yanacaqsan, bilirəm, nari-fəraqə, Virdin dəxi bundan ***sora*** ah ilə nəvadır." (s. 266)

9) Vasıta çekiminde "ilə" edatından genişlemiş "ilən" şeklinin kullanılması:

"Duranda mən bərabərdə o yari-gülcəmal ***ilən*** Dedi: - əl çək, səni tanrı, kənarımdan bir az yan dur." (s. 271)

10) Emir çekiminde -gil ekinden genişlemiş -gilə ve -gilən eklerinin kullanılması:

"Olma tüfeyli, mərdsən, hər bir gədayə kim, Ali gədası ***olgilə***, mərdanə səbr qıl." (s. 115)
"***Çəkgilən*** şanə, qəmin zülfü cəfasını görüm, Niyə bənd oldun o geysuyi-pərişanə könül." (s. 117)

11) "onlar" ve "bunlar" zamirlerinin "olar" ve "bular" şeklinde kullanımları:

"Vahid, ancaq bu vəfasızları məndən xəbər al, Xatirimdə ***oların*** gör neçə cür heykəli var." (s. 228)
"Demə, gözü, qaşıdır artıran məlahətini, ***Bulardan*** artıq hələ xalının qaralığı var." (s. 232)

12) Sadece "yengi il" şeklinde bir örnekte karşımıza çıkan ve standart Azerbaycan Türkçesinde olmayan art damak /n/ sesiyle bağlantılı kullanım:

"Nə söz dedim o gülə, məndən inciyib getdi? Bizim barışmağımız ***yengi*** il baharə çəkər." (s. 239)

Çalışmamızın bu kısmında 12 madde şeklinde listelediğimiz diyalektolojik ögelerden son 3 maddede yer alan *-gilə/-gilən* emir ekleri, *olar/bular* zamirleri ve *yengi* kelimesi, günümüzde standart Azerbaycan Türkçesinde kullanımları olmasa da tarihî metinlerde tespit edilebilen dil unsurlarıdır. Yani, son 3 maddede yer alan örnekler standart dışı olmalarının yanı sıra eskicil (arkaik) bir niteliğe de sahiptir. Sarıkaya (2015, s. 23-28), Vahid'in gazelleri hakkındaki bir çalışmasında "Çok Belirgin Kimi Dil Özellikleri" başlığı altında Vahid'in gazellerindeki dil kullanımlarına temas etmiştir. Bu maddelerden bazıları ağız özelliği, bazıları vezin gereği yapılan tasarruflar, bazıları ise eskicil (arkaik) ögelerdir. Özalp ise (2026, s. 259-260) Vahid'in gazelleriyle ilgili çalışmasında yer alan "Şairin Ağız Özelliklerini Yansıtan Kullanımlar" başlığı altında Vahid'in gazellerindeki ağız özelliklerine kısaca değinmiştir. Bu çalışmada tarafımızdan sunulan ağız özelliklerinden 4., 5. ve 6. maddeler Sarıkaya, 10. madde ise Özalp tarafından da dile getirilmiştir. Bu 4 maddenin dışında kalan 8 madde ise iki çalışmada da yer almamaktadır.

2.3. Eliağa Vahid'in Gazellerinde Kalıplaşmış Dil Birimleri Olarak Deyimler, Atasözleri ve Kalıp Sözler

Sözlüklerde madde başı olarak gördüğümüz kelimelerin yanı sıra dillerin söz varlığında ikilemeler, deyimler, atasözleri, kalıp sözler, özdeyiş, klişe, küfür ve slogan gibi birçok kalıplaşmış dil birimleri de vardır. Konuyla ilgili olarak Bayraktar (2022, s. 28); sabit bir yapıda olmaları, birden fazla kelimeden oluşsalar bile bir birim olarak kabul edilmeleri, bir anlama sahip olmaları, değişikliğin sınırlı seviyede yapılabilmesi ve

kültürle olan münasebetleri dolayısıyla kalıplaşmış dil birimlerinin dilin diğer ögelerinden kolaylıkla ayrılabildiğini, ancak benzer özellikleri sebebiyle bu birimlerin kendi aralarında karıştırılabildiğini ifade etmiştir.

Bu çalışma vesilesiyle taradığımız gazelleri toplu olarak göz önünde tutarsak Vahid'in kalıplaşmış dil birimlerinden sıklıkla istifade ettiğini söyleyebiliriz. Özellikle deyim, atasözü ve kalıp sözler, Vahid'in şiirlerine dil ve üslup yönünden katkı sağlayan kalıplaşmış dil birimleridir.

2.3.1. Deyimler

Güncel Türkçe Sözlük'te (URL-1) "Genellikle gerçek anlamından az çok ayrı, kendine özgü bir anlam taşıyan kalıplaşmış söz öbeği, tabir" şeklinde tanımlanan deyimlerin Vahid'in gazellerinde onlarca örneği mevcuttur. Vahid'in gazellerine dâhil ettiği deyimlerin bazıları ve gazelde kullanılış örnekleri şu şekildedir:

Deyim	Deyimin Anlamı[8]	Geçtiği Beyit
Göz yummaq	Önem vermemek, dikkate almamak	"Ney kimi fəryadıma ***göz yumdular*** həmdəmlərim Bir özüm tək əhli-eşqin binəvasın görmədim" (s. 8)
Ömrünü çürütmək	Hiçbir faydalı işle uğraşmamak, vakti boşa geçirmek	"Yarın vəfasız olmağı, əğyar tənəsi Vahid, ***çürütdü ömrümü***, candan bəzikmişəm." (s. 131)
Qaş-göz atmaq	Kaş ve göz hareketleriyle işaret etmek, nazlanmak	"***Qaş-göz atma*** mənə, biganə paxıllıqdan ölür, Az qalır, bağrına girsin o əyilmiş qəmələr." (s. 240)
Zəhləsi getmək	Sevmemek, nefret etmek	"***Zəhləm gedir*** nigarimə baxdıqca özgələr, Saymır rəqibi ol güli-xəndan, xoşum gəlir." (s. 264)
Gününü qara eyləmək	Eziyet vermek, rahat bırakmamak	"Rəhm et, ***günümü eyləmə*** zülfün kimi ***qarə***, Qoyma üzünə türrəyi-tərrar dolansın" (s. 208)

[8] Deyimlerin Azerbaycan Türkçesindeki yazımları ve anlamları için "Azerbaycan Dilinin Frazeologiya Lüğeti" adlı eserden faydalanılmıştır (Meherremli; İsmayılov, 2015).

Deyim	Deyimin Anlamı	Geçtiği Beyit
Başına dolanmaq	Haddinden fazla sevmek	"Hər gün ***dolanıb başına*** qurbanın olardım, Pərvanəsifət uçmağa balü pərim olsa." (s. 21)
Bel bağlamaq	Güvenmek, inanmak	"Könlüm aldatdı meni hüsnünə məhparələrin, Sanmayın mən bu vəfasızlara ***bel bağlardım***." (s. 151)
Dildən-dilə düşmək	Hakkında konuşulmak, şöhret kazanmak	"Zülfün ucu göstərdi mənə eşq qəməndin, ***Düşdüm*** yenə Məcnun kimi ***dildən-dilə*** sənsiz." (s. 298)
Üz döndərmək	Küsmek, ilişkiyi bitirmek	"Zəmanə gəlsə rəyincə, sənin-lə yar olur aləm, Yaman gündə bütün ***üz döndərərlər*** binəvalərdən." (s. 171)
Günahından keçmək	Bağışlamak, affetmek	"Günahım olsa da, çox razıyam ilahimdən, ***Keçər***, ümid edirəm, aqibət ***günahimdən***." (s. 166)

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere deyimler kimi zaman mevcut söz dizimleriyle kullanılmışken kimi zaman Vahid tarafından deyimlerin yapısı gazelin sesine, ritmine, kafiyesine ve veznine fayda sağlayacak şekilde kırılmıştır. Örneğin Vahid, "başına dolanmaq" deyimini "dolanıb başına" şeklinde deyimde yer alan iki unsurun yerini değiştirerek vermiştir. "Gününü qara eyləmək" deyiminde ise hem ikinci ve üçüncü unsurların yerini değiştirmiş hem de bu iki unsurun arasına başka bir öbek yerleştirmiştir. "Günahından keçmək" deyiminde de iki unsurun yerini değiştirmekle kalmayıp unsurlarından birini dizenin başına, diğerini ise dizenin sonuna yerleştirmiştir. Bu değişiklikler Vahid'in öne çıkarmak istediği duyguya ve pekiştirmek istediği düşünceye de hizmet etmektedir.

Burada örnek olarak gösterilenlerin haricinde Vahid'in gazellerinde "gözdən salmaq", "qəm çəkmək", "könül vermək", "qərara gəlmək", "əhd qılmaq", "qan tökmək", "göydən zənbillə enmək", "yerinə düşmək", "gözü götürməmək", "bəlaya salmaq", "kəsərdən düşmək", "qanı qaralmaq", "əldən ələ gəzmək", "ürəyi qana dönmək", "bir gözdə görmək" ve daha bunlar gibi çok sayıda deyim yer almaktadır.

2.3.2. Atasözleri

Güncel Türkçe Sözlük'te (URL-1) atasözü kelimesi "Uzun deneme ve gözlemlere dayanılarak söylenmiş ve halka mal olmuş, öğüt verici nitelikte söz; deme, mesel, sav, darbımesel." şeklinde tanımlanmıştır. Vahid'in gazellerinde deyimler kadar çok olmasa da yer yer atasözlerine rastlamak da mümkündür. Bunlardan bazılarının örnekleri şu şekildedir:

Atasözü[9]	Geçtiği Beyit
Səbir edən salamat olar.	"Bu beş gün ömürdə təni-rəqibə döz, Vahid, Kim ki, ***səbr edə***, billəh, başı ***səlamət olur***." (s. 7)
Arif tərif istəməz.	"Bilərmi, cahilə yüz dəfə söyləsən, Vahid, Və lakin, ***arifə bir kəlmə söz kifayətdir***." (s. 263)
Gözəldə etibar olmaz.	"Bu söz zərbülməsəldir, xalq içində söylənir, Vahid, Vəfa umma gözəllərdən, ***gözəldə etibar olmaz***!" (s. 293)
Hər gecənin bir gündüzü var.	"Zülfün üzünü il uzunu tutsa, darıxma, ***Aydın gecəni zülmət edən kəs səhər eylər***." (s. 244)

Bu örneklerde görüldüğü üzere Vahid, kimi zaman atasözünü söz dizimi yönünden hiç bozmadan gazeline dahil etmiştir. "Gözəldə etibar olmaz" atasözü buna bir örnektir. Hatta bu örnekte ilk dizede bu sözün bir "zərbüməsəl", yani "atasözü" olduğunu da dile getirmiştir. Vahid kimi zaman atasözünü iki parçaya ayırmış ve bu iki parçanın arasına başka dil unsurları da dâhil etmiştir. "Səbir edən salamat olar" atasözünün geçtiği beyit, bunun açık bir örneğidir. Kimi zaman ise atasözünü birebir vermek yerine atasözünün taşıdığı ana fikri muhafaza ederek kaynak olarak kullandığı atasözünün bir tür varyantını kullanmıştır. Örnek olarak Vahid, "Arif tərif istəməz" atasözünü "Arifə bir kəlmə söz kifayətdir" şeklinde varyantlaştırmıştır. Atasözüyle ilgili tanımda da belirtildiği üzere yüzyıllar içinde halkla özdeşleşmiş olan bu sözlerin şiirde kullanılması sadece üst düzey okur kitlesinin değil sıradan halk kitlesinin de bu gazellere teveccüh göstermesindeki önemli etkenlerdendir.

2.3.3. Kalıp Sözler

Kalıplaşmış dil birimleri ile kalıp sözler ifadelerinin her ikisi de "kalıp" kelimesine sahip oldukları için bu ifadeler birbirleriyle karıştırılmaya müsaittir. Kalıplaşmış dil birimleri kavramı, belirli bir bağlam dâhilinde dilsel üretim süreçlerini kolaylaştırma ve hızlandırma işlevlerine sahip, yapısal yönden genel olarak kalıplaşmış biçimde bu-

[9] Atasözlerinin Azerbaycan Türkçesindeki kullanımları için Azerbaycan Millî İlimler Akademisi Folklor Enstitüsünün öncülüğüyle Metanet Yaqupqızı tarafından yayına hazırlanmış olan "Atalar Sözleri" (2013) adlı eserden yararlanılmıştır.

lunan söz varlığı unsurlarını içeren şemsiye bir kavramdır. Kalıp sözler ise bu şemsiye kavramın alt kollarından sadece biridir. Araştırmacıların "kalıp sözler", "ilişki sözleri" ya da "kültür birim" olarak adlandırdıkları bu kavram, Gökdayı (2008, s. 106) tarafından şu şekilde tanımlanmıştır:

> "Bu sözler, önceden belirli bir biçime girip öylece hafızada saklanan, söyleneceği sırada yeniden üretilmeyip olduğu gibi hatırlanarak ve eğer gerekiyorsa bazı ekleme ve çıkarmalar yapılarak kullanılan, tek bir sözcükten, ardışık ve aralı sözcüklerden oluşabilen, belirli durumlarda toplumun benimsediği sözleri sunarak iletişimin kurulmasına veya devamına yardım eden ve kullanım yerleri çok sınırlı olan kalıplaşmış dil birimleridir."

Kalıp sözler; tanışma, ayrılma, ölüm, düğün, cenaze, yarışma gibi bağlamlarda sıklıkla kullanılmaktadır. Gökdayı (2008, s. 101-102) kalıp sözlerin dua/iyi dilek, beddua, duygusal tepki, selamlaşma, ayrılık, batıl inanç, istek, yüceltme, kabul, ret, eleştiri, genel düşünce, gelenek yansıtma, dinî inanca vurgu yapma, soru, cevap, özür dileme, kutlama ve teşekkür gibi anlam dünyalarına sahip olduklarını ifade etmiştir.

Azerbaycan Türkçesi, kalıp sözler yönünden zengin bir söz varlığı malzemesine sahiptir[10]. Vahid'in gazellerinde de bu geniş hacimli söz varlığından örnekleri çokça görmek mümkündür. Vahid'in gazellerinde özellikle beddua anlam dünyasına giren kalıp sözlerin örnekleri oldukça fazladır. Gazellerden tespit edilen bazı beddua kullanımları şu şekildedir:

Beddua	Geçtiği Beyit
Qərəzle ev yıxanın xanimanı odlansın!	"***Qərəzlə ev yıxanın xanimanı odlansın***! Ki, qoydular gözü xəsrətlə xanimana səni" (s. 92)
Lənət gələ!	"Bir ləhzə mənim kamımca çərx dolanmaz, ***Lənət gələ*** bu dövri-cahanə, ölürəm mən." (s. 177)
Tanrı dırnaq verməsin!	"Aşiqin qanın içər yol tapsa kəmfürsət rəqib, Zalimə versin qoturluq, ***tanrı dırnaq vermə-sin***." (s. 195)
Yerli-dibli batsın!	"Vahid, o millət ki, onun musiqisi yox, ***Batsın*** da ***yerli-dibli***, elə millət olmasın!" (s. 206)
Gözü çıxsın!	"Vahid, mənim ol gözləri xunbarimi hər kəs Bəd gözlə əgər salsa xəyalə, ***gözü çıxsın***!" (s. 210)

[10] Kalıp sözlerin Azerbaycan Türkçesindeki durumu hakkında geniş çaplı bir araştırma için bk. (Ayan, 2025).

Beddua	Geçtiği Beyit
Ciyərin qan olsun!	"Gülüzlü gözəl yarın olub qeyrilə həmdəm, Çıxsın gözün, ***olsun ciyərin qan***, əcəb oldu!" (s. 287)
Tanrı qənim olsun![11]	"Yarın səri-kuyində təki məskənim olsun, Cənnət adı çəksəm, mənə ***tanrı qənim olsun***." (s. 215)
Min belə çəksin!	"Məni ol nazlı canandan ayırmaq istəyən, Vahid, Mənimtək ***min bəla çəksin***, gözəl cananəsiz qalsın." (s. 207)

Deyim ve atasözlerinde karşılaşılan durumun bir benzeri beddua örneklerinde de görülmektedir. Vahid, beddualarda kimi zaman yapıyı bozmadan gazellerine taşımış, kimi zaman ise beddua cümlesinin söz diziminde ilgili gazelin yapı ve anlam dünyasının gerektirdiği şekilde oynamalar yapmıştır. Söz diziminde yaptığı bu kırılmalar ise şiir diline ayrı bir canlılık ve kıvraklık kazandırmıştır.

Vahid'in gazellerinde dua ya da iyi dilek ifade eden kalıp sözlerin sayısı beddualardan daha azdır. Bazı dua ya da iyi dilek örnekleri şu şekildedir.

Dua/İyi Dilek	Geçtiği Beyit
Senə qurban olum!	"Dili-qəmginimi şad etdin, atıb qəmzə oxun, ***Sənə qurban olum***, ey şux, nə ehsandır bu?!" (s. 286)
Evin abad ola!	"Ey yıxan könlüm evin, qıl həzər əğanımdan! ***Evin abad ola***, əl çək dili-viranımdan." (s. 160)

Bunların yanı sıra Vahid'in gazellerinde dinî inançlara gönderme yapan, kutlama ifadesi olarak kullanılan ve kabullenme ifade eden kalıp sözler de mevcuttur. Bunların örnekleri de aşağıdaki gibidir:

[11] Bu kalıp sözde geçen "qənim olmaq" ifadesi Azerbaycan Türkçesinde "cezasını vermek" anlamındadır. Yani, "Tanrı qənim olsun!" kalıp sözü "Allah cezasını versin!; Allah belasını versin!" gibi anlamlara sahiptir.

Kalıp Söz	Anlam Dünyası	Geçtiği Beyit
Tanrı bilir!	Dinî inanca gönderme	"Aşiqi-zarına rəhm eyləməsən, ***tanrı bilir***, Baş götürrem, gedərəm səmti-biyabanə kimi." (s. 80)
Tanrım görək nəylər!	Dinî inanca gönderme	"Gəl cövr elə, mən yalvarım həqqə, sən inanma, ***Tanrım görək*** axır, səni ***neylər***, məni ***neylər***?" (s. 244)
Səni Tanrı![12]	Dinî inanca gönderme	"Duranda mən bərabərdə o yari-gülcəmal ilən Dedi: - əl çək, ***səni tanrı***, kənarımdan bir az yan dur." (s. 271)
Əhsən sənə!	Kutlama	"Vahid, ***əhsən sənə***, tən oxlarını gəldikcə, Yığmısan dövranə, bir cahü cəlal eyləmisən." (s. 183)
Eybi yoxdur![13]	Kabullenme	"Kafirəm, versəm əgər meyxanə küncün məscidə, ***Eybi yoxdur***, qoy desinlər küfri-aləm adimə." (s. 50)

Burada yer verilen örnekler içinde "Tanrım görək neylər!" kalıp sözü, kullanım yönünden diğerlerinden ayrılmaktadır. Vahid bu kalıp sözü, bir dizeye yaymış ve "neylər" yüklemine sahip kalıp söze "səni" ve "məni" şeklinde iki ayrı nesne eklemiştir. Vahid'in kalıp sözler üzerinde uyguladığı bu tür tasarrufların hepsinin ana amacı gazelin ses ve anlam dünyasına katkı sağlamaktır.

SONUÇ

Küçük yaşlarda sanat meclislerinde edindiği birikimi ömrü boyunca şiirlerine yansıtmış olan Eliağa Vahid, edebî faaliyetlerini kültürün siyasi bir cenderede olduğu yıllarda gerçekleştirmiştir. Vahid, kimi zaman Sovyet rejimini alkışlayan ve bu rejimin politikalarıyla uyumlu şiirler yazsa da aynı rejimin karşı olduğu gazel türünde şiirler yazmaktan da hiç vazgeçmemiştir. Meyhana meclislerinden edindiği şiir söyleme teknikleri, Vahid'in gazel türünde de kendine has bir dil ve üsluba sahip olmasını sağlamıştır. Vahid, içinde yetiştiği Azerbaycan toplumunun konuşma dili özelliklerini çekinmeden gazellerinde kullandığı gibi halkın duasını, bedduasını, deyimini ve atasözünü de gazellerine taşımıştır. Bu özelliklerinden dolayı gazelleri halk tarafından çok

[12] Bu kalıp söz, "Allah'ını seversen" şeklinde açıklanabilecek bir kullanıma sahiptir.

[13] Bu kalıp söz, "önemli değil; sorun değil; problem yok" şeklinde açıklanabilecek bir kullanıma sahiptir.

benimsenmiş ve basılan her kitabı binlerce okuyucuyla buluşmuştur. Dönemin ünlü isimlerinin bu gazelleri radyo ve televizyon programlarında okumaları, ayrıca muğam icracılarının seslendirdikleri eserlerde bu gazellerden yararlanmaları da Vahid'in yaşarken bir edebî fenomen olmasını sağlamıştır.

Vahid, gazel türünün bitmesinin olağan görüldüğü bir siyasi ortamda geleneğin korunması ve yeni kuşaklara aktarılması hususunda Azerbaycan edebiyatının önemli bir kilometre taşı olmuştur. Vahid'i hem çağdaşlarından hem de kendinden öncekilerden ayıran önemli bir özelliği ise gazellerinde Azerbaycan Türkçesinin imkânlarından yararlanma şeklidir. Diyalektolojik ögeleri ve kalıplaşmış dil birimlerini gazellerinde sıklıkla kullanan Vahid, bunlar aracılığıyla doğal bir söyleyiş usulü yakalamıştır. Burada altı çizilmesi gereken husus ise Vahid'in günlük dile ait ögelerden yararlanma şekli ve bunların gazellerin edebî niteliğine yaptıkları olumlu katkılardır. Özellikle deyim, atasözü, dua ve beddua gibi kalıp sözler Vahid tarafından didaktik bir amaçla değil gazelin anlam dünyasına, ahengine ve sesine katkı sağlayacak şekilde kullanılmışlardır. Kalıp sözlerin gazellerdeki kullanımlarında Vahid'in yaptığı söz dizimi değişiklikleri de bu görüşümüzü kanıtlar niteliktedir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, Vahid'in yıllardır Azerbaycan'da çok sevilip okunmasının önemli nedenlerinden biri gazellerinde halkın rahatlıkla anlayabildiği sade ve canlı bir dil kullanmış olmasıdır. En az bunun kadar etkili bir diğer neden ise Vahid'in bu sade ve canlı dili, klasik şiir geleneğinin yüzyıllar içinde olgunlaşmış edebî imkânlarıyla uyumlu bir şekilde kullanmasıdır.

KAYNAKÇA

Akpınar, Y. (1994). *Azerî edebiyatı araştırmaları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Atalar sözləri (2013). Yay. Haz.: Metanet Yaqupqızı. Bakü: Nurlan.

Ayan, F. (2025). *Azerbaycan Türkçesinde kalıp sözler* (Doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti I-II-III-IV (2006). Yay. Haz. Ağamusa Ahundov. Bakü: Şerq-Qerb.

Bayraktar, S. (2022). *Kalıp sözler – özellikleri, sınıflandırılması, kültürel göstergeleri, yabancı dil öğretimindeki yeri.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ehmedov, T. (2015). Eliağa Vahid-mehebbet şairi. *Eliağa Vahid-gezeller* içinde (ss. 5-27). Bakü: İnnovativ Tedris Menbeleri.

Gökdayı, H. (2008). Türkçede kalıp sözler. *Bilig*, (44), 89-110.

Guliyeva, S. (2005). Poeziyamızın Vahidi. *Elağa Vahid-seçilmiş eserleri* içinde (ss. 4-10). Bakü: Lider.

Kaçar, G. (2023). Eliağa Vâhid'in şiir ve şair anlayışı üzerine. *IX. Uluslararası Genç Türkologlar Sempozyumu* (*Türkolog Tuncer Gülensoy'un Aziz Hatırasına*)*-Bildiriler Kitabı* içinde (ss. 124-133). Ed. Ozan Yılmaz, Negizbek Şabdanaliyev, Bişkek: KTMU.

Kaya, S. (2011). *Azeri şair Aliağa Vahid'in gazellerinin incelenmesi* (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kaya Selim, S. (2016). Eliağa Vahid'in gazelleri üzerine bir değerlendirme. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (39), 167-185.

Kazımov, G. (2010). *Müasir Azerbaycan dili-morfologiya*. Bakü: Elm ve Tehsil.

Kerimov, R. (2019). Azerbaycan sözlü kültürünün sentez janrı meyxana üzerine kısa bir inceleme. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*. *4*(8), 129-137.

Meherremli, G.; İsmayılov, R. (2015). *Azerbaycan dilinin frazeologiya lüğeti*. Bakü: Altun Kitab.

Musalı, V. (2023). Bağımsızlık dönemi Azerbaycan edebiyatında klasik geleneğin devamı. *DTCF Dergisi*, *63*(1), 771-826.

Özalp, T. (2026). Eliağa Vahid'in Gezeller adlı manzumesinde bazı karakteristik ses bilgisi hususiyetleri. *TÜRÜK*, (44), 249-263.

Sarıkaya, M. (2010). Eliağa Vahid ve gazelleri veya Azerbaycan Türkçesiyle klâsik Türk şiiri yayımında imlâ. *Müjgân Cunbur Armağanı* içinde (ss. 208-220). Ed. Tuncer Gülensoy, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Sarıkaya, M. (2015). *Türk dünyasının son büyük gazel şairi Eliağa Vâhid ve gazelleri*. Ankara: Vizyon Yayınevi.

Sarıkaya, M. (2018). Azerbaycan mizah edebiyatının özgün bir türü: meyxana. *TYB Akademi*, (24), 97-133.

URL-1: https://sozluk.gov.tr/.

Uygur, E. (2011). Sovyetler döneminde Azerbaycan toplumunun yeniden yapılanmasında edebiyat adamlarının rolü. *Türk Yurdu*, (287), 156-159.

Vahid, A. (2004). *Gezeller*. Bakü: Çaşıoğlu.

Vahid, A. (2019). *Mene naz et! – gezelleri ve şeirleri*. Bakü: Kitap Klubu.

Yalçın, S. K. (2018). *Azerbaycan Türkçesi grameri*. İstanbul: Kesit.

Zeynalova, A. (2026). Azerbaycan şairi Aliağa Vahid'in şiirinde klasik geleneğin yeri ve çağdaş poetik arayışlar. *O'zbek folklori va shevalari tadqiqotlari: amaliyot, metodologiya, yangicha yondashuv - xalqaro ilmiy-nazariy konferensiya materiallari* içinde (ss. 108-110). Ed. Shuhrat Sirojiddinov, Taşkent: Alisher Navoiy nomidagi Toshkent Davlat O'zbek Tili va Adabiyoti Universiteti.

ÖZBEK TÜRKÇESİNDE ÇOCUK HASTALIKLARI TERMİNOLOJİSİ: YAPI VE ANLAM AÇISINDAN BİR İNCELEME

Süveyda ŞAHİN
Arş. Gör. Dr., Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, suveydasahin48@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2289-3738

GİRİŞ

Dillerin gelişmişlik seviyesinin bir göstergesi olan terim konusu bugün dil çalışmaları açısından son derece önemli bir konudur. Terimler bir dilin gücünü göstermektedir. Yabancı dillerden geçen terimleri doğrudan almak yerine dilin imkânlarını kullanarak bunlara karşılıklar türetmek, o dilin zenginliğini göstermesi açısından son derece önemlidir.

Terim; kelime anlamı olarak *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü*'nde "Bir bilim, sanat, meslek dalıyla veya bir konu ile ilgili özel ve belirli bir kavramı karşılayan kelime, ıstılah" şeklinde tanımlanmıştır (https://sozluk.gov.tr/, 2026). Almanca *terminus,* Fransızca *terme,* Rusça *termin* ve İngilizce *term* olarak karşılanan terim; Vardar'a göre (2002, s. 192) özel bir bilgi ya da etkinlik alanına, bir bilim, uygulayım ya da uzmanlık dalına özgü bir kelimedir ve uzmanlar arasında etkin bir bildirişim sağlanması için gerekli, temel nitelikli öğelerdir. "Çeşitli bilim dallarının, sanat ve meslek kollarının özel kelimeleri olarak tanımladığımız terim sözü, Lâtince "sınır, son" anlamına gelen terminus kelimesine benzetilerek derlemek fiilinin eski şekli olan *termek* fiilinden *-im* eki getirilerek türetilmiştir" (Zülfikar, 2011, s. 20). " Çağdaş Türk dillerinde ise çoğunlukla Rusça *termin* kullanılmaktadır" (Batmaz, 2013, s. 3).

Alanında uzman olan kişilerce kullanılan bilim, ilim, sanat ve meslek dalıyla ilgili kavramları özel bir anlamla karşılayan kelimelere terim denilmektedir. Sürekli değişen ve gelişen dünyaya uyum sağlamada dile düşen görev çok büyüktür. Bu değişimin bir parçası olarak dile her gün yeni terimler girmektedir. Dil; çağın bir parçası olabilmek için bilimsel anlamda terimler oluşturabilmek adına ya doğrudan başka dillerden terim alır yahut kendi dilinde bu terimlere bir karşılık bulur. "Genel dilde geçerli olan çokanlamlılığa karşın, terim alanında tek anlamlılığa yöneliş görülür. Bu olguya bağlı olarak daha hızlı bir yenileniş süreci ve yaratım etkinliği gözlemlenir." (Vardar,

2002, s. 192). Cabré'ye göre "Terimler, kullanıldıkları dile özgü belli bir sistemde yer alır. Ses, yapı ve anlam bu sistemin parçalarındandır. Terimler ses bakımından incelendiklerinde, ait oldukları dile egemen olan sesbilgisi kurallarına uymaları beklenir. Bu uyum, dilin yazı sisteminde de görünür olmalıdır." (Batmaz, 2013, s. 5). Bir dilin, yabancı terimleri doğrudan almak yerine kendi imkânlarıyla terim türetme yolunu seçmesi, o dile işleklik ve canlılık kazandırır.

Bilimin bir parçası olan terimlerin en çok kullanıldığı dallardan biri tıp alanıdır. Popülerliğini hiçbir zaman kaybetmeyecek olan tıp alanındaki terimler, Türk dili araştırmaları için oldukça önemli bir yere sahiptir. Geniş bir terminoloji zenginliği barındıran hastalık adlarında ise organ, bitki, hayvan ve ilaç adlarına da rastlanılmaktadır. Bu bakımdan Özbek Türkçesinde geçen hastalık adları terim çalışmaları açısından oldukça önemlidir. Terim yaparken kendi dilinin imkânlarını kullanan bir lehçe olan Özbek Türkçesinde kökeni bakımından Türkçe terimler üretilebildiği gibi türemiş yapıda ve birleşik yapıda terimler de bulunmaktadır.

Türk dilleri arasında Türkiye Türkçesinden sonra en fazla konuşulan lehçe olan Özbek Türkçesi, bilim alanında kendine has bir terminoloji sistemi oluşturmayı başarmıştır. İlk Devir Özbek Türkçesi döneminde başlayan terim çalışmaları için "İmla-Istılah Komisyonu" adıyla bir komisyon kurulur, böylece terim ve imla çalışmaları birlikte yürütülmeye başlar. Özbek dilbilimciler, İlk Devir Özbek edebiyatı döneminde "bazı terimleri de değiştirerek yerlerine yeni terimler kabul eder. Dil, terim ve imla konusundaki çalışmaların henüz birinci devresi yaşandığı için kurallar bütünüyle ortaya çıkarılıp terimler sabit hâle getirilemez" (Avcı, 2006, s. 11-12).

2002 yılında Taşkent'te basılan ve Azim Hociyev'e ait olan *Tilşunoslik Terminlarining İzohli Luğati* (Dilcilik Terimlerinin Açıklamalı Sözlüğü) adlı eser Özbek Türkçesinde terimlerle ilgili yapılan az sayıda çalışmalardan biridir. "Dilbilim terimlerini ve açıklamalı örneklerini vermekte olan sözlüğün 146 sayfası sözlük, sonraki sayfaları ise dizin (kŭrsatkiç) kısmından oluşmaktadır" (Merhan, 2021, s. 595).

Arslan Erol ve Kurt'a göre (2019, s. 461) geniş bir sahada otuz milyondan fazla kişinin konuştuğu Özbek Türkçesi, bilim terimleri oluşturarak kendi terim terminolojisini yaratmayı başarmıştır. Ancak tıp alanında terim oluşturma söz konusu olduğunda yabancı kelimelerden yararlanmayı seçen Özbek Türkçesi, terim türetme yollarını da deneyerek Türk dilinin en çok kullandığı yöntemlerden biri olan türemiş yapıya sık sık başvurmuştur. Özbek Türkçesinde Türkçe çocuk hastalıkları adları terimleri de bu yöntemlerle yapılmıştır. Tek kelimeden oluşan hastalık terimleri olduğu gibi türemiş ve birleşik yapıda da çocuk hastalıkları terimleri bulunmaktadır. Genellikle belirtisiz isim tamlamasıyla yapılmış tıp terimlerinin tespit edildiği Özbek Türkçesinde sıfat tamlaması ve fiilimsilerle kurulan hastalık terimleri de mevcuttur. Tespit edilen hastalık terimlerinin Türkçe kökenli olması Özbek Türkçesinin bilim dili olma yolunda ne

aşamada olduğunun bir göstergesidir. "Bilim, teknik ve sanat dillerinin mükemmelliği o alanların çeşitli özel kavramlarını karşılayabilecek bir terim sisteminin var olup olmamasıyla ölçülür. Bunun sebebi de terimlerin bilim ve sanat dallarının bel kemiği durumunda olmasıdır" (Uysal, 2013, s. 13).

Bu çalışma, Özbek Türkçesindeki çocuk hastalıklarını ifade eden terimleri tespit etmek ve bu terimlerin oluşumunu yapı ve anlam bakımından incelemek amacıyla kaleme alınmıştır. Bu terimlerin ne oranda Türkçe kökenli olduğu ya da Türkçeleştiği Özbek Türkçesinin terminoloji çalışmaları bakımından ne seviyede olduğunu bizlere göstermesi bakımından önemlidir. Özbek Türkçesinde çocuk hastalık adları için balalar kesellikleri (bolalar kasalliklari/болалар касалликлари[1]) terimi kullanılmaktadır. Bu pediatrik hastalıklar, çoğunlukla çocuklar arasında ortaya çıkan veya çocukluğa özgü bir hastalık grubu olsa da yazıda yetişkinlerin yanı sıra çocuklarda da görülebilen hastalıkların adlarına da yer verilmiştir. Bu çalışma ile Türkçe terim bilimi çalışmalarına ve Türk lehçelerine katkıda bulunmak amaçlanmıştır. Özbek Türkçesinin tıp terimlerine kendi dilinde bir karşılık bulabildiğini ve yabancı dillerden terimleri olduğu gibi almak yerine dilinin imkânları dâhilinde terimler üretebildiğini kanıtlamak amaçlanmıştır. Böylece onun bilim dili olmasına katkı sağlamak, dilin gelişmişliğini ve köklülüğünü göstermek hedeflenmiştir.

0. Türkçe Hastalık Terimleri

0.1. Köken Olarak Kullanılan Hastalık Terimleri

yötäl (yo'tal/йўтал): Öksürük (Medlife, 2021). [yötül (yötöl) "öksürük". Alt., Tel. yödül; Tuv. çödül; Kır. jötöl, uzb. yŭtal, Kaz. yutel, Çağ. yötel) (Clauson, 1972, s. 889-890).

0.2. Türemiş Yapıdaki Hastalık Terimleri

0.2.1. İsimden İsim Yapma Ekleriyle Türeyenler

+çä (+cha):

qizilçä (qizilcha/қизилча): Kızamık (Medlife, 2021). Yüksek ateş, öksürük ve döküntü ile seyreden bulaşıcı bir hastalık.

qiz (ik) + il (iiye) + çä (iiye)

+çiq (+chiq):

quyånçiq (quyonchiq/қуёнчиқ): Epilepsi (Medlife, 2021).

quyon (ik) + çiq (iiye)

[1] **bk.** https://medlife.uz/encyclopedia/b/bolalar-kasalliklari/ (e-tarih: 06.06.2021)

+lik:

issiqlik (иссиқлик): İsilik. Aşırı terleme ve terin yavaş buharlaşması sonucu ortaya çıkan bir cilt rahatsızlığıdır. Sıcak günlerde bebeklerde ve küçük çocuklarda, ayrıca aşırı terleyen obez bireylerde daha sık görülür (Medlife, 2021).

issi (fk) - (g/q) (fiye) +lik (iiye)

0.2.2. Fiilden İsim Yapma Ekleriyle Türeyenler

+äk (+ak/ +ek):

çeçäk (chechak/чечак): Çiçek hastalığı (Medlife, 2021). Döküntü, kaşıntı ve ateşle seyreden viral çocuk hastalığı.

çeç (fk) – äk (fiye)

+ämiq (+amiq):

qizämiq (qizamiq/қизамиқ): Kızamık (Medlife, 2021).

qizämiq < qizlamuq < ḳız-(ı)la-muq [(OT: ḳızlamuḳ (DLT) < ḳız-(ı)la-muq <*ḳızıl 'kırmızı')] (Gülensoy, 2007, s. 502). [kızla:muk: fr. Kızıl; -l- sesi erken bir dönemde düşmüştür. Uzb. kızamık (Clauson, 1972, s. 684)].

qiz (ik) +(il) (iiye) +*ämiq (iiye)

+iş (+ish):

dudukläniş (duduqlanish/дудуқланиш): Kekemelik (Medlife, 2021).

tut- > dud (fk) – uk (fiye) + lä (ifye) – n (ffye/ dönüş.) - iş (fiye)

qusiş (qusish/қусиш): Kusma (Qosimov, 2003, s. 355) (Medlife, 2021).

qus (fk) – iş (fiye)

+mä (+ma/ +me):

ısıtmä (isitma/иситма): Ateş (Medlife, 2021).

ısı (fk) – t (ffye) – mä (fiye)

boğmä (bo'g'ma/бўғма): Boğmaca, difteri. Boğaz iltihabı ve hava yollarının daralması sonucu nefes almada zorluk, hırıltılı solunumun eşlik ettiği bulaşıcı bir hastalık (Medlife, 2021).

boġ (fk) – mä (fiye)

kiçimä (qichima/қичима): Kaşıntı yapan kabarcık halinde pembe döküntü (Medlife, 2021).

kiçi (fk) – mä (fiye) (bk. gici < ki:çi- < kīçı-+(g) Kaşıntı). (Gülensoy, 2007, s. 371).

terlämä (terlama/терлама): Şiddetli ishal, titreme ile birlikte pankreasta oluşan şiddetli bulaşıcı bir hastalık; bir tür tifüs (ÖTİL-4, 2007, s. 72).

ter (ik) + lä (ifye) – mä (fiye)

+w:

tumåv (tumov/тумов): Grip, soğuk algınlığı, enfeksiyon, alerji sonucu burun mukozasının iltihabı (Medlife, 2021).

tum (ik) + å (ifye) - w (fiye)

[ET. tumıl- "soğumak" > OT. Tum "soğuk" (DLT)] (Gülensoy, 2007, s. 931).

0.3. Birleşik Yapıdaki Hastalık Terimleri

0.3.1. İsim Tamlamasından Oluşan Hastalık Terimleri

0.3.1.1. Belirtisiz İsim Tamlaması Yapısında Olanlar

balalar kiçimäsi (bolalar qichimasi/болалар қичимаси): Ürtiker, 3-4 yaşın altındaki çocukların avuç içlerinde, ayak tabanlarında ve eklem yerlerinde; vücutlarında ve kalçalarında papül ve vezikül şeklinde ortaya çıkan bir döküntüdür; genellikle süt dişlerinin çıkması sırasında daha sık görülür. Çocuk ürtikeri (Qosimov, 2003, 36).

bälä (ik) + lär (ç.e.) + kiçi (fk) – mä (fiye) + si (iye.) (bk. gici < ki:çi- < kīçı-+(g) Kaşıntı). (Gülensoy, 2007, s. 371).

bälälär temirätkisi (bolalar temiratkisi/болалар темиратикиси): Çocuk egzaması (Qosimov, 2003, 36).

bälä (ik) + lär (ç.e) + temir (ik)+ ät (fk) - ki (fiye) + si (iye.)

iç ketişi (ich ketishi/ич кетиши): İshal (Medlife, 2021).

iç (ik) + ket (fk) – iş (fiye) +i (iye.)

iç kåtişi (ich qotishi/ич қотиши): Kabızlık (Medlife, 2021).

iç (ik) + qåt (fk) – iş (fiye) +i (iye.)

köngül äynişi (ko'ngul aynishi/кўнгил айниши): Mide bulantısı (Medlife, 2021).

köngül (ik) + äyni (fk) – ş (fiye) +i (iye.)

tiş çirişi (tish chirishi/тиш чириши): Diş çürümesi (Medlife, 2021).

tiş (ik) + çiri (fk) – ş (fiye) + i (iye.)

süyäk sinişi (suyak sinishi/суяк синиши): Kemik kırılması (Medlife, 2021).

süy (fk) – äk (fiye) + sin (fk) – iş (fiye) +i (iye.) → süñük (TT)
(<süng-ük> süg-ük> süy-ük >süy-ek sin-iş+i)

süyäk çikişi (suyak chiqishi/суяк чиқиши): Kemik çıkması (Medlife, 2021). Kemiğin eklemden ayrılması.

süyäk (ik) + çik (fk) – iş (fiye) + i (iye.) (<süng-ük > süg-ük> süy-ük >süy-ek çik-iş+i)

0.3.2. İsim Tamlamasından Oluşan Eksiltili Yapılar

iç terlämä (ich terlama/ич терлама): İshal, tifo ateşi, akut bulaşıcı hastalıklardan biri; hasta ateş, ishal ve döküntü yaşar (Medlife, 2021).

iç (ik) + ter (ik) + lä (ifye) -mä (iye.)

suvçeçäk (suvchechak/сувчечак): Suçiçeği (Medlife, 2021). Döküntü, kaşıntı ve ateşle seyreden viral çocuk hastalığı.

suv (ik) + çeçäk (ik)

0.3.3. Sıfat Tamlamasından Oluşan Hastalık Terimleri

tåşmäli terlämä (toshmali terlama/тошмали терлама): Döküntü terleme, akut terleme, salgın tifüs grubuna ait akut bulaşıcı bir hastalık (Medlife, 2021).

tåş (fk) – mä (fiye) + li (iiye) + ter (ik) + lä (ifye) – mä (fiye)

sässik tumåv (sassiq tumov/сассиқ тумов): Grip, burun boşluğunun kronik bir hastalığı (Medlife, 2021).

sässi (fk) - q (fiye) + tum (ik) + å (ifye) – v (fiye) (tum+a-v)

0.3.4. İsim-Fiil Grubundan Oluşan Hastalık Terimleri

yåğ båsiş (yog' bosish/ёғ босиш): Obezite (Medlife, 2021).

yåğ (ik) + bås (fk) – iş (fiye)

semirib ketiş (semirib ketish/семириб кетиш): Obezite (Medlife, 2021).

sem (fk) – ir (ffye) -ib (zf) + ket (fk) – iş (fiye)

1. Biri Yabancı Kelime Biri Türkçe Kelimeden Oluşan Hastalık Terimleri

1.1. Yabancı Kelime + Türkçe Kelimeden Oluşanlar

1.1.1. Sıfat Tamlaması

älimentär isitmä (alimentar isitma/алиментар иситма): Sindirim ateşi, anne sütüyle beslenen çocukların yanlış beslenmesi sonucu vücut sıcaklığındaki artıştır. Beslenmede protein fazlalığı ve su eksikliği varsa (Örn. kuru veya yoğunlaştırılmış süt iyi sulandırılmadan verilirse), sağlıklı bir çocukta da bu ateşi yapabilir (Medlife, 2021).

älimentär (ik) + ısı (fk) – t (ffye) – mä (fiye)

1.2. Türkçe + Yabancı Kelimeden Oluşanlar

1.2.1. Belirtisiz İsim Tamlaması Yapısında Olanlar

bålälär fäläci (bolalar falaji/болалар фалажи): Pediatrik felç, sinir sisteminin çeşitli lezyonlarının bir sonucu olarak ortaya çıkan ve refleks-motor aktivitede, bazen psikiyatri ve konuşmada bozulmaya eşlik eden bir hastalık grubudur (Medlife, 2021).

bålä (ik) + lär (çe) + fäläc (ik/ Ar.) + i (iye)

1.2.2. Sıfat Tamlaması Yapısında Olanlar

kökyötäl (ko‘kyo‘tal/кўкйўтал): Çocuklarda ara sıra öksürme ve hapşırma ile ortaya çıkan bulaşıcı bir hastalıktır. Boğmaca (ÖTİL-2, 2006, s. 451).

kök (ik) + yötäl [ik (Lat. cogueluche)]

2. Türkçeleşmiş Kelimelerden Oluşan Hastalık Terimleri

2.1. Köken Olarak Kullanılan Hastalık Terimleri

2.1.1. İsim Kökünden Oluşanlar

brånḫit (bronxit/бронхит): Bronşit (ÖTİL-1, 2006, s. 358).

näzlä (nazla/назла): Nezle (Medlife, 2021).

gül (gul/гул): Kızamık (ÖTİL-1, 2006, s. 517). (Hastalık, renginden ve şeklinden dolayı bu adla ifade edilmiş olmalı)

2.2. Türemiş Kelimelerden Oluşan Terimler

2.2.1. İsimden İsim Yapma Ekleriyle Türeyenler

+çä (+cha):

bådåmçä (bodomcha/бодомча): Bademcik (ÖTİL-1, 2006, s. 295).

bådåm (ik/ Fars.) + çä (iiye/ küçültme)

şirinçä (shirincha/ширинча): Çocukların vücudunda direncin düşmesiyle oluşan karakteristik küçük kırmızı yaralar (ÖTİL-4, 2007, s. 580).

şirin (ik/ Fars.) + çä (iiye/ küçültme)

2.2.2. Fiilden İsim Yapma Ekleriyle Türeyenler

+iş (+ish):

zäḫärläniş (zaharlanish/заҳарланиш): Zehirlenme (Medlife, 2021).

zäḫär (ik) + lä (ifye) – n (ffye/ dönüş.) – iş (fiye)

+ş (+sh):

şämålläş (shamollash/шамоллаш): Soğuk algınlığı, vücudun soğuk almasından kaynaklanan akut solunum yolu hastalıklarının ortak adıdır (Medlife, 2021). Burun akıntısı, öksürük, hafif ateş ile seyreden viral enfeksiyon.

şämål (ik) + lä (ifye) – ş (fiye)

2.3. Kelime Gruplarından Oluşan Terimler

2.3.1. Türkçe + Türkçeleşmiş Kelimeden Oluşanlar

2.3.1.1. Belirtisiz İsim Tamlaması Yapısında Olanlar

särik käsälligi (sariq kasalligi/сариқ касаллиги): Sarılık, hepatit hastalığı (Medlife, 2021).

särik (ik) + käsäl (ik) + lig (iiye) + i (iye.)

2.3.1.2. Sıfat Tamlaması Yapısında Olanlar

uşåk därd (ushoq dard/ушоқ дард): Karın ağrısı (Medlife, 2021).

uşå (fk) – k (fiye) + därd (ik)

2.4. Türkçeleşmiş + Türkçeleşmiş Kelimeden ve Kelime Gruplarından Oluşan Hastalık Terimleri

2.4.1. Belirtisiz İsim Tamlaması Yapısında Olanlar

bähår kätäri (bahor katari/баҳор катари): Bahar nezlesi, spesifik bir konjonktivite türü (Medlife, 2021).

bähår (ik) + kätär (ik) + i (iye.)

2.4.2. Sıfat Tamlaması Yapısında Olanlar

äkli nåräsålik (aqli norasolik/ақли норасолик): Zekâ geriliği (Medlife, 2021).

äkl (ik) + i (nispet i'si) + nå (olumsuzluk ön eki) + räså (ik) + lik (iiye)

ziknäfäs (ziqnafas/зиқнафас): Bronşiyal astım (Medlife, 2021).

zik (ik) + näfäs (ik)

2.5. Türkçe + Yabancı+ Türkçeleşmiş Kelime ve Kelime Gruplarından Oluşan Hastalık Terimleri

2.5.1. Belirtili İsim Tamlaması Yapısında Olanlar

çäqälåqlärning gemålitik käsälligi (chaqaloqlarning gemolitik kasalligi/ чақалоқларнинг гемолитик касаллиги): Bebeklerde görülen hemolitik anemi hastalığı, ciddi bir kan hastalığı olup kırmızı kan hücrelerinin yıkımı üretiminden daha hızlı olduğunda ortaya çıkar (Medlife, 2021).

çäqä (ik) + låq (iiye) + lär (ç.e.) + ning (ilgi h.e.) // gemolitik (ik) + käsäl (ik) + lig (iiye) + i (iye.)

2.6. Türkçe + Türkçe + Türkçeleşmiş Kelime ve Kelime Gruplarından Oluşan Hastalık Terimleri

2.6.1. Belirtisiz İsim Tamlaması Yapısında Olanlar

åk kån käsälligi (oq qon kasalligi/оқ қон касаллиги): Lösemi (Medlife, 2021).

åk (ik) + kån (ik) // käsäl (ik) + lig (iiye) + i (iye.)

SONUÇ

Özbek Türkçesinde çocuk hastalıklarının adlarını ifade eden terimlerden çoğunluğu Türkçedir. Tespit edilen 44 terimden; 4'ü kök, 16'sı türemiş, 17'si birleşik yapı ve 7'si kelime gruplarından oluşmaktadır. Çocuk hastalıklarının adları türetilirken en çok +çä, +çiq, +lik isimden isim yapma ekleri ile +äk, +iş, +mä, +w fiilden isim yapma ekleri kullanılmıştır. Birleşik yapılara bakıldığında ise belirtisiz isim tamlaması 8, sıfat

tamlaması 2, isim tamlamasından oluşan eksiltili yapılar 2, isim fiil grubu 2 tane tespit edilmiştir.

Özbek Türkçesiyle türetilen çocuk hastalıklarının adları, Türkçe ile büyük ölçüde örtüşen bir terminoloji sunmaktadır. Bu benzerlik, hem dilbilimsel hem de halk sağlığı açısından önemli olup çocukluk çağı hastalıklarının tanı, tedavi ve önlenmesinde kültürler arası iletişimi kolaylaştırmaktadır. Özbek Türkçesiyle ifade edilen qizamiq (kızamık), qizilçä (kızamık), issiqlik (isilik), çeçäk (çiçek hastalığı), qusiş (kusma), ısıtmä (ateş), boğmä (boğmaca, difteri), tiş çirişi (diş çürümesi), süyäk sinişi (kemik kırılması), süyäk çikişi (kemik çıkması), suvçeçäk (suçiçeği), yåġ båsiş (obezite), semirib ketiş (obezite), bådåmçä (bademcik), särik käsälligi (sarılık), åk kån käsälligi (lösemi) gibi terimler Türkçedeki karşılıklarıyla fonetik ve semantik açıdan örtüşmektedir. Bu benzerlik, sağlık iletişiminde iki dil arasında karşılıklı anlaşılabilirliği artırdığı gibi dilbilimsel yakınlığın da bir göstergesi olmuştur.

Bu benzerliklere rağmen Özbek Türkçesi çocuk hastalıklarının adlarında terim üretirken bazı durumlarda tam karşılık bulamamış ve terimin geçtiği kaynak dili doğrudan kullanmak zorunda kalmıştır. Bazı tıp terimlerinin Arapça, Farsça veya Rusça olması bu sorundan kaynaklıdır. Terim konusundaki bu gibi sorunlar Özbek Türkçesinin bilim dili olarak gelişmesini olumsuz yönde etkilemektedir. Bu tür yabancı terimler dolaylı yoldan da olsa Özbek Türkçesiyle düşünmeyi ve anlatmayı engellemiştir. Oysa Türk dili temeli sağlam bir dil olup kurallar ve işleyiş sistemi bakımından terimler için kolaylık sağlamaktadır. Dolayısıyla bir bilim dalının terimleri o dilin temelini de temsil etmektedir. Çocuk hastalıklarının Özbek Türkçesiyle terimleştirilmesi hem dilbilimsel açıdan ortak kökenli Türk lehçelerinin yakınlığını hem de halk sağlığı terminolojisinin kültürel aktarımını ortaya koymak açısından son derece önemlidir. Ayrıca Türk lehçeleri arasındaki bu ortak terminoloji, uluslararası sağlık iş birliklerinde ve göçmen çocukların sağlık hizmetlerinde iletişim kolaylığını da sağlaması bakımından önem arz etmektedir. Ana dilde terim türetilmesi dillerin canlılığını her daim korumayı ve o dilin bilim dili olmasını sağlamaktadır. Türkçenin terim türetme yolları ele alınırken Özbek Türkçesinde de diğer Türk lehçelerinde olduğu gibi yöntemin belirlenmesi Türk dili çalışmaları açısından son derece önemlidir.

Kısaltmalar

Alt.	Altayca
Ar.	Arapça
bk.	Bakınız
Çağ.	Çağatay Türkçesi
ç.e	Çokluk eki
DLT	Dîvânu Lugâti't-Türk
dönüş.	Dönüşlülük

ET.	Eski Türkçe
Fars.	Farsça
ffye	Fiilden fiil yapan ek
fiye	Fiilden isim yapan ek
fk	Fiil kökü
ifye	İsimden fiil yapan ek
iiye	İsimden isim yapan ek
ik	İsim kökü
ilgih.e	İlgi hali eki
iye.	İyelik eki
Kır.	Kırgız Türkçesi
Lat.	Latince
OT	Orta Türkçe
Tel.	Teleüt
TT	Türkiye Türkçesi
Tuv.	Tuva
Uzb.	Özbek Türkçesi
zf	Zarf fiil

KAYNAKÇA

Arslan Erol, H.; Kurt, F. (Yaz-2019). "Gramer Terimleri Esasında Özbek Türkçesi Terim Türetme Yolları Üzerine" *Journal Of Turkish Language And Literature* V. 5, Issue.3, p. 458-470.

Avcı, Y. (2006). "Fıtrat'ın Hayatı ve İlk Devir Özbekçedeki Dil Bilgisi Terimlerinin Günümüz Özbek ve Türkiye Türkçesindekilerle Karşılaştırılması" *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, S. 22, s. 7-22,

Batmaz, M. (2013). *Eski Uygur Türkçesinde Tıp Terimleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Clauson, S. G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Centruy Turkish.* London: Oxford At The Clarendon Press.

Gülensoy, T. (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözlüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü-Etimolojik Sözlük Denemesi-I* (*A-N*). Ankara: TDK Yayınları.

Gülensoy, T. (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözlüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü-Etimolojik Sözlük Denemesi-II* (*O-Z*). Ankara: TDK Yayınları.

Qosimov, A. (2003). Tibbiy Terminlar İzohli Lug'ati I. Jild, Abu Ali İbi Sino Nomidagi Tibbiyot Nashriyoti, Toshkent.

Merhan, A. (2021). "Özbekçe Sözlükler" *Esengü Bitig Doğumunun 60. Yılında Zühal Ölmez Armağanı*- Tümer Karaayak; Uğur Uzunkaya, s. 589-602. İstanbul: Kesit Yayınları.

ÖTİL-1 (2006). O'zbekiston Respublikasi Fanlar Akademiyasi Alişer Navoiy Nomidagi Til ve Adabiyet İnstituti. *O'zbek Tilining İzahli Lugati I,* (ed. A. Madvaliyev). Toshkent: 'O'zbekiston Milliy Entsiklopediyasi' Davlat İlmiy Nashriyoti.

ÖTİL-2 (2006). O'zbekiston Respublikasi Fanlar Akademiyasi Alişer Navoiy Nomidagi Til ve Adabiyet İnstituti. *O'zbek Tilining İzahli Lugati II*, (ed. A. Madvaliyev). Toshkent: 'O'zbekiston Milliy Entsiklopediyasi' Davlat İlmiy Nashriyoti.

ÖTİL-4 (2007). O'zbekiston Respublikasi Fanlar Akademiyasi Alişer Navoiy Nomidagi Til ve Adabiyet İnstituti. *O'zbek Tilining İzahli Lugati IV,* (ed. A. Madvaliyev). Toshkent: 'O'zbekiston Milliy Entsiklopediyasi' Davlat İlmiy Nashriyoti.

Uysal, H. (2013). *Yabancı Terimleri Türkçeleştirmede Uygulanan Yöntem ve İlkeler* (1932-1950 Arası), (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Zülfikar, H. (2011). *Terim Sorunları ve Terim Yapma Yolları,* Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

İnternet Kaynakları

Web_1: https://medlife.uz/encyclopedia (2021)

Web_2: https://sozluk.gov.tr/ (2026)

6

Türkçe Eğitimi Araştırmaları



ÇOCUĞA GÖRELİK BAĞLAMINDA DEDE KORKUT UYARLAMALARININ ADLANDIRILMASI VE ÖĞRENCİ TERCİHLERİ[1]

Feyza TOKAT

Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Denizli/ Türkiye, e-posta: ftokat@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6394-8996.

1. GİRİŞ

Kültürel mirasın korunması, yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması sürecinde çocuk edebiyatı, toplumun hafızasını görsel ve dilsel şekilde yansıtan bir ayna işlevi görmektedir. Bu kültürel aktarımın başarıyla gerçekleşebilmesi ise çocuk edebiyatı ürünlerinin çocuğun dünyasına ve gelişimsel özelliklerine uygun olmasına bağlıdır. Bu bağlamda çocuk edebiyatı; erken çocukluktan ergenliğe kadar olan süreçte çocuğun bilişsel, duyuşsal ve dilsel gelişim seviyesine, hayal gücü, hayat tecrübesi, ilgi, ihtiyaç, gelişim ve algılama düzeyine uygun olarak hazırlanan, dilsel ve görsel gelişimlerini destekleyen, sanatsal niteliği olan sözlü ve yazılı tüm yapıtları kapsayan bir alan olarak tanımlanmaktadır (Oğuzkan, 2000, s. 3; Sınar Çılgın, 2007, s. 175; Çer, 2014, s. 2; Sever, 2021, s. 17). Bu edebiyatın temel işlevi, çocuğu duyarlı bir birey ve iyi bir okur olmaya hazırlamaktır (Şirin, 2007, s. 16).

Çocuk edebiyatının somut ürünleri olan çocuk kitapları; çocuğun dış dünyayı, toplumsal yaşamı ve kendi içsel süreçlerini anlamlandırmasında önemli bir işleve sahiptir. Nitelikli bir çocuk kitabı yalnızca eğlendirme veya doğrudan bilgi aktarma amacı taşımaz; aynı zamanda çocuğun bilişsel ve duyuşsal gelişimini destekleyerek onda okuma alışkanlığı, empati kurma ve eleştirel düşünme becerilerinin temellerini atar. Bu bağlamda yetişkinlere yönelik eserlerden fiziksel ve kurgusal olarak ayrılan çocuk kitapları, didaktik bir öğreticilikten uzak durmalı; biçimsel, dilsel ve tematik boyutlarıyla tamamen "çocuğa görelik" ilkesi merkeze alınarak yapılandırılmalıdır (Kıbrıs, 2000; Şirin, 2016). Bu doğrultuda kitabın iç ve dış tasarımından konu ve ileti seçimine, dil ve anlatımından kurgusuna, karakter seçimlerine, çevre düzenlemesine

[1] Bu çalışma, 1. Uluslararası Türk Dünyasında Kültürel Miras ve Aktarımı Sempozyumu'nda "Tarihî Metinlerin Çocuk Edebiyatına Uyarlamalarında Kitap Adları" başlığıyla sözlü olarak sunulan çalışmanın gözden geçirilmiş ve genişletilmiş hâlidir.

kadar her bir ögesi çocuğa görelik ilkesine uygun olmak ve çocuk gerçekliğini önceleyen bir bütün oluşturmak zorundadır (Arslan ve Batur, 2025; Sever, 2026).

Kitap kapağı, kitabın okuruyla kurduğu ilk görsel/ metinsel iletişim köprüsü ve içeriğini dışa vuran en önemli tasarım ögesidir. Sayfaları fiziksel olarak bir arada tutan ve dış etkenlerden koruyan bir ambalaj olmanın ötesinde kitap kapağı; kitabın içeriğini, ruhunu ve yazarın mesajını estetik bir dille hedef kitleye aktaran, beklentileri şekillendiren ve okuma sürecini tetikleyen önemli bir alandır (Becer, 2015).

Çocuğun kitapla ilk teması da kitap kapağı ile başlar. Bu ilk temas, çoğu zaman çocuk okurun okuma eylemine başlayıp başlamayacağını belirler. Kitap kapağında yer alan kitap adı; yayımcı sunumu, başlık, alt başlıklar, ithaf, ön söz, görseller ve kapak tasarımı gibi diğer yan metin (paratext) unsurlarıyla birlikte okuyucunun ana metne geçişini kolaylaştıran bir eşik görevi görür ve eserle kurduğu iletişim zeminini yapılandırır (Genette, 1997).

Bir yan metin unsuru ve okuma eylemini başlatmak için bir eşik olan çocuk kitaplarının adı, kapakta yer alarak çocuk okurun metne yönelik ilk ve genellikle anlık kararını doğrudan etkiler. Genette (1997, s. 76-93), bir yan metin ögesi olan başlığın tanımlayıcı, çekici ve tematik temel işlevlerine dikkat çeker. Kitap adları çocuk edebiyatında bu işlevlerin hepsini yerine getirse de bunlar arasında çocuk okurun ilgisini çekme yönünün diğerlerinden çok daha baskın olduğu söylenebilir. Bu sebeple çocuk edebiyatı ürünlerinde bulunması gereken temel ölçütlerden biri olan "çocuğa görelik" ilkesi yalnızca metnin içeriği için değil; yan metinlerden biri olan kitap adı için de geçerlidir.

Türk kültürünün kurucu metinlerinden biri olan Dede Korkut nüshaları döneminin dilini yansıtan farklı başlıklara sahiptir. Dresden nüshasının başlığı "Kitab-ı Dedem Korkud Ala Lisan-ı Ta'ife-i Oğuzan", Vatikan nüshasının başlığı "Hikâyet-i Oğuznâme-i Kazan Beg ve Gayri", üç metinden oluşan Ankara nüshasında birinci ve üçüncü metinler eksik olup ikinci metnin başlığı "Hikâyet-i Korkut Ata" şeklindedir. Günbed ve Bursa nüshalarının baş kısımları eksik olduğu için bu nüshaların başlıkları bilinmemektedir (Özçelik, 2022). Dede Korkut anlatılarının çocuk edebiyatına uyarlanması sürecinde, tarihî nüshalarda yer alan özgün başlıkların kitap adı olarak kullanılması mümkün değildir. Uyarlamanın çocuğa görelik ilkesi bağlamında kitap adının belirlenmesi bilinçli bir yeniden adlandırma süreci olmalıdır. Bu nedenle uyarlamada uyarlayıcının veya yayınevinin seçeceği yeni kitap adı, çocuk okurun ilgisini çekmek ve onu okuma eylemine başlatmak bakımından büyük önem taşımaktadır.

Ortaokul öğrencilerinin okuma eğilimleri üzerine yapılan araştırmalar, kitap adının ilgi çekici olmasının onların kitap seçiminde belirleyici ölçütlerden biri olduğunu ortaya koymaktadır (Yegen, 2024). Memiş ve Bozkurt (2014) tarafından yapılan bir araştırmada öğrencilerin %63,5'i "Okumak istediğin kitapta öncelikle nelere dikkat

edersin?" sorusuna "kitabın adına" şeklinde cevap vermiştir. Aksoy ve Öztürk'ün (2018) çalışması da öğrencilerin %90'ının kitap seçerken doğrudan içeriğe ve kitabın adına baktığını ortaya koymaktadır. Buna karşın alanyazında çocuk edebiyatındaki kitap adlarını konu edinen çalışmaların oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. Karademir, çocuk kitabı adlarını dil bilgisel görünümleri (2009) ve edebî özellikleri (2015) açısından incelemiştir. Dede Korkut anlatılarının çocuk edebiyatına uyarlamalarını doğrudan kitap adları ve yeniden adlandırma yöntemleri üzerinden ele alan bu çalışmanın alanyazına önemli bir katkı sunacağı öngörülmektedir.

Bu çalışmanın amacı, Dede Korkut anlatılarının çocuk edebiyatına uyarlamalarında yer alan kitap adlarının görünümünü ve yeniden adlandırma sürecinde başvurulan yöntemleri ortaya koymak, ayrıca bu adlandırma biçimlerinin öğrenci tercihlerindeki karşılığını somut bulgular üzerinden değerlendirmektir. Bu amaç doğrultusunda araştırmada şu sorulara yanıt aranmıştır:

1. Dede Korkut anlatılarının çocuk edebiyatına uyarlamalarındaki kitap adlarının genel görünümü nasıldır?

2. Çocuğa görelik ilkesi bağlamında çocuk edebiyatına uyarlanan Dede Korkut kitaplarının adlandırılmasında hangi yöntemlere başvurulmuştur?

3. Dede Korkut uyarlamalarında karşılaşılan değişik adlandırma biçimleri, ortaokul öğrencilerinin okuma isteğini ve kitap seçme eğilimlerini nasıl etkilemektedir?

2. YÖNTEM

Çalışmada, tarihî metinlerin çocuk edebiyatına uyarlamalarında kitap adlarının genel görünümünü ve yeniden adlandırma eğilimlerini incelemek, ayrıca bu kitap adlarının öğrenci tercihleri üzerindeki etkisini belirlemek amacıyla karma araştırma modeli tercih edilmiştir. Sosyal bilimlerde nitel ve nicel veri toplama yöntemlerinin aynı araştırmada birbirini destekleyecek şekilde kullanılması karma yöntem olarak tanımlanmaktadır (Greene vd. 2005).

Araştırmanın belge incelemesi aşamasında, çalışma evrenini tarihî metinlerin çocuk edebiyatı uyarlamaları oluştururken; örneklemini önceden belirlenen ölçütler doğrultusunda seçilen 37 Dede Korkut uyarlaması meydana getirmiştir. Çalışmada amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme yaklaşımı kullanılmıştır. Eserlerin kapağında, ön sözünde veya satışa sunulduğu internet sitelerinde hedef kitlesinin çocuklar veya ilköğretim öğrencileri olduğunun belirtilmesi ve eserlerin "100 Temel Eser" seçkisinde yer alması temel ölçütler olarak belirlenmiştir. Yalnızca tek bir boyu (hikâye) içeren yayınlar ile kitabın ait olduğu seriyi belirten ibareler inceleme kapsamı dışında tutulmuştur.

Araştırmanın nicel verileri Dede Korkut uyarlamalarında karşılaşılan değişik adlandırma biçimlerinin ortaokul öğrencilerinin okuma isteği ve kitap seçme tercihleri üzerindeki etkisini belirlemek amacıyla araştırmacı tarafından geliştirilen anket formu kullanılmıştır. Veri toplama aracının kapsam ve görünüş geçerliğini sağlamak üzere alan uzmanlarının görüşlerine başvurulmuş ve dönütler doğrultusunda anket formunun son şekli verilmiştir. Form; belge incelemesi sonucunda belirlenen yaygın adlandırma, yeniden adlandırma ve alt başlık içeren adlandırma kategorilerini temsil eden örnek başlıkları içerecek ve öğrencilerin farklı başlıklara yönelik tercihlerini ölçecek şekilde yapılandırılmıştır. Araştırmanın nicel çalışma grubu, 2025–2026 eğitim-öğretim yılında Denizli ilindeki resmî okullarda öğrenim gören ve tesadüfi olmayan örnekleme yöntemlerinden kolay ulaşılabilir durum örneklemesi ile belirlenen 102 ortaokul öğrencisinden oluşmaktadır.

3. BULGULAR

3.1. Dede Korkut Anlatılarının Çocuk Edebiyatına Uyarlamalarındaki Kitap Adlarının Genel Görünümü

Dede Korkut anlatılarının çocuk edebiyatı uyarlamalarından seçilen 37 kitabın tamamında, kitap adı olarak "Dede Korkut" isminin korunduğu görülmektedir. Bir kitabın adında herhangi bir tür ismine veya eklemeye yer verilmeden kitap adı olarak sadece *Dede Korkut* (2009) kullanılmış, 1 kitapta da *Dede Korkut Kitabı: Tam Metin* (2018) adı kullanılmıştır.

Dede Korkut anlatılarının çocuk edebiyatı uyarlamalarından seçilen 37 kitabın 16'sında doğrudan *Dede Korkut Hikâyeleri* (Dede Korkut Hikâyeleri, 2005; Dede Korkut Hikayeleri, 2011a; Dede Korkut Hikâyeleri, 2011b; Dede Korkut Hikâyeleri, 2013a; Dede Korkut Hikâyeleri, 2013b; Dede Korkut Hikâyeleri, 2017; Dede Korkut Hikâyeleri, 2018; Dede Korkut Hikâyeleri, 2019a; Dede Korkut Hikâyeleri, 2019b; Dede Korkut Hikâyeleri, 2019c; Dede Korkut Hikâyeleri, 2020a; Dede Korkut Hikayeleri, 2020b; Dede Korkut Hikâyeleri, 2020c; Dede Korkut Hikâyeleri, 2021; Dede Korkut Hikâyeleri, 2023; Dede Korkut Hikâyeleri, 2024) adı kullanılmış; 2'sinde ise bu ana başlığa çeşitli alt başlıklar (Dede Korkut Hikâyeleri (İlköğretim İçin Uyarlama), 2006; Dede Korkut Hikâyeleri: 12 Macera, 2019d) eklenmiştir. Ayrıca 3 eserde bu geleneksel adlandırma korunarak başlığa niteleyici ifadeler eklenmiş ve *Çocuklar İçin Dede Korkut On Üçüncü Hikâye ile Birlikte* (2019), *En Güzel Dede Korkut Hikâyeleri* (2020) ile *Dede Korkut'tan Seçme Hikâyeler* (2025) isimleri tercih edilmiştir.

İncelenen kitaplardan 4'ünde "Dede Korkut" ifadesi ile birlikte başka sözcüklerin kullanıldığı görülmektedir (Dede Korkut'tan Seçmeler, 2005; Dede Korkut'un Dilinden, 2010; Ben Dede Korkut, 2017; Çocuk Yüreklerde Dede Korkut, 2024).

Kitapların bir kısmında "hikâye" yerine farklı metin tür adlarının başlıkta bulunduğu görülmektedir. Bu bağlamda 2 kitapta "destan" (Dede Korkut Destanları, 2018; Destanlarımızın Atası Dede Korkut, 2020), 2 kitapta "öykü" (Dedem Korkut Öyküleri, 2020; Dede Korkut Öyküleri, 2021) ve 2 kitapta "masal" kelimesi (Dede Korkut Masalları, 1963; Dede Korkut Masalları, 2019) tercih edilmiştir. Uyarlamaların adlarında yer alan bu tür adları, çocuk okurun alımlama sürecini ve metne yönelik ön beklentilerini doğrudan şekillendiren işlevsel yan metin unsurlarıdır. Dolayısıyla kitap adlarında "masal", "destan", "öykü" veya "hikâye" sözcüklerinin kullanımı çocuk okur ile metin arasındaki bağı kuran bilinçli bir tercih olmalıdır.

İncelenen kitaplar arasında adlandırma bakımından klasik kalıpların dışına çıkarak adlarıyla diğer uyarlamalardan belirgin biçimde farklılaşan kitaplar da mevcuttur. Son yıllarda yayımlanan bu kitaplar şunlardır: *Gel Zaman Git Zaman Dede Korkut ile Adsız Oğul* (2018), *Dede Korkut ile Değerler Eğitimi* (2022), *Dede Korkut- Çocuklarım Hey!* (2022) ve *Zaman Yolcuları-Dede Korkut ve Yağmur Taşı* (2025).

3.2. Dede Korkut Anlatılarının Çocuk Edebiyatına Uyarlamalarındaki Yeniden Adlandırma Yöntemleri

Dede Korkut anlatılarının çocuk edebiyatı uyarlamalarından seçilen 37 kitabın 25'inde; yayınevleri eserlere yeni bir ad üretmek yerine, Dede Korkut anlatılarının geleneksel ve yaygın adını doğrudan çocuk edebiyatına aktarmışlardır. Bu eserlerde en çok tercih edilen kitap adı *Dede Korkut Hikâyeleri*'dir (Dede Korkut Hikâyeleri, 2005; Dede Korkut Hikayeleri, 2011a; Dede Korkut Hikâyeleri, 2011b; Dede Korkut Hikâyeleri, 2013a; Dede Korkut Hikâyeleri, 2013b; Dede Korkut Hikâyeleri, 2017; Dede Korkut Hikâyeleri, 2018; Dede Korkut Hikâyeleri, 2019a; Dede Korkut Hikâyeleri, 2019b; Dede Korkut Hikâyeleri, 2019c; Dede Korkut Hikâyeleri, 2020a; Dede Korkut Hikayeleri, 2020b; Dede Korkut Hikâyeleri, 2020c; Dede Korkut Hikâyeleri, 2021; Dede Korkut Hikâyeleri, 2023; Dede Korkut Hikâyeleri, 2024). Ayrıca *En Güzel Dede Korkut Hikâyeleri* (2020) ve *Dede Korkut'tan Seçme Hikâyeler* (2025) adlı kitaplarda da aynı geleneksel adlandırma kalıbına bağlı kalınmıştır. *Dede Korkut Hikâyeleri* başlığı; Türkiye'deki yetişkin edebiyatında, Millî Eğitim Bakanlığı (MEB) müfredatında ve akademik yayınlarda eserin yaygın adı olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla yayınevlerinin bu ismi tercih etmesi, özgün nüsha başlıklarının karmaşık yapısından kurtarılıp "çocuğa görelik" ilkesi bağlamında yapılan bilinçli bir sadeleştirme yöntemi olarak değerlendirilemez. Bu durum daha çok yetişkin edebiyatında ve akademik alanda kabul gören yaygın ismin doğrudan çocuk edebiyatına aktarılması niteliği taşımaktadır.

Geleneksel adın korunduğu bu eserlerde "hikâye" sözcüğünün yanında "masal", "destan" ve "öykü" sözcüklerine de yer verilmiştir (Dede Korkut Masalları, 1963; Dede Korkut Destanları, 2018; Dede Korkut Masalları, 2019; Dedem Korkut Öyküleri, 2020; Dede Korkut Öyküleri, 2021). Ayrıca Dede Korkut (2009) ve Dede Korkut'tan Seçmeler

(2005) kitaplarında da eserin bilinen temel adının korunduğu, çocuk okurun dünyasına özel bir yeniden adlandırma yoluna gidilmediği görülmektedir.

İncelenen 37 kitabın 8'inin adında Dede Korkut anlatılarının çocuk edebiyatına uyarlamaları için yeni bir ad üretilmesi yöntemine başvurulmuştur. *Dede Korkut'un Dilinden* (2010), *Ben Dede Korkut* (2017), *Gel Zaman Git Zaman Dede Korkut ile Adsız Oğul* (2018), *Destanlarımızın Atası Dede Korkut* (2020), *Dede Korkut ile Değerler Eğitimi* (2022), *Dede Korkut- Çocuklarım Hey!* (2022), *Çocuk Yüreklerde Dede Korkut* (2024), *Zaman Yolcuları- Dede Korkut ve Yağmur Taşı* (2025) kitap adları yeni bir ad üretilmesi yönteminin kullanıldığı kitaplardır.

İncelenen 37 eserin 4'ünde kitap adına alt başlık ekleme yöntemi tercih edilmiştir. Özgün adın korunduğu bu yöntemde çocuk okuru ve/veya kitabı seçen kişiyi yönlendiren kitap adı dışında açıklayıcı bir alt başlık yer almaktadır. *Dede Korkut Hikâyeleri* ana başlığının altına ayraç içinde (*İlköğretim İçin Uyarlama*) alt başlığının eklendiği bir eserde (2006), bu kullanım hem kitabın çocuk okura yönelik olduğunu vurgulamakta hem de kitabı seçen yetişkinler için bir onay izlenimi vermektedir. *"Çocuklar İçin Dede Korkut On Üçüncü Hikâye ile Birlikte"* (2019) kitap adı, yakın dönemde bulunan Günbed yazmasındaki "Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi" hikâyesinin de eserde bulunduğunu belirterek kitaba bilimsel bir güncellik kazandırırken "Çocuklar İçin" alt başlığı kitabın hedef kitlesini belirtmektedir. *Dede Korkut Hikâyeleri: 12 Macera* (2019d) ile *Dede Korkut Kitabı: Tam Metin* (2018) adlı eserlerde ise alt başlıklar üzerinden içerikteki anlatı sayısına veya metnin bütünlüğüne dair bilgi sunulmuştur.

3.3. Tarihî Metinlerin Çocuk Edebiyatı Uyarlamalarında Kitap Adlarına Yönelik Öğrenci Tercihleri

Dede Korkut uyarlamalarındaki değişik adlandırma biçimlerinin öğrencilerin okuma isteğini ve kitap seçme eğilimlerini nasıl etkilediği sorusuna yanıt bulmak amacıyla; 102 ortaokul öğrencisine Dede Korkut anlatılarının geleneksel adları ile çocuğa göre uyarlanmış adları karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Hangi adlandırmanın okuma isteği uyandırdığına dair elde edilen bulgular Tablo 1'de gösterilmiştir:

Tablo 1. *Geleneksel ve Yaygın Kitap Adları ile Çocuğa Göre Uyarlanmış Kitap Adlarına Yönelik Öğrenci Tercihleri*

Geleneksel ve Yaygın Kitap Adları	*f*	**%**	**Çocuğa Göre Uyarlanmış Kitap Adları**	*f*	**%**	**Toplam**
Dede Korkut Hikâyeleri	24	23,5	Dede Korkut: Canavarlarla Savaşan Kahramanlar	78	76,5	102
Dede Korkut Destanları	25	24,5	Zaman Yolcuları: Dede Korkut ve Gizemli Maceralar	77	75,5	102
Dede Korkut Masalları	29	28,4	Dede Korkut: 13 Büyük Macera	73	71,6	102

Tablo 1'de yer alan veriler eşleştirmeler üzerinden incelendiğinde; öğrencilerin %23,5'inin (*f* = 24) *"Dede Korkut Hikâyeleri*" adını seçtiği, %76,5'lik (*f* = 78) çoğunluğun ise "*Dede Korkut: Canavarlarla Savaşan Kahramanlar"* kitap adına yöneldiği belirlenmiştir. İkinci eşleştirmede "*Dede Korkut Destanları"* (*f* = 25, %24,5) kitap adına karşılık, "*Zaman Yolcuları: Dede Korkut ve Gizemli Maceralar*" (*f* = 77, %75,5) kitap adının daha yüksek oranda seçildiği görülmektedir. Benzer şekilde üçüncü eşleştirmede öğrencilerin %28,4'ü (*f* = 29) "*Dede Korkut Masalları*" kitap adını seçerken, %71,6'sının (*f* = 73) "*Dede Korkut: 13 Büyük Macera*" kitap adını tercih ettikleri görülmüştür.

Bu veriler, öğrencilerin eseri ellerine alıp okumaya yönelik seçimlerinde *hikâye, destan, masal* gibi geleneksel adlandırmalar yerine; "çocuğa görelik" ilkesi doğrultusunda oluşturulan ve *canavar, kahraman, zaman yolcusu, gizem, macera* gibi ifadeler barındıran kitap adlarını tercih ettiklerini göstermektedir.

SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

Çocuk edebiyatına uyarlanmış 37 Dede Korkut eserinin incelendiği bu araştırmada; incelenen tüm eserlerin kitap adında kültürel bir bellek ve kimlik aktarımı olarak "Dede Korkut" isminin korunduğu saptanmıştır. Yayımcıların Dede Korkut anlatılarının çocuk edebiyatına uyarlamalarında genellikle Dede Korkut Hikâyeleri kitap adını kullandığı, bazılarının ise "masal, destan, öykü" gibi değişik tür adlarını tercih ettikleri görülmüştür. Uyarlamalarda başvurulan adlandırma yöntemlerinin eserin yaygın adının doğrudan çocuk edebiyatına aktarılması, tamamen yeni adlar üretilmesi ve açıklayıcı alt başlıklar eklenmesi şeklinde üç temel kategoride şekillendiği belirlenmiştir. Ancak çocuk edebiyatı uyarlamalarında en yaygın kullanılan Dede Korkut Hikâyeleri kitap adının, özgün nüsha başlıklarının bilinçli bir sadeleştirmesi veya "çocuğa görelik" ilkesinin uygulaması olmadığı; eserin yetişkin edebiyatı, MEB müfredatı ve akademik yayınlarda kullanılan yaygın adının çocuk yayıncılığına doğrudan aktarılmasın-

dan kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Buna karşın, özellikle son yıllarda yayımlanan eserlerde karşılaşılan alt başlık ekleme ve yeni ad türetme uygulamaları, tarihî metni çocuk okurun algı düzeyine yaklaştırma ve dış yapı unsurlarını "çocuğa görelik" ilkesi bağlamında yeniden yapılandırma çabasının somut ve olumlu göstergeleridir.

Araştırmanın nicel aşamasında 102 ortaokul öğrencisi üzerinden yürütülen anket çalışmasından elde edilen veriler, kitap adı seçimindeki geleneksel eğilim ile çocuk okurun gerçekliği arasındaki ayrımı açıkça ortaya koymaktadır. *Dede Korkut Hikâyeleri* (%23,5), *Dede Korkut Destanları* (%24,5) veya *Dede Korkut Masalları* (%28,4) gibi uyarlamaların gelenekselleşmiş yaygın kitap adlarının, öğrencilerin yalnızca yaklaşık dörtte biri tarafından tercih edildiği tespit edilmiştir. Buna karşın olağanüstü ögeler, mücadele ve gizem barındıran, çocuğa görelik ilkesine uygun biçimde kurgulanmış kitap adlarının (*Dede Korkut: Canavarlarla Savaşan Kahramanlar* %76,5, *Zaman Yolcuları: Dede Korkut ve Gizemli Maceralar* %75,5 ve *Dede Korkut: 13 Büyük Macera* %71,6) öğrencilerin büyük çoğunluğunun tercihi olduğu görülmektedir. Bu bulgular, Altuntaş vd. (2020)'nin öğrencilerin bir kitabı beğenme ve tavsiye etme nedeninin kitabın macera, heyecan, aksiyon ve merak ögeleri barındırması olduğunu ortaya koyan çalışmasının sonuçlarıyla örtüşmekte ve söz konusu tercihlerinin doğrudan kitap adlarına da yansıdığını göstermektedir.

Sonuç olarak, tarihî ve kültürel metinlerin gelecek nesillere aktarım sürecinde yalnızca metin içi uyarlamaların yeterli olmadığı, kitabın dış yapı unsuru ve okurla kurulan ilk iletişim köprüsü olan kitap adının da "çocuğa görelik" ilkesine göre kurgulanması gerektiği açıktır. Bu doğrultuda çocuk edebiyatı yazarlarına ve yayıncılarına, uyarlamalarda "Dede Korkut" adını kültürel bir değer olarak korurken kitap başlıklarını eseri yansıtan, merak uyandırıcı ve tematik vurgulara sahip alt başlıklarla veya yeni adlandırmalarla zenginleştirmeleri önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Aksoy, E. ve Öztürk, D. S. (2018). Öğrencilerdeki okuma alışkanlığının öğrenci ve öğretmen görüşlerine göre belirlenmesi. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi, 22*(1), 143-184.

Altuntaş, B., Can, R. ve Karadeniz, A. (2020). Öğretmen ve öğrencilerinin okuduğu/tavsiye ettiği kitaplar ve bu kitapları beğenme nedenleri üzerine bir araştırma. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, *8*(4), 101-109.

Arslan, G. ve Batur, Z. (2025). Çocuk edebiyatı ilkeleri bağlamında, yazar öğretmenlerin çocuk kitapları yazarken göz önünde bulundurdukları ölçütlere ilişkin bir araştırma. *Uluslararası Çocuk Edebiyatı ve Eğitim Araştırmaları Dergisi* (ÇEDAR), *8*(2), 83-98.

Becer, E. (2015). İletişim ve grafik tasarım. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Ben Dede Korkut. (2017). İstanbul: Güneşyolu Yayınları.

Çer, E. (2014). *Edebiyatta çocuk gerçekliği ve çocuğa görelik ilkelerinin incelenmesi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi, Ankara.

Çocuk yüreklerde Dede Korkut. (2024). Ankara: Dorlion Yayınları.

Çocuklar için Dede Korkut On üçüncü hikâye ile birlikte. (2019). Ankara: Ülkü Ocakları Eğitim ve Kültür Vakfı.

Dede Korkut. (2009). İstanbul: Demos Çocuk Yayınları.

Dede Korkut: çocuklarım hey! (2022). İstanbul: Model Eğitim Yayıncılık.

Dede Korkut destanları. (2018). İstanbul: Mevsimler Çocuk Yayınevi.

Dede Korkut hikâyeleri. (2005). İstanbul: Beyan Çocuk Yayınları.

Dede Korkut hikâyeleri (*ilköğretim için uyarlama*). (2006). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Dede Korkut hikayeleri. (2011a). İstanbul: Kaya Yayınları.

Dede Korkut hikâyeleri. (2011b). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Dede Korkut hikâyeleri. (2013a). İstanbul: Antik Dünya Klasikleri.

Dede Korkut hikâyeleri. (2013b). Ankara: Evrensel İletişim Yayınları.

Dede Korkut hikâyeleri. (2017). İstanbul: Ema Genç Yayınları.

Dede Korkut hikâyeleri. (2018). İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Dede Korkut hikâyeleri. (2019a). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Dede Korkut hikâyeleri. (2019b). İstanbul: Turkuvaz Çocuk.

Dede Korkut hikâyeleri. (2019c). Kayseri: Kumran Yayınları.

Dede Korkut hikâyeleri: 12 macera. (2019d). İstanbul: Genç Pamiray Yayınları.

Dede Korkut hikâyeleri. (2020a). İstanbul: Koloni Çocuk.

Dede Korkut hikayeleri. (2020b). Kocaeli: Çeri Yayınları.

Dede Korkut hikâyeleri. (2020c). İstanbul: Timaş Çocuk Yayınları.

Dede Korkut hikâyeleri. (2021). Denizli: Mavi Nefes Yayınları.

Dede Korkut hikâyeleri. (2023). İstanbul: Görmek Yayınları.

Dede Korkut hikâyeleri. (2024). İstanbul: Yediveren Çocuk Yayınları.

Dede Korkut ile değerler eğitimi. (2022). İstanbul: Timaş Çocuk Yayınları.

Dede Korkut kitabı: tam metin. (2018). İstanbul: Kapı Yayınları.

Dede Korkut masalları. (1963). İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.

Dede Korkut masalları. (2019). İstanbul: Parıltı Yayıncılık.

Dede Korkut öyküleri. (2021). İstanbul: Başlık Yayın Grubu.

Dede Korkut'tan seçmeler. (2005). İstanbul: Kardelen Yayınları.

Dede Korkut'tan seçme hikâyeler. (2025). Ankara: Elips Kitap.

Dede Korkut'un dilinden. (2010). İstanbul: Aykü Çocuk.

Dedem Korkut öyküleri. (2020). İstanbul: Can Çocuk Yayınları.

Destanlarımızın atası Dede Korkut. (2020). İstanbul: Vak Vak Yayınları.

En güzel Dede Korkut hikâyeleri. (2020). Ankara: Çocuk Gezegeni Yayınları.

Gel zaman git zaman Dede Korkut ile Adsız Oğul. (2018). İstanbul: Doğan Egmont Çocuk Kitapları.

Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation* (J. E. Lewin, Çev.). Cambridge: Cambridge University Press.

Greene, J. C., Kreider, H., & Mayer, E. (2005). Combining qualitative and quantitative methods in social inquiry. B. Somekh & C. Lewin (Eds.), *Research methods in the social sciences* içinde (ss. 275–282). London: Sage.

Karademir, F. (2009). Dilbilgisel görünümleri açısından çocuk kitap adları. *Journal of International Social Research, 2*(9), 216-229.

Karademir, F. (2015). Edebî özellikleri açısından çocuk kitap adları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 27*, 41-65.

Kıbrıs, İ. (2000). *Uygulamalı çocuk edebiyatı*. Ankara: Tekağaç Eylül Yayınları.

Memiş, A. ve Bozkurt, M. (2014). İlköğretim okulu 4. sınıf öğrencilerinin kitap okumaya yönelik algıları. *Karaelmas Eğitim Bilimleri Dergisi, 2*(2), 193-203.

Oğuzkan, F. (2000). *Çocuk edebiyatı*. Ankara: Anı.

Özçelik, S. (2022). Dede Korkut'un Günbed yazması ve metin neşirlerinin adlandırılması üzerine. *Türk Dili*, 841, 26-34.

Sever, S. (2021). *Çocuk ve edebiyat*. İzmir: Tudem Yayınları.

Sever, S. (2026). Çocuğun gelişim sürecinde, etkileşim ve oyun aracı olarak kitap-edebiyat. B. Özkan (Ed.), *Çocuk yazını dersleri kuramsal ve uygulamalı çalışmalar içinde* (ss. 1-18). Adana: Karahan Kitabevi.

Sınar Çılgın, A. (2007). *Çocuk edebiyatı*. İstanbul: Morpa Kültür.

Şirin, M. R. (2007). *Çocuk edebiyatına eleştirel bir bakış çocuk edebiyatı nedir ne değildir?*, Ankara: Kök Yayıncılık.

Şirin, M. R. (2016). Edebiyat ve çocuk edebiyatı edebiyatın amacı ve işlevi. *Türk Dili Dergisi, CX(780)*, 12- 31.

Yegen, Ü. (2024). Okudukları kitapları seçme ölçütleri bakımından ortaokul öğrencileri. *Ulusal Eğitim Dergisi, 4*(3), 1002-1019. https://www.uleder.com/index.php/uleder/article/view/497

Zaman yolcuları - Dede Korkut ve yağmur taşı. (2025). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

TÜRKÇE VE TÜRK KÜLTÜRÜ DERS KİTAPLARININ KÜLTÜRÜN SANATSAL BAĞLAMI BAKIMINDAN İNCELENMESİ[1]

Gizem BÜYÜK
Yüksek lisans öğrencisi, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü;
gbuyuk17@posta.pau.edu.tr; ORCID: 0009-0004-7707-2296

Derya YAYLI
Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü;
dyayli@pau.edu.tr; ORCID: 0000-0002-4938-0687

GİRİŞ

Dil, bireyler arasındaki iletişimi sağlayan temel bir araç olmanın yanı sıra toplumların kültürel birikimini kuşaktan kuşağa aktarma görevini de üstlenmektedir (Demirel, 2010). Kültür ise bir toplumu oluşturan bireyleri ortak değerler etrafında bir arada tutan dil, sanat, inanç, gelenek ve yaşam biçimlerinin bütünüdür (Güvenç, 2002). Bu bağlamda dil; kültürün korunması, yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılmasında taşıyıcı bir rol oynamaktadır (Ertem, 2013).

Ana dili öğretimi, özellikle yurt dışında yaşayan Türk çocukları açısından yalnızca dil becerilerinin geliştirilmesini değil; aynı zamanda kültürel aidiyetin korunmasını ve kültürel kimliğin sürdürülebilirliğini de kapsamaktadır. Bu süreçte bireyin dili yalnızca bir iletişim aracı olarak değil; düşünme, yorumlama ve kültürel bağ kurma becerilerini geliştiren bir yol olarak kullanması hedeflenmektedir (Demir, 2010). Bu nedenle yurt dışında yaşayan Türk çocuklarına yönelik hazırlanan Türkçe ve Türk Kültürü dersleri, ana dili bilincinin estetik bir derinlikle oluşturulması bakımından yüksek bir öneme sahiptir.

Kültürel aktarımın en temel gereçleri olan ders kitapları, içerdikleri metinler ve görseller aracılığıyla ulusların kültürel mirasını öğrencilere sunmaktadır (Ünveren-Kapanadze, 2018). Bu noktada sanatsal ögeler; bireyin estetik duyarlılık geliştirmesine ve toplumun sanat anlayışını tanımasına katkı sağlayan en güçlü ögelerdendir. Bu du-

[1] Bu çalışma ilk yazarın ikinci yazar danışmanlığında sunduğu yüksek lisans seminer çalışmasının genişletilmiş halidir.

yarlıkla Millî Eğitim Bakanlığı (MEB) tarafından yayımlanan 2023 Sanat Eğitimi Dersi Öğretim Programı sanatın yalnızca beceri odaklı değil, kültürel mirası koruyan, dijital dünyayla bütünleşmiş ve alanlar arası bir yapıda sunulmasını öngörmektedir. Dolayısıyla ders kitaplarında yer alan metinlerin, bu güncel eğitim bakış açısıyla ne ölçüde örtüştüğünün belirlenmesi akademik bir gereklilik durumuna gelmiştir. Sanat eğitimine yönelik ders programları sanata ve sanatın ulamlarına ilişkin ipuçları sunması bakımından da değerlidir.

Yurt dışında yaşayan Türk çocuklarına yönelik hazırlanan öğretim programlarını ve Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarını odak alan çeşitli çalışmaların alanyazında yer bulduğu görülmekle birlikte, ders kitaplarının içinde yer alan metinleri kültürün sanatsal bağlamı açısından kapsamlı ve güncel programlar temelinde ele alan araştırmaların sınırlı olduğu dikkat çekmektedir. Yapılan çalışmalar sanatsal ögeleri kültür aktarımı bakımından incelemiştir ancak bu çalışmalar eski programlara göre üretilmiş kitapları çalışma nesnesi olarak almıştır (Çelik, 2017; Ekmekçi ve Karadüz, 2015; Erten, 2025; Irmak, 2016; İncekara, 2022; Kolay, 2018). 2024 yılında yayımlanan Türkçe ve Türk Kültürü Öğretim Programı doğrultusunda hazırlanan Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarının da sanatsal bağlam bakımından incelenmesine gerek vardır. Bu yüzden bu çalışmanın amacı; Millî Eğitim Bakanlığı tarafından 2025–2026 eğitim-öğretim yılından itibaren yurt dışında okutulmak üzere Türkçe ve Türk Kültürü Öğretim Programı çerçevesinde hazırlanan 1–8. düzey ders kitaplarındaki dinleme/izleme ve okuma metinlerini kültürün sanat boyutu bakımından ayrıntılı olarak incelemektir.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE VE ALANYAZIN TARAMASI

2.1. Dil

Dil, bireyler arasında iletişimi sağlayan temel araçlardan biri olmasının yanı sıra toplumların kültürel birikimini kuşaktan kuşağa aktaran canlı ve dinamik bir dizgedir. İnsanlar duygu, düşünce, istek ve deneyimlerini büyük ölçüde dil aracılığıyla ifade etmektedir. Banguoğlu'na (1990) göre dil, insanların meramlarını anlatmak için kullandıkları sesli işaretler dizgesidir. Jest ve mimikler iletişime katkı sağlasa da düşüncelerin en etkili biçimde aktarılmasını sağlayan temel öge dildir.

Korkmaz (1992) dilin, insanların birbiriyle anlaşmak ve haberleşmek amacıyla kullandıkları bir araç olduğunu belirtirken ayrıca dilin duygu, düşünce ve arzuların ses, biçim ve anlam açısından toplum içerisinde doğmuş değer yargılarıyla meydana gelmiş ve o toplum için ortak kabul edilen kurallar aracılığıyla başkalarına iletilmesine aracılık eden, seslerle örülmüş çok yönlü ve gelişmiş bir dizge olduğunu belirtir. Dil, bireyin toplumsal kimliğinin oluşumunda da önemli bir role sahiptir. Bireylere yaşadıkları topluma ait olma duygusu kazandırarak onların ulusal kimlik edinmelerine katkı sağlar. Toplumu oluşturan bireyleri birbirine bağlayan dil, onların sağlıklı ileti-

şim kurmalarını ve uyum içinde yaşamalarını sağlar. Bu yönüyle dil, yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda toplumsal birlik ve beraberliğin sağlanmasında önemli işlevler üstlenen temel bir ögedir (Kolay, 2018).

Göğüş (1978), birden fazla dil bilse bile bireyin çocukluk döneminde öğrendiği dilin onun ana dili olduğunu ifade etmektedir. Bu yönüyle ana dili yalnızca iletişimsel bir araç değil, bireyi ait olduğu topluma bağlayan kültürel bir öge olarak da değerlendirilmektedir. Ana dili eğitimi sayesinde birey, içinde yaşadığı toplumun değerlerini, yaşam biçimini ve kültürel birikimini tanıma fırsatı bulmaktadır.

2.2. Kültür ve Sanat

Kültür kavramı çok boyutlu yapısı nedeniyle farklı biçimlerde tanımlanmaktadır. Türk Dil Kurumuna (2026) göre kültür; tarihsel süreç içerisinde oluşturulan maddi ve manevi değerlerin bütünü, bir topluma özgü düşünce ve sanat yapıtları ile bireyin bilgi ve birikimini geliştiren ögelerdir. UNESCO'nun (1982, s. 41) Dünya Kültür Politikaları Konferansı Sonuç Bildirgesi'nde yer alan tanıma göre "kültür, bir toplumu ya da toplumsal bir grubu tanımlayan belirgin maddi, manevi, zihinsel ve duygusal özelliklerin bileşiminden oluşan bir bütün ve yalnızca bilim ve edebiyatı değil, aynı zamanda yaşam biçimlerini, insanın temel haklarını, değer yargılarını, geleneklerini ve inançlarını da kapsayan bir olgu"dur. Kültür, toplumlara ait maddî ve manevî değerlerin toplamıdır ve toplum içinde bulunan çeşitli bilgileri, ilgi duyulan kavramları, alışkanlıkları, değer yargılarını, ortak görüşleri ile çeşitli davranış biçimlerine sahiptir (Turhan, 1997). Bütün bunlar, birlikte, o toplumun bireylerinin genelinde ortaktır ve onu diğer toplumlardan ayırarak özel bir yaşam biçimi kazanmasına yardımcı olur. Korkmaz (1996) ise kültürün, bir ulusun toplumsal yapısını ve kişiliğini biçimlendiren değerler toplamı olduğunu vurgular ve kültürün özünde topluma dinamizm veren, onun gelişmesini sağlayan bir ortak ruhun yer aldığını belirtir.

Toplumları bir arada tutan ve toplumsal yaşamın sürekliliğini sağlayan temel ögelerden biri olan kültürün gelişmesi ve yerleşmesi farklı süreçlerin toplamına karşılık gelir. İnsanların yaşam içerisinde karşılaştıkları sorunlara yönelik geliştirdikleri çözüm yolları zamanla ortak yaşam biçimlerine dönüşmekte ve böylece kültürel yapı oluşmaktadır (Güngör, 2004). Bu yönüyle kültür, toplumun ortak değerlerini, yaşam anlayışını ve tarihsel birikimini yansıtan kapsamlı bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Bu tanımlar kültürün yalnızca geleneksel ögelerden ibaret olmadığını; sanat, düşünce, yaşam biçimi ve toplumsal belleği de kapsadığını göstermektedir.

Kültür, bireyin toplumsal aidiyet ve kimlik geliştirmesinde önemli bir role sahiptir. Toplum içinde yaşayan birey kendine ait bir yaşam biçimine sahip olsa da toplumun da öne çıkardığı değer ve davranışları benimser. Bu iki boyut, yani bireysel ve toplumsal düşünce ve yaşam biçimi birlikte bireyin kimliğini oluşturur (Günay, 2016). Toplumsal boyutun içinde gelenekler, yaşam biçimleri, sanat anlayışları ve değer yargıları

kültürel kimliğin oluşmasına katkı sağlamaktadır. Toplum tarafından benimsenen edebiyat, sanat ve felsefe ilişkisinin ortak duygu ve düşünce oluşturulmasındaki önemi büyüktür (Çeçen, 1984). Bu nedenle kültür, yalnızca geçmişten aktarılan bir miras değil; aynı zamanda toplumun yaşam biçimini biçimlendiren dinamik bir yapı olarak değerlendirilmektedir.

Kültürün önemli boyutlarından biri de sanattır. Edebiyat, müzik, tiyatro, mimari, görsel sanatlar ve el sanatları gibi alanlar toplumların estetik anlayışını ve kültürel kimliğini yansıtmaktadır. Bu yönüyle sanatsal ögeler, kültürel aktarım sürecinde önemli bir işleve sahiptir. Sanat, kültürün yalnızca bir parçası değil; o kültürün dünya görüşünü somutlaştıran en yüksek ifade biçimidir. Birey, bir mimari yapıtı ya da bir geleneksel el sanatını tanıdığında, aslında o toplumun matematiksel zekasını, doğaya bakışını ve estetik önceliklerini de kavramış olur. Bu nedenle kültüre ait olan sanatsal bağlamı öğrenmek, bireylerin yalnızca dilsel değil, aynı zamanda kültürel bir okuryazarlık kazanmasını da sağlar.

2.3. Dil ve Kültür İlişkisi

Her dil; ses, söz varlığı ve dil bilgisi bakımından farklı özellikler taşımaktadır. Bunun yanında dil, onu konuşan toplumun yaşam biçimini, dünya görüşünü, tarihsel geçmişini ve kültürel yapısını da yansıtmaktadır (Ünalan, 2004). Saussure'e (1916/2001) göre dil; bireysel ve toplumsal yönleri bulunan karmaşık bir olgudur. Bu nedenle dil yalnızca iletişimsel bir yapı değil; aynı zamanda toplumsal belleğin ve kültürel kimliğin taşıyıcısıdır. Dilin toplumsal yönü birçok araştırmacı tarafından dile getirilen bir gerçekliktir çünkü dil, doğrudan insan ve onun içinde yaşadığı toplumla ilgilidir. Aksan (2000) dili bir toplumsal kurum olarak adlandırırken dilin toplumla olan güçlü bağlarının altını çizer. Bu bağlamda da toplumdilbilim çalışmalarının kültürü de içine alan bir kesişme noktasında biçimlendiğini ve insanlığa sayısız çalışma alanı sunduğunu belirtir. Bu çalışma alanlarının üretkenliği de kültürün ve dilin durağan bir yapı olmaması gerçekliliğinde ortaya çıkar. Çünkü dil; toplumsal, tarihsel ve kültürel değişimlere bağlı olarak sürekli gelişmekte ve dönüşmektedir. Humboldt'un dili bir "yapıt" değil, "etkinlik" olarak değerlendirmesi, dilin değişen ve yaşayan yapısını ortaya koymaktadır (Korkmaz, 1995). Bu çerçevede dil, toplumların kültürel gelişimiyle birlikte dönüşen devingen bir dizge olarak değerlendirilmelidir.

Dil, kültürlerin doğuşunda, gelişiminde en önemli ögedir. Bir akarsuya benzeyen dil (Göçer, 2012) hem geçtiği yere hayat verir hem de diğer akarsulardan beslenerek bütün dünya için en ortak değer olan medeniyet denizine ulaşır, insanlığa katkı sağlar. Dil, içinde bulunduğu toplumun kültürel zenginliklerinden faydalanır ve onun oluşmasında ve dönüşmesinde temel rol üstlenir. Dil ve kültürün birbirinden ayrı düşünülmesi bu yüzden olanaksızdır. İnsanlar arasındaki iletişim dil aracılığıyla sağlanırken kültürel değerler de yine dil aracılığıyla aktarılmaktadır. Bu yüzden de dili güç-

lü olmayan ulusların kültürü de güçsüzleşir. Kendi dilleri aracılığıyla anlaşamayan ve uzlaşamayan toplumların kültürel varlıklarından söz etmek olanaksızdır (Barın, 2004).

Özetle, kültürde yer alan her öge bir biçimde dilde kendisini göstermektedir. Bu nedenle dil, kültürün taşıyıcısı ve yansıtıcısı olarak değerlendirilmektedir (Ünalan, 2004). Toplumların kültürel gelişmişlik düzeyi, dilin gelişimine de doğrudan etki etmektedir. Akarsu (1998), kültür ile dilin iç içe geçmiş yapılar olduğuna ve kültür geliştikçe dilin de geliştiğine vurgu yapmaktadır.

Tarih, değerler, folklor, müzik, edebiyat, bilimsel gelişmeler, dünyaya bakış açısı gibi kavramlar bir ulusa ait en önemli ortak kültür ögelerindendir ve bu değerler dil aracılığı ile gelecek nesillere aktarılır. Her ulus, dilini ve kültürel deneyimlerini nesilden nesle aktarma arzusundadır. Dil sayesinde ortaya konan kültürel ögeler, günümüzle geçmiş arasında birer köprüyken bu değerlerin geleceğe de ulaşmasını sağlayan bir mekanizma gibidirler (Dilidüzgün, 2003). Açık ve Demir'e (2011) göre kültür; kuşaktan kuşağa aktarılan, değişime açık, maddi ve manevi boyutları bulunan düzenleyici bir olgudur. Bu nedenle ana dili bilinci aynı zamanda kültürel aktarım sürecini de içine almaktadır.

Dil öğretiminin temel amaçlarından biri, bireyin ait olduğu toplumun kültürel değerlerini tanımasını ve bu değerleri sonraki kuşaklara aktarabilmesini sağlamaktır. Kültür, sanat ve edebiyat etkinliklerinin neredeyse tamamı dil aracılığıyla olur. Bu açıdan dil, kültürel bir zemin yaratır. Ayrıca dil, kültürel ögelerin korunmasına yardım eder. Kültürel ögeler dil yardımıyla kaydedilir ve bu ögelerin yaygınlaşması yine dil yardımıyla gerçekleşir (Kolay, 2018). Bu yüzden bir dili öğrenmek aynı zamanda hedef kültürü öğrenmek anlamına gelir ve dil öğretimi izlenceleri bu bakış açısına göre biçimlendirilmelidir (Kramsch, 1993, 1995, 2001).

Kültür kavramının tanımına dil eğitimi çerçevesinde bakıldığında; Adaskou, Britten ve Fahsi'nin (1990) kültürü dört bağlam içeren bir kavram olarak ele aldığı görülmektedir. Bu bağlamlar şunlardır:

1. Sanatsal Bağlam (Aesthetic sense): Sinema, müzik, tiyatro ve edebiyat gibi sanatsal alanları kapsar.

2. Toplumbilimsel Bağlam (Sociological sense): Aile, eğitim, meslek ve gelenekler gibi sosyal yapıları içerir.

3. Anlamsal Bağlam (Semantic sense): Dilin içindeki somut ve soyut kavramlar ile düşünce biçimlerini ifade eder.

4. Edimsel ya da Toplumdilbilimsel Bağlam (The Pragmatic or Sociolinguistic sense): Dil kullanımının içeriğe olan bağlantısını ve uyumunu kapsar.

Yukarıda sözü edilen dört bağlamın tamamı yabancı/ikinci dil öğrenim süreçleri için oldukça önemlidir (Bayyurt, 2019). Sanatsal ve toplumbilimsel bağlamlar somut bir biçimde gözlenebilirken anlamsal ve edimsel bağlamların daha çok dilin soyutlaması içinde etkin olduğu bilinir. Bu soyutlamaya ulaşabilmek, yabancı bir dilde düşünebilmek tüm somut ve soyut kültür bağlamlarının içselleştirilmesiyle başarılır.

Yabancı/ikinci dil eğitimi gibi, yurt dışında yaşamlarını sürdüren vatandaşlarımız için sunulan ana dili eğitimi iki dillilik zemininde benzerlikler taşır. Bu benzerlikler yalnızca dilin öğretimi bakımından bir süreç olmayıp kültürel ve toplumsal bağların sezdirildiği, dili bu bağlamda bilme, algılama, anımsama, ayrıştırma, genelleme, karşılaştırma, aktarma, akıl yürütme, hayal etme, kavramlaştırma ve benzeri etkinliklere dayalı olarak kullanabilen bireyler yetiştirmeyi hedefleyen süreçleri üzerinde biçimlenir (Demir, 2010).

Türkçe ve Türk Kültürü Dersi Öğretim Programı, yurt dışında yaşayan Türk çocuklarının ana diliyle ve kültürüyle bağlarını sürdürmelerini amaçlayan temel bir çerçeve sunmaktadır. Programda, bu dersin hedef kitlesini oluşturan öğrencilerin yalnızca Türkçe dil becerilerini geliştirmeleri değil, aynı zamanda Türk kültürünü tanımalarının, anlamalarının ve bu kültüre ait değerleri içselleştirmelerinin önemine vurgu yapılmaktadır. Bu doğrultuda öğretim programında bu durum, "Türkçe ve Türk Kültürü Dersi Öğretim Programı; özelde yurt dışında yaşayan iki dilli Türk çocuklarının Türkçe dil becerilerini geliştirmeyi, Türk kültürünü anlamalarını ve bu kültüre ait değerleri öğrenmelerini hedeflemektedir" biçiminde açıkça ifade edilmektedir (MEB, 2024).

2.4. İki Dillilik

Bir insanın doğumuyla birlikte duymaya ve öğrenmeye başladığı ilk dil ana dilidir. Ana dili, bireyin kimlik gelişiminde ve toplumsal aidiyet kazanmasında önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda ana dili öğretimi aracılığıyla kültürel aktarım da gerçekleştirilmektedir (Çetin ve Güleç, 2014). Bazı durumların etkisiyle insanlar, ana dili dışında ikinci bir dil öğrenmek isteyebilir ya da doğuştan itibaren iki dilli bir ortamda yaşamak ve bu iki dili de kullanmak zorunda kalabilirler. Ana dilinin yanı sıra başka bir dili kullanan kişilere iki dilli, bu duruma da kavram olarak iki dillilik[2] adı verilir.

İki dilli bireyler her iki dili de akıcı ve ana dile yakın düzeyde kullanabilecekleri gibi (Oruç, 2016) bazen bu dilleri uygun bağlamlarda, toplumsal yaşamın farklı iletişim biçimi gerektiren durumlarında kullanabilirler (Richards ve Schmidt, 2010). Bu yüzden kullanım ve bilişsel bakımlardan iki dilliliğin farklı dereceleri ve sınıflandırmaları vardır (Haznedar, 2021; Uzun, 2013; Yılmaz ve Demirel, 2015). İki dillilik, bireylere bilişsel, toplumsal ve kültürel açıdan çeşitli katkılar sağlamaktadır. Bununla bir-

[2] İki dilliliğin bazı dillerdeki karşılığı: İngilizcede Bilingualism, Fransızcada Bilinguisme, Almancada Zweisprachigkeit (Bilingualität, Bilingualismus) (Oruç, 2016). Bu kavramlar bireyin iki dilliliğiyle ilgilidir. Ülkelerin iki dilliliğine ilişkin farklı kavramlar kullanılır (Örneğin, İngilizcede Diglossia).

likte ikinci dilin yoğun kullanımı bazı durumlarda ana dilinin geri planda kalmasına neden olabilmektedir. Bu nedenle iki dillilik sürecinde ana dilinin korunması ve kültürel kimliğin sürdürülebilmesi önemli görülmektedir.

Bican (2017), iki dillilik sürecinde hazırlanan eğitim programlarının yalnızca dilsel becerileri geliştirmeyi değil; aynı zamanda öğrencilerin kendi kültürel değerleriyle bağ kurmasını sağlayacak içeriklere de yer vermesi gerektiğini belirtmektedir. Bu bağlamda yurt dışında yaşayan Türk çocuklarına yönelik hazırlanan öğretim materyallerinin kültürel aktarım açısından işlevsel olması önem taşımaktadır.

2.5. Türkçe ve Türk Kültürü Dersi

20. yüzyılın ortalarında Batı Avrupa ülkelerine başlayan iş göçünün sonucu olarak başta Batı Almanya olmak üzere birçok Avrupa ülkesinde Türk nüfusu oluşmaya başlamıştır. Türkiye dışındaki ülkelerden de gelen işçiler ve aileleri önemli bir sayıya ulaştığında Avrupa'daki yabancı nüfus kendi dillerini ve kültürlerini korumak ve çocuklarına aktarmak için isteklerde bulunmaya başlamışlardır. Göç alan Avrupa ülkeleri de geri dönme olasılığı kalmayan, kalıcılaşan yabancı toplumlara yönelik politikalar oluşturmak zorunda kalmıştır. Bunlardan biri de dil ve kültür derslerinin iki dillilik çerçevesinde oluşturulmasıdır. Türkçe ve Türk Kültürü dersleri de bu bağlamda Türkiye'nin ilgili ülkelerle yaptığı ikili anlaşmalarla 1970'li yıllarda yürürlüğe girmiştir (Akıncı, 2019; Yağmur, 2019).

Çok dilli ve çok kültürlü ortamlarda ana diline yeterince maruz kalınamaması ve dili öğrenme sürecinin zorlaşması nedeniyle, yurt dışında yaşayan Türklerin ana dilini öğrenmesi ve bu bağlamda kendi kültürüne dair farkındalık oluşturması daha fazla önem arz etmektedir. Ana dili farkındalığı ve ulusal bilinç oluşturmak, Millî Eğitim Bakanlığının yurt dışında yaşayan Türk vatandaşları için üstlendiği öncelikli bir sorumluluktur (Oğuz, 2025). Ancak iki dilli bireylerin içinde yaşadıkları toplumsal birimler içinde ana dili kullanımı ve kullanım niteliği göz önüne alındığında, kullanımın ve niteliğin düşük olması iki dilli bireylerde, özellikle çocuklarda sınırlı bir dil gelişimine neden olmaktadır (Polinsky, 2006). Bu yüzden yalnız kurumların değil yurt dışında yaşayan ailelerin de çocuklarının dil ve kültür gelişimi için bilinçlendirilmesi önemlidir (Haznedar, 2019).

Yurt dışında, Türkçenin ana dili olarak öğretimi, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından "Türkçe ve Türk Kültürü" dersi kapsamında gerçekleştirilmektedir. Bu dersin açılabilmesi için, yaygın olarak en az on iki öğrencinin talepte bulunması ve öğrenci velilerinin çocuklarının okullarına Türkçe dersi talep dilekçelerini iletmeleri gerekmektedir. Türkçe ve Türk Kültürü dersleri, genellikle ülkelerin eğitim bakanlıkları tarafından, kendi okul müfredatlarının tamamlanmasının ardından haftada iki ders saati olarak, çoğunlukla öğleden sonraları yapılmak üzere onaylanmaktadır (Erten, 2025). Türkçe ve Türk Kültürü dersinin temel amacı, iki dilli Türk çocuklarının dilsel ve kültürel geli-

şimini destekleyerek onların her iki dilde de yetkin bireyler olmasını sağlamaktır. İki dilli çocukların ana dilini öğrenmeleri, aynı zamanda yaşadıkları ülkeye uyum sağlamalarını da kolaylaştırmaktadır. Bu bağlamda geliştirilen bu öğretim programı, hazırlanan materyaller ve sınıfta uygulanabilir etkinliklerle çocukların dil gelişimine katkı sağlamayı hedeflemektedir (MEB, 2024)

Yurt dışında yaşayan Türk çocuklarına Türkçe ve Türk Kültürü eğitimi verilmesinde ders kitaplarının önemli bir yeri bulunmaktadır. İki dilli çocuklara ana dillerinin ve kültürel değerlerinin aktarılmasına yönelik programların hazırlanmasının ardından, bu programların uygulanmasını destekleyecek öğretim materyallerine gereksinim duyulmuştur. Uzun yıllar boyunca ders kitabı desteği olmaksızın yürütülen öğretim etkinlikleri, uygulama sürecinde çeşitli güçlüklerin ortaya çıkmasına neden olmuş; bu durum öğretim materyallerinin geliştirilmesini gerekli kılmıştır. Bu kapsamda gerçekleştirilen önemli çalışmalardan biri ders kitaplarının hazırlanması olmuştur. Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığının 16.11.2009 tarih ve 201 sayılı kararı doğrultusunda, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yurt dışında daha önce görev yapmış öğretmenlerden oluşan bir kurulun katkılarıyla ders kitapları hazırlanmıştır (Çelik ve Gülcü, 2016).

2018 Türkçe ve Türk Kültürü Öğretim Programı'nda ders kitaplarının hazırlanmasındaki temel amacın öğrencilerin dinleme, konuşma, okuma ve yazma becerilerinin geliştirilmesi, Türkçeyi bilinçli ve doğru kullanabilen bireylerin yetiştirilmesi ve ulusal-kültürel bağların güçlendirilmesi olduğu belirtilmektedir. Programda ayrıca, yurt dışında yaşayan Türk çocuklarının günlük yaşamlarını başarılı bir biçimde sürdürebilmeleri için kültürlerarası iletişim becerilerinin geliştirilmesinin önemine vurgu yapılmaktadır. Bu doğrultuda öğrencilerin kendi kültürlerini öğrenmeleri, yaşadıkları toplumun kültürü ile farklı uluslara ait kültürleri karşılaştırmaları, benzerlik ve farklılıkları tanıyarak anlamlandırmaları hedeflenmektedir (MEB, 2018).

Hazırlanan son Türkçe ve Türk Kültürü Dersi Öğretim Programı, 1739 sayılı Millî Eğitim Temel Kanunu'nun (MEB, 1973) 2. maddesinde ifade edilen "Türk Millî Eğitiminin Genel Amaçları ile Türk Millî Eğitiminin Temel İlkeleri" esas alınarak hazırlanmış olup bu öğretim programıyla öğrencilerin;

1. Temel okuma ve yazma becerilerini kazanmaları,

2. Okuma yazmaya karşı olumlu tutum geliştirmeleri,

3. Sosyal yaşamını kolaylaştıracak nitelikte temel dil yetkinliklerini kazanmaları,

4. Türkçeyi bilinçli, doğru, etkili ve üretken kullanarak dil bilinci ve zevkine ulaşmaları,

5. Söz varlıklarını zenginleştirmeleri,

6. Dil becerilerini "erdem-değer-eylem" bağlamında bütüncül olarak geliştirmeleri,

7. Bilgi ve deneyimlerini kullanarak dört ana dil becerisini (dinleme/izleme, okuma, konuşma ve yazma) geliştirmeleri,

8. Millî, manevi, ahlaki, tarihî, kültürel ve sosyal değerleri içselleştirmeleri,

9. Millî duygularını ve düşüncelerini güçlendirmeleri,

10. Türk kültür ve medeniyetini tanımaları ve kavramaları,

11. Millî şuur ve tarih bilinci kazanmaları,

12. Türk kültür ve sanat eserleri aracılığıyla estetik ve sanatsal değerleri fark etmeleri ve benimsemeleri amaçlanmaktadır (MEB, 2024, s.5).

Ülkelerin eğitim sistemlerindeki farklılıklar nedeniyle Türkçe ve Türk Kültürü Dersi Öğretim Programı hazırlanırken sınıf düzeyinden çok dil düzeyi esas alınmıştır. Bu doğrultuda dil düzeyleri 1'den 8'e kadar yapılandırılmış; dinleme/izleme, konuşma, okuma ve yazma becerilerine ilişkin öğrenme çıktıları sarmal bir yapı içerisinde düzenlenmiştir (MEB, 2024).

Türkçe ve Türk Kültürü Dersi Öğretim Programı, öğrencilerin yalnızca dil becerilerini geliştirmeyi değil; aynı zamanda ulusal, kültürel ve sanatsal değerleri tanımalarını da amaçlamaktadır. Programda öğrencilerin Türk kültürünü ve medeniyetini tanımaları, ulusal bilinç kazanmaları ve Türk kültürüne ait sanat yapıtları aracılığıyla estetik duyarlılık geliştirmeleri hedeflenmektedir (MEB, 2024). Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarının sanatsal içeriği değerlendirilirken güncel eğitim politikaları da göz önünde bulundurulmalıdır. Bu noktada Millî Eğitim Bakanlığı (2023) Sanat Eğitimi Dersi Öğretim Programı, sanatın disiplinler arası (alanlar arası) doğasını vurgulayarak; müzik, görsel sanatlar ve müze eğitimi gibi alanların bireyin bütünsel gelişimindeki önemine dikkat çekmektedir. Söz konusu programın sunduğu sanatsal ulamlar, ders kitaplarındaki kültürel aktarımın niteliğini ölçmek için standart bir veri çerçevesi sunmaktadır.

Türkçe derslerinde kullanılan ders kitaplarının kültürel aktarımı destekleyecek niteliklere sahip olması ve dolayısıyla bu kitaplarda yer alan metinlerin ulusal kültürü yansıtan ögeleri yeterli düzeyde içermesi gerekmektedir. Özellikle yurt dışında yaşayan Türk çocuklarına yönelik hazırlanan Türkçe ve Türk Kültürü ders kitapları hem dil öğretimini hem de kültürel aktarımı birlikte yürüten temel materyaller arasında yer almaktadır. Bu nedenle ders kitaplarında yer alan metinlerin kültürel ve dolayısıyla sanatsal açıdan zengin içeriklere sahip olması beklenir (Bulut ve Orhan, 2012; Güftâ ve Kan, 2011).

2.6. Sanat Ögeleri ve Kültürel Aktarım

Sanat, bireylerin duygu ve düşüncelerini yaratıcı bir biçimde ortaya koydukları üstün bir beceri ve ifade alanı olarak tanımlanmaktadır. Türk Dil Kurumu (2026) sa-

natı; "duygu, düşünce ve tasarımların göze veya gönle hitap edecek biçimde söz, yazı, resim veya heykel gibi araçlarla dışa vurulması; bir topluluğun anlayış ve beğeni ölçülerine uygun yaratılmış anlatım" olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlar, sanatın hem bireysel bir yaratıcılık hem de toplumsal bir değerler bütünü olduğunu ortaya koymaktadır. Sanat ilk bakışta insanların bireysel duygularına seslenen bir etkinlik gibi görünse de bir ulusun birlik ve beraberlik içinde yaşamasına ve kendine özgü bir estetik anlayış geliştirmesine katkı sağlar. Bir ulusun ortak değerlerinden biri olan sanat, o ulusu oluşturan bireyleri bir arada tutan birleştirici ve bütünleştirici bir öge niteliğindedir Bireyler arasında ortak bir estetik anlayış oluşturan sanat, aynı zamanda toplumun ortak değerlerini ve yaşam biçimini yansıtır. Her sanat yapıtının ortaya çıktığı toplumun kültürel izlerini taşıması, sanatın ulusal bir nitelik taşıdığını göstermektedir.

Sanat yapıtları, bir ulusun düşünce dünyasını, yaşam biçimini ve duygu dünyasını estetik bir anlayışla yansıtan kültürel ürünlerdir. Bir toplumun değerleri, yaşam deneyimleri ve dünya görüşü sanat yapıtlarında somutlaşarak geleceğe aktarılır. Kültürel ögelerin sanat yapıtları içinde yer alması, bu ögelerin korunmasına ve kuşaktan kuşağa aktarılmasına katkı sağlar. Böylece yeni nesiller kültürel mirası tanıma, benimseme ve yaşatma olanağı bulurken kültürel sürekliliğin sağlanmasına da katkıda bulunurlar (Kolay, 2018). Bir ulusun ortaya koyduğu sanat ögeleri; o ulusun tarihsel geçmişi, inançları ve dünyayı algılama biçimi hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Kültürün kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan sanatsal ögeler, aynı zamanda kültürel mirasın kalıcı ve somut bir nitelik kazanmasına da aracılık etmektedir (İncekara, 2022).

Eğitim materyallerinde ve özellikle ders kitaplarında yer alan sanatsal ögeler, öğrencinin yalnızca görsel bir zenginlikle karşılaşmasını değil, aynı zamanda ait olduğu kültürün estetik kodlarını çözmesini sağlar. Bu bağlamda; müzik, mimari, görsel sanatlar, sahne sanatları ve müze eğitimi gibi farklı sanatsal ulamlar, ders kitaplarındaki metinlerin kültürel yükünü artıran temel ögelerdir. Sanat ögelerinin ders kitaplarında dizgeli bir biçimde yer alması, özellikle yurt dışında yaşayan çocukların ulusal kimliklerini estetik bir farkındalıkla oluşturmalarına olanak tanımaktadır.

2.7. Alanyazın Taraması

Yurt dışında yaşayan Türk çocuklarına yönelik hazırlanan Türkçe ve Türk Kültürü ders kitapları üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, araştırmaların ağırlıklı olarak kültürel temsil, içerik niteliği ve pedagojik uygunluk üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Diğer bir deyişle, araştırmalar genel olarak kültürel aktarım ve öğretim süreçlerine odaklanırken, ders kitaplarında yer alan sanatsal ögelerin güncel sanat eğitimi yaklaşımı doğrultusunda ele alınmasına yönelik çalışma sayısı sınırlıdır.

Ekmekçi ve Karadüz (2015), çalışmalarında ana dili eğitiminin iki dilli çocukların kültürel değerleri edinmelerinde önemli bir rol oynadığını belirtmiştir. Araştırmacılar,

ders kitaplarında yer alan kültürel ögelerin öğrencilerin kendi kültürlerini ve farklı kültürleri tanımalarına katkı sağladığını vurgulamıştır. Çalışmada ayrıca, kültür aktarımına yönelik içeriklerin çocukların gelişim düzeylerine uygun olması gerektiği, geleneksel kültürü aktarma kaygısıyla hazırlanan bazı metinlerin ise çocukların anlama düzeylerinin üzerinde kaldığı belirtilmiştir. Irmak (2016), çalışmasında, kültürel ögelere ilişkin başlıkların dil düzeyleri ilerledikçe dengeli bir artış göstermediği, aksine genel olarak düzensiz bir dağılım sergilediği ortaya konulmuştur. Bu çalışmada, sanatsal bağlam ögelerine ayrı olarak değinilmemiştir. Çelik (2017), ise 8-10. sınıflar için hazırlanmış olan ders kitabındaki metinlerde yer alan sözcüklerin ve kültürel ögelerin öğrenci düzeyinin üzerinde olduğunu ortaya koymuştur.

Kolay'ın (2018) çalışması, ders kitaplarını sanatsal ögelerin kullanım sıklığı bakımından incelemiş, en yoğun temsilin 8-10. sınıf düzeylerinde olduğunu, en sınırlı katılımın ise 1-3. sınıflara ait kitaplarda yer aldığını belirlemiştir. Genel olarak kültürel ögelerin çoğunlukla sınıf düzeyi yükseldikçe dengeli bir artış sergilemediği ve düzensiz bir dağılım ortaya koyduğu gözlense de yalnızca sanatsal bağlamdaki kültür ögelerinin sınıf düzeylerinin ilerlemesine paralel bir artış gösterdiği saptanmıştır. Ancak bu durum, metinlerde yer alan kültürel ögelerin genel kullanım sıklığı açısından sınıf düzeylerine yönelik bir uygunluk barındırdığını kanıtlamamaktadır. Söz konusu paralellik yalnızca sanatsal boyut esas alındığında geçerlilik kazanmaktadır.

İncekara (2022) çalışmasında, Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarının tamamında yer alan metin ve etkinliklerdeki kültürün sanatsal bağlamındaki ögelerinin düzeyler boyunca düzensiz ve dengesiz bir dağılım sergilediğini ortaya koymuştur. Erten'in (2025) çalışma bulgularında ise Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarında yer alan sanatsal bağlamdaki kültürel ögelerin dağılımı düzeylere göre farklılık göstermektedir. Özellikle orta düzey kitaplarda (Türkçe ve Türk Kültürü 3– Türkçe ve Türk Kültürü 5) "Edebiyat, Sanat ve Müzik" ulamında belirgin bir artışın yaşanması, bu kademelerde kültürel aktarım sürecinde sanatsal ögelere ağırlık verildiğini ortaya koymaktadır. Buna karşın, sanatsal içeriklerin tüm düzeylerde homojen bir dağılım sergilemediği; bazı kitaplarda yoğun biçimde temsil edilirken bazı düzeylerde daha sınırlı kaldığı görülmektedir. Ayrıca sınıf düzeyi yükseldikçe sanatsal içeriklerin daha soyut, kapsayıcı ve kavramsal derinlik taşıyan bir nitelik kazandığı; alt düzeylerde ise öğrencilerin yaş ve bilişsel gelişim özelliklerine uygun olarak daha somut ve gündelik örneklerle sunulduğu belirlenmiştir. Bu durum, sanatsal bağlamdaki kültürel ögelerin öğretiminde düzeylere bağlı ve pedagojik temelli bir içerik farklılaşmasının benimsendiğini göstermektedir.

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Deseni

Bu araştırma, yurt dışında yaşayan Türk çocuklarına yönelik hazırlanan Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarında yer alan dinleme/izleme ve okuma metinlerini kültürün sanatsal bağlamı açısından incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma, bir temel nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüş; veri toplama ve çözümleme sürecinde doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır.

3.2. Çalışma Nesnesi

Araştırmanın veri kaynağını, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yurt dışında yaşayan Türk çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve 29.05.2025 tarihinde yayımlanan 1–8. düzey Türkçe ve Türk Kültürü ders kitapları oluşturmaktadır. İnceleme sürecinde söz konusu kitaplarda yer alan toplam 188 dinleme/izleme ve okuma metni değerlendirilmiştir.

Metinlerde yer alan sanatsal ögelerin sınıflandırılmasında 2023 Millî Eğitim Bakanlığı Sanat Eğitimi Dersi Öğretim Programı temel alınmıştır. Program kapsamında Müzik, Görsel Sanatlar, Geleneksel Türk Sanatları, Sahne Sanatları ve Müze Eğitimi alanları temel ulamlar olarak belirlenmiştir. Bunun yanında, öğretim programında bağımsız bir başlık altında yer almayan ancak metinlerde kültürel ve sanatsal bağlam içerisinde sıkça karşılaşılan Mimari ve Edebiyat ögeleri de "Diğer Sanatsal Alanlar" başlığı altında değerlendirilmiştir.

3.3. Verilerin Çözümlenmesi

Verilerin çözümlenmesinde betimsel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu süreçte metinlerde yer alan sanatsal ögeler belirlenen ulamlar doğrultusunda sınıflandırılmış; elde edilen verilerin sıklık ve yüzde dağılımları hesaplanarak ders kitaplarının sanatsal içerik açısından genel görünümü ortaya konulmuştur. Çalışmada kullanılan frekans değerleri, incelenen metin sayısını değil, metinlerde belirlenen toplam sanatsal öge sayısını belirtmektedir.

Öğretim programında benimsenen sarmal yapı ilkesi doğrultusunda, sanatsal bağlam ögelerinin farklı düzeylere dağıtılmış olması ve öğrencilerin estetik algılarının dil gelişimiyle birlikte aşamalı biçimde ilerlemesine katkı sağlaması beklenmektedir. Millî Eğitim Bakanlığı (2023) tarafından önerilen 6 ulama Genel Sanat Alanı, Edebiyat ve Mimari ulamları da eklenmiştir. Bu sanatsal bağlam ögeleri Çizelge 1'de sunulmuştur.

Çizelge 1: Sanatsal Bağlam Ögelerinin Alt Ulamları

Ulamlar	Alt Ulamlar / İnceleme Ölçütleri	Kaynak
1. Müzik Alanı	Piyano, Keman, Bağlama, Kanun, Ney, Ut vb.	MEB (2023)
2. Görsel Sanatlar Alanı	Fotoğraf, Grafik Tasarım, Kısa Film, Animasyon	MEB (2023)
3. Geleneksel Türk Sanatları	Hüsnühat, Tezhip, Ebru, Minyatür, Ahşap Oymacılığı	MEB (2023)
4. Sahne Sanatları Alanı	Tiyatro, Drama, Halk Oyunları	MEB (2023)
5. Müze Eğitimi Alanı	Müze Bilinci, Kültürel Miras	MEB (2023)
6. Diğer Sanatsal Alanlar*	Belirlenen ek ögeler (Edebiyat, Mimari ve Genel Sanat Alanı)	Çalışma kapsamında eklenmiştir

Çizelge 1'de sunulan sanatsal bağlam ögeleri Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarında karşılaşılması beklenen ögelerdir. Bu çalışma ders kitaplarının bu ögeleri ne derecede içerdiğini belirlemeye çalışmıştır.

4. BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın bu bölümünde içerik çözümlenmesinden elde edilen veriler çizelgeler yardımıyla bulgulara dönüştürülmüş ve yorumlanmıştır.

4.1. Sanatsal Ulamların Dağılımı ve Öğretim Programıyla Uyumu

Çözümleme sürecinde, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yayımlanan Sanat Eğitimi Dersi Öğretim Programı temel alınmış; ayrıca araştırmacı tarafından belirlenen ek ulamlar da değerlendirme kapsamına alınmıştır. Elde edilen bulgular, ders kitaplarında sanatsal içeriklerin belirli alanlarda yoğunlaştığını göstermektedir. Sanatsal bağlam ögelerinin görünümü Çizelge 2'de sunulmuştur.

Çizelge 2: Sanatsal Bağlam Ögeleri Görünümü

Çözümleme Ölçütleri	Öge Sayısı (*f*)	Yüzde (%)	Kaynak / Not
1. Edebiyat	22	%36,7	Çalışma kapsamında eklenmiştir
2. Müzik Alanı	13	%21,7	MEB (2023)
3. Geleneksel Türk Sanatları	9	%15,0	MEB (2023)
4. Mimari	6	%10,0	Çalışma kapsamında eklenmiştir
5. Sahne Sanatları	5	%8,3	MEB (2023)
6. Görsel Sanatlar Alanı	2	%3,3	MEB (2023) + (Resim/Mozaik)
7. Müze Eğitimi Alanı	2	%3,3	MEB (2023)
8. Genel Sanat Alanı	1	%1,7	Çalışma kapsamında eklenmiştir
TOPLAM	60	%100	

Çizelge 2'ye bakıldığında en yüksek temsil oranına sahip ulamın Edebiyat (%36,7) olduğu görülmektedir. Her ne kadar edebiyat, sanat eğitimi öğretim programında bir sanat dalı olarak tanımlanmamış olsa da metinlerde şiir, masal ve anlatı ögelerinin yoğun biçimde yer alması, yazınsal ögelerin kültürel aktarımın estetik içeren temel araçlarından biri olduğu kabul edilmektedir. Program kapsamında doğrudan tanımlanan sanat alanları arasında ise en yüksek temsil oranının Müzik Alanı (%21,7) ve Geleneksel Türk Sanatları (%15,0) ulamlarına ait olduğu saptanmıştır. Özellikle hüsnühat, ebru ve minyatür gibi geleneksel sanat ögelerinin metinlerde yer bulması, öğretim programının kültürel mirasın aktarılmasına yönelik yaklaşımıyla örtüşmektedir. Bu durum, yurt dışında yaşayan öğrencilerin Türkçeyi öğrenme sürecinde aynı zamanda Türk kültürüne ve estetik anlayışına ilişkin farkındalık geliştirmelerine katkı sağlamaktadır. Bunların dışında, Görsel Sanatlar (%3,3) ve Müze Eğitimi (%3,3) ulamlarının oldukça sınırlı düzeyde temsil edildiği görülmüştür.

4.2. Sanatsal Bağlam Ögelerinin Düzeylere Göre Dağılımı

Bazı sanat alanlarının düşük temsil oranına sahip olması, içerik çeşitliliğinin belirli alanlarda geliştirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Sanatsal bağlam ögelerinin dil düzeylerine göre dağılımı Çizelge 3'te sunulmuştur.

Çizelge 3: Sanatsal Bağlam Ögelerinin Düzeylere Göre Dağılımı

Düzey	Edebiyat	Müzik	Geleneksel Türk Sanatları	Mimari	Sahne Sanatları	Görsel Sanatlar	Müze Eğitimi	Genel Sanat	Toplam
1	2	1	-	-	1	-	-	1	5
2	3	1	2	-	-	-	1	-	7
3	3	1	1	-	1	-	-	-	6
4	5	2	1	-	1	1	-	-	10
5	2	3	2	1	1	-	1	-	10
6	2	1	2	2	-	-	-	-	7
7	3	1	1	1	1	1	-	-	8
8	2	3	-	2	-	-	-	-	7
Toplam	22	13	9	6	5	2	2	1	60

Çizelge 3 incelendiğinde, sanatsal ögelerin 4 ve 5. düzeylerde yoğunlaştığı görülmektedir. En düşük sayıda öge 1. düzey kitabında yer almaktadır. Bu durum ilk düzeyde dilin yapısına yönelik çalışmaların öncelenmiş olmasından kaynaklanıyor olabilir. Tüm düzeylerde edebiyatın çok sayıda yer alması da ders kitaplarında kullanılan orijinal metinlere bağlanabilir. Edebiyat ögesinin büyük çoğunlukla yazınsal metinler ara-

cılığıyla sunulduğu ancak edebiyatımız ya da edebiyatçılarımızla ilgili metinlere yeterince yer verilmediği belirlenmiştir.

Edebiyat ve Müzik ögeleri düzeylere dengeli, Geleneksel Türk Sanatları ve Sahne Sanatları dengeliye yakın dağıtılmışken, mimari ögelere 5-8. düzeylerde yer verildiği saptanmıştır. Görsel Sanatlar yalnızca 4 ve 7. düzeylerde, Müze ögeleri ise yalnızca 2 ve 5. düzeylerde ders kitaplarında yer bulabilmiştir. Ders kitaplarındaki tek Genel Sanat Alanı ögesi 1. düzey kitabında yer almaktadır. Ayrıca toplamda, en fazla Edebiyat (22) ve Müzik (13) ögelerine, en az da Genel Sanat (1), Görsel Sanatlar (2) ve Müze Eğitimi (2) ögelerine yer verilmiştir.

Görsel Sanatlar alanına Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarında yeterince yer verilmemektedir. Ayrıca, Sahne Sanatları başta olmak üzere bazı alanlarda gereksiz yere çok sayıda Karagöz oyununa yer verilmiştir. Bu da sahne sanatlarının diğer ögelerinin temsil edilmesini sınırlandırmıştır. Mimari alanındaki 6 ögeden 2'si Mimar Sinan ve cami ile ilgilidir. Öğretim programında dijital sanat uygulamaları, görsel kültür ve müze bilinci gibi alanlara verilen önemin, incelenen ders kitaplarına yeterli ölçüde yansımadığı söylenebilir. Özellikle yurt dışında yetişen öğrencilerin dijital kültürle iç içe büyüdükleri dikkate alındığında, metin içeriklerinin kısa film, animasyon, dijital sanat ve çağdaş görsel anlatım biçimleri bakımından eksik olduğu görülmektedir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Bu çalışmada 2025-2026 eğitim-öğretim yılında yayımlanan Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarında yer alan dinleme/izleme ve okuma metinlerinde yer alan sanatsal ögeler incelenmiştir. İnceleme kapsamında, Millî Eğitim Bakanlığı 2023 Sanat Eğitimi Dersi Öğretim Programı'nda yer alan Müzik, Görsel Sanatlar, Geleneksel Türk Sanatları, Sahne Sanatları ve Müze Eğitimi alanları olarak belirlenmiştir. Ayrıca programda yer verilmeyen ama metinlerde saptanan Mimari ve Edebiyat gibi ögeler de inceleme kapsamına alınmıştır. Bu yolla Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarında yer alan toplam 188 metnin sanatsal ögelerin kullanım sıklıkları üzerinden, kültürel aktarımın estetik boyutunun ders kitaplarına yansıma düzeyine odaklanılmıştır.

Araştırma bulguları genel olarak değerlendirildiğinde, Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarının Millî Eğitim Bakanlığı tarafından ortaya konulan güncel sanat eğitimi yaklaşımıyla uyumlu olduğu ancak ayrıntılı incelemede bu uyumun yetersiz olduğu görülmektedir. Edebiyatımızın ve edebiyatçılarımızın doğrudan tanıtımı yapan metinlere yeterince yer verilmemiştir. Görsel Sanatlar ögelerine yeterince yer verilmemiştir. Özellikle Cumhuriyet döneminin değerli sanatçılarının yapıtlarının sayısı da çok düşüktür. Bu durum Mimari, çağdaş ve dijital sanatlar için de geçerlidir. Genel sanat alanına ilişkin metin sayısı da oldukça yetersizdir.

Elde edilen bulgular, Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarındaki sanatsal ve kültürel ögelerin sınıf düzeyleri ilerledikçe düzensiz bir dağılım sergilediğini ortaya koyan çalışmaların (Irmak, 2016; İncekara, 2022) sonuçlarıyla kısmen örtüşmektedir. Sanatsal bağlam ögelerinin sarmal yapı ilkesi doğrultusunda düzeylere dağıtılması ve üst sınıflara doğru pedagojik bir içerik farklılaşmasıyla (somuttan soyuta) sunulması gerekir. Bu çalışmanın bulguları bu bakımdan, alanyazındaki diğer araştırma sonuçlarını desteklemektedir (Kolay, 2018; Erten, 2025). Diğer çalışmaların sonuçları ve bu çalışmadan elde edilen bulgular, sanatsal ögelerinin dağılımının pedagojik bakımdan yetersiz olduğunu göstermiştir.

Araştırma sonucunda metinlerde en yüksek temsil oranının Edebiyat (%36,7), Müzik (%21,7) ve Geleneksel Türk Sanatları (%15,0) ulamlarında olduğu belirlenmiştir. Hüsnühat, ebru ve minyatür gibi geleneksel sanat ögelerinin yoğun biçimde yer alması, alanyazında sıklıkla vurgulanan kültürel değerlerin aktarımı ve iki dilli çocuklarda kültürel miras bilinci oluşturma işlevini destekler niteliktedir (Ekmekçi ve Karadüz, 2015). Ancak bu geleneksel sanatlar günceli yansıtmamaktadır ve bu yüzden soyut kaldıkları için öğrenci düzeyinin üzerindedir (Çelik, 2017; Ekmekçi ve Karadüz, 2015). Bu araştırmada Görsel Sanatlar (%3,3) ve Müze Eğitimi (%3,3) gibi ulamların oldukça sınırlı düzeyde temsil edilmesi ders kitaplarında bazı sanat alanlarının yeterince görünür olmadığını ortaya koymaktadır. Öğretim programında önem verilen dijital sanat uygulamaları, görsel kültür ve çağdaş anlatım biçimlerinin (kısa film, animasyon vb.) ders kitaplarına yeterli ölçüde yansımadığını göstermektedir. Bu durum program-ders kitabı karşılaştırması çerçevesinde ele alındığında, yerel kültür-evrensel kültür dengesi bakımından bir sorunu ortaya çıkarmaktadır. Hedef dil Türkçenin yerel kültürüne ait ögeler üzerinde fazla durulurken evrensel kültür ögelerinin yeterince verilmediği ortaya çıkmaktadır. Oysa evrensel kültür değerleri ve ögeleri de bir ulusun kültürünü oluşturan parçalardandır. Bu yüzden yerel kültür-evrensel kültür dengesinin de yaşam gerçekliğine uygun bir biçimde dengelenmesi gerekir.

5.2. Öneriler

5.2.1. Uygulayıcılara Yönelik Öneriler

Ders kitaplarının sınıf içinde uygulayıcısı olan öğretmenlerin kültür ögelerinin farkında olması ve sanatsal ögeleri de atlamadan ve gerekli özeni göstererek sunması önemlidir. Bu bağlamda öğretmenler kitaplarda eksik buldukları ögeleri kendi hazırlayacakları etkinlikler ve çalışma kağıtları yardımıyla tamamlayabilirler. Aynı kurumda birden fazla öğretmenin görevlendirilmiş olması durumunda bu amaçla eşgüdümlü çalışabilirler.

5.2.2. Program ve Materyal Geliştiricilere Yönelik Öneriler

Yurt dışında yaşayan Türk çocuklarına yönelik hazırlanmış olan Türkçe ve Türk Kültürü Öğretim Programı'nın geliştirilmesinde ve ders kitaplarının yazılmasında kültür ve sanat danışmanlarının yer alması önemlidir. Programda ve ders kitaplarında sanatın ögeleri ve düzeyler bakımından dengeli bir dağılım yapılmalıdır.

Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarında Cumhuriyet dönemi ve çağdaş sanatçılarımızın yapıtlarına daha fazla yer verilmelidir. Geçmişte kalmış geleneksel sanat ögelerinin tanıtımı yapılmalı ancak Karagöz örneğinde olduğu gibi gereksiz tekrarlar yapılmamalıdır. Özellikle çağdaş sanat, dijital görsel kültür ve müze temelli öğrenme uygulamalarının ders kitaplarında daha görünür hâle getirilmesi, öğrencilerin çok yönlü sanatsal farkındalık geliştirmeleri açısından önem taşımaktadır.

Türkçe ve Türk Kültürü Öğretim Programı geliştirilmesinde ve ders kitaplarının yazılmasında yerel kültür-evrensel kültür dengesi kurulmalıdır.

5.2.3. Araştırmacılara Yönelik Öneriler

Bu çalışma Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarındaki metinler üzerinde gerçekleştirilmiştir. Ayrıca metinlere eşlik eden görseller ve etkinlikler de çalışılmalıdır. Bunun dışında Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarındaki metinler ve görseller kültürün diğer bağlamları bakımından da incelenebilir.

Gelecek çalışmalarda ders içi gözlem ve görüşme yoluyla elde edilebilecek veriler, bu çalışmanın bulgularına katkıda bulunabilir. Başka bir deyişle, ders kitaplarının sınıf içi uygulama boyutu da çalışılmalıdır. Kültürün devingen yapısından ve gelişen öğretim yöntem ve tekniklerinden dolayı benzer çalışmalar farklı bağlamlarda tekrarlanmalıdır.

KAYNAKÇA

Açık, F. ve Demir, A. (2011). Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde kültürlerarası yaklaşım ve seçilecek metinlerde bulunması gereken özellikler. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, *30*, 51–72.

Adaskou, K., Britten, D., & Fahsi, B. (1990). Cultural content of the Moroccan EFL textbook project. *ELT Journal, 44*(1), 3–10. https://doi.org/10.1093/elt/44.1.3

Akarsu, B. (1998). *Dil-kültür bağlantısı*. İnkılâp Kitabevi.

Akıncı, M.A. (2019). Fransa'da Türkçenin anadili ve yabancı dil olarak eğitimi. D. Yaylı ve Y. Bayyurt (Ed.), *Yabancılara Türkçe öğretimi: Politika, yöntem ve beceriler* içinde (4. baskı, s. 185-199). Anı Yayıncılık.

Aksan, D. (2000). *Her yönüyle dil: Ana çizgileriyle dilbilim* (2. Baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Barın, E. (2004). Yabancılara Türkçe öğretiminde ilkeler, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 1*, 19-30. Erişim adresi : https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkiyat/issue/16660/329608

Bayyurt, Y. (2019). Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde kültür kavramı ve sınıf ortamına yansıması. D. Yaylı ve Y. Bayyurt (Ed.), *Yabancılara Türkçe öğretimi: Politika, yöntem ve beceriler* içinde (4. baskı, s. 53-63). Anı Yayıncılık.

Banguoğlu, T. (1990). *Türkçenin grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Bican, G. (2017). *Danimarka'da Türkçe-Danca konuşan öğrencilerin dil görünümlerinin iki dillilik temelinde incelenmesi* [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Bulut, M., Orhan, S. (2012). Türkçe-Edebiyat ders kitaplarının dil ve kültür aktarımındaki rolü ve önemi üzerine bir inceleme. *The Journal of Academic Social Science Studies, 5*(8), 297-311.

Çeçen, A. (1984). *Kültür ve politika*. Hil Yayınları.

Çelik, N. (2017). Yurt dışındaki Türk çocuklarına Türkçe öğretiminde kullanılan ders kitapları üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Türkoloji Araştırmaları ve İncelemeleri Dergisi* (*ULUTURKAD*), *2*(1), 21–33. https://dergipark.org.tr/en/pub/uluturkad/issue/83088/1415513

Çelik, Y. ve Gülcü, İ. (2016). Yurtdışında kullanılan Türkçe ve Türk kültürü ders kitaplarına yönelik öğretmen görüşleri. *Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 5*(2), 287–296. https://dergipark.org.tr/en/pub/buefad/issue/24349/258089

Çetin, F. ve Güleç, İ. (2014). *Almanya'daki Türk çocukları için hazırlanmış "Türkçe temel 2" ders kitabının içerik açısından incelenmesi*. III. Sakarya'da Eğitim Araştırmaları Kongresi (s. 12-14) içinde, Sakarya, Türkiye.

Demir, T. (2010). Yurt dışındaki Türk çocukları için Türkçe ve Türk kültürü dersi öğretim programı kapsamındaki Türkçe dersi kazanımlarının değerlendirilmesi. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *30*(3), 913-937.

Demirel, Ö. (2010). *Yabancı dil öğretimi*. Pegem Akademi.

Dilidüzgün, S. (2003). *İletişim odaklı Türkçe derslerinde çocuk kitapları*. Morpa Kültür Yayınları.

Ekmekçi, V. ve Karadüz, A. (2015). Yurt dışında yaşayan iki dilli çocuklar için hazırlanan Türkçe ve Türk Kültürü dersi kitabına eleştirel bir bakış. *Turkish Studies, 10*(15), 361-378.

Ertem, İ. S. (2013). Yurt dışında yaşayan ikinci kuşak Türk çocuklarının Türkçeyi kullanım durumları ve dil-kültür ilişkisi. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *6*(4), 261-270.

Erten, M. (2025). *İki dilli Türk çocuklarına Türkçe öğretimi ders kitaplarında kültür aktarımı üzerine bir değerlendirme* (*Türkçe ve Türk Kültürü ders kitapları 1-8*) [Yüksek lisans tezi, Başkent Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Göçer, A. (2012). Dil-kültür ilişkisi ve etkileşimi üzerine. *Türk Dili Dergisi, 729*, 50-57.

Göğüş, B. (1978). *Türkçe öğretimi ve sorunları*. Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi.

Güftâ, H. ve Kan, M. O. (2011). İlköğretim 7. sınıf Türkçe ders kitabının dil ile ilgili kültür ögeleri açısından incelenmesi. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *8*(15), 239-256.

Günay, D. (2016). *Kültürbilime giriş*. Papatya Yayıncılık.

Güngör, E. (2004). *Türk kültürü ve milliyetçilik*. Ötüken.

Güvenç, B. (2002). *İnsan ve kültür*. Remzi Kitabevi.

Haznedar, B. (2019). Avrupa'da yaşayan ikidilli Türkler ve Türkçenin korunması: İkidillilik ve miras dil kavramı üzerine düşünceler. İ. Güleç, B. İnce & B. Haznedar (Haz.), *II. Uluslararası Avrupalı Türkler ve İkidillilik Çalışmaları Kongresi, Köln Bildiriler Kitabı* içinde (s. 21-52). Türk Maarif Vakfı.

Haznedar, B. (2021). *İkidillilik ve çokdillilik*. Anı Yayıncılık

Irmak, Y. (2016). Belçika'da Türkçe öğretiminin sorunları ve Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarına eleştirel bir yaklaşım. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 6*(12), 301–312. https://doi.org/10.29029/busbed.328669

İncekara, S. (2022). *Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarındaki kültür ögelerinin incelenmesi* [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Kolay, G. (2018). *Yurt dışında yaşayan Türk çocukları için hazırlanmış olan Türkçe ve Türk Kültürü ders kitaplarına kültürel ögeler* [Yüksek lisans tezi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi].

Korkmaz, Z. (1992). *Gramer terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Korkmaz, Z. (1995). *Türk dili üzerine araştırmalar*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Korkmaz, Z. (1996). Atatürk'ün düşünce sisteminde Türk dilinin yeri. *Uluslararası Türk Dili Kongresi 1988 bildirileri* içinde (s. 655). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kramsch, C. (1993). *Context and culture in language teaching*. Oxford: Oxford University Press.

Kramsch, C. (1995). The cultural component of language teaching. *Language, Culture and Curriculum, 8*(2), 83-92.

Kramsch, C. (2001). *Language and culture*. Oxford: Oxford University Press.

Milli Eğitim Bakanlığı. (1973). *Millî Eğitim temel kanunu*. T.C. Resmî Gazete (Sayı: 14574, 24 Haziran 1973).

Millî Eğitim Bakanlığı. (2018). *Türkçe ve Türk Kültürü dersi öğretim programı.* Yükseköğretim ve Yurt Dışı Eğitim Genel Müdürlüğü. ttps://yyegm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2022_12/19101919_Turkce_ve_Turk_Kulturu_Dersi_OYretim_ProgramY_Turkce.pdf

Millî Eğitim Bakanlığı. (2023). *Sanat eğitimi dersi öğretim programı.* https://mufredat.meb.gov.tr/Dosyalar/2023121816157757-sanat.pdf

Millî Eğitim Bakanlığı. (2024). *Türkçe ve Türk Kültürü dersi öğretim programı*. Yükseköğretim ve Yurt Dışı Eğitim Genel Müdürlüğü.

Oğuz, D. (2025). *Almanya'da iki dilli Türk çocuklarının Türkçe öğretiminde kullanılan "Türkçe ve Türk Kültürü" ders kitaplarının incelenmesi* [Yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.

Oruç, Ş. (2016). Ana dili, ikinci dil, iki dillilik, yabancı dil. *The Journal of Academic Social Science Studies, 45*, 279-290.

Polinsky, M. (2006). Incomplete acquisition: American Russian. *Journal of Slavic Linguistics*, *14*(2), 191-262.

Richards, J.C. & Schmidt, R. (2010). *Longman dictionary of language teaching and applied Linguistics*. Routledge.

Saussure, F. (2001). *Genel dilbilim dersleri* (B. Varak ve Y. Akalın, Çev.). Multilingual. (Orijinal çalışma basım tarihi 1916).

Turhan, M. (1997). *Kültür değişmeleri*. Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.

Türk Dil Kurumu (2026). *Güncel Türkçe sözlük*. TDK. (https://sozluk.gov.tr/ adresinden erişilmiştir.)

UNESCO Türkiye Millî Komisyonu. (1982). *Mexico City kültürel politikalar deklarasyonu* (MONDIACULT). (https://www.unesco.org.tr/Pages/3074/2426/MONDIACULT-Deklarasyonlar%C4%B1 adresinden erişilmiştir.)

Uzun, L. (2013). Neden ve nasıl bir ikidillilik ve bunun için bir anadili öğretimi. *VI. Uluslararası Türkçenin Eğitimi-Öğretimi Bildirileri* içinde, Niğde.

Ünalan, Ş. (2004). *Dil ve kültür*. Nobel.

Ünveren-Kapanadze, D. (2018). Dil ve kültür aktarımında işlevsel bir araç olarak ders kitapları: Türkçe ders kitapları örneği. *Turkish Studies*, *13*(27), 1575-1592.

Yağmur, K. (2019). Batı Avrupa'da anadili Türkçe olan öğrencilere Türkçenin ikinci dil olarak öğretimi ve kurumsal sorunlar. D. Yaylı ve Y. Bayyurt (Ed.), *Yabancılara Türkçe öğretimi Politika, yöntem ve beceriler* içinde (4. baskı, s. 211-232). Anı Yayıncılık.

Yılmaz, M. Y. ve Demirel, G. (2015). İki dillilik ve türleri üzerine. *International Journal of Languages' Education and Teaching,* (UDES Özel Sayısı), 1693–1701.

TÜRKÇE ÖĞRETİM PROGRAMLARINDA OKUMA BECERİSİNİN İZLEDİĞİ SEYİR (1924-2024)

Şirin Bahar KARAKOÇ
Y. Lisans öğrencisi, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe Eğitimi ABD,
baharkarakoc118@gmail.com, ORCID: 0009-0006-7308-9060

Mehmet Emre ÇELİK
Doç. Dr., Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü,
mecelik@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4946-2508

GİRİŞ

Türkiye'de eğitim sisteminin yeniden yapılandırılmaya başlandığı Cumhuriyet'in ilk yıllarında hazırlanan 1924 ve 1926 programlarında okuma, daha çok okuryazarlık kazandırmaya yönelik bir beceri olarak ele alınmıştır. Özellikle Harf İnkılabı sonrasında okuma öğretimi, yeni alfabenin benimsetilmesi ve yaygınlaştırılması amacıyla eğitim politikalarının merkezinde yer almıştır. Bu dönemde programlar, doğru ve akıcı okuma becerilerinin geliştirilmesine ağırlık vermiştir (Altay ve Baş, 2023). 1930'lu yıllardan itibaren hazırlanan programlarda okuma becerisi yalnızca seslendirme ve anlama düzeyinde değerlendirilmemiş; öğrencilerin millî, kültürel ve ahlaki değerleri kazanmalarında da önemli bir araç olarak görülmüştür. 1948 ve 1968 programlarında ise öğrencilerin metinler aracılığıyla düşünme, yorumlama ve estetik duyarlılık geliştirmelerine yönelik hedeflerin öne çıktığı görülmektedir. Bu durum, okuma becerisinin zamanla bilişsel ve duyuşsal boyutlar kazanarak daha kapsamlı bir yapıya dönüştüğünü göstermektedir (Çiftçi ve Soyuçok, 2018).

1981 sonrasında geliştirilen programlarda yapılandırmacı eğitim anlayışına geçişin etkileri hissedilmeye başlanmış; özellikle 2005 Türkçe Dersi Öğretim Programı ile birlikte öğrenciyi merkeze alan, anlam kurma süreçlerini ön plana çıkaran bir okuma yaklaşımı benimsenmiştir. Okuma becerisi; eleştirel, yaratıcı, sorgulayıcı ve işlevsel okuma boyutlarıyla ele alınmış, öğrencilerin farklı metin türleriyle karşılaşarak üst düzey düşünme becerileri geliştirmeleri amaçlanmıştır. Araştırmalar, Cumhuriyet dönemi boyunca Türkçe öğretim programlarında en fazla öğretim tekniğinin okuma becerisine ayrıldığını göstermektedir (Yıldız ve Asma, 2020). 2019 ve 2024 Türkçe Öğretim Programlarında ise dijital okuryazarlık, medya okuryazarlığı, eleştirel okuma ve

çoklu metin okuma gibi çağdaş okuma yaklaşımlarının ön plana çıktığı görülmektedir. Böylece okuma becerisi yalnızca basılı metinleri anlamaya yönelik bir süreç olmaktan çıkarak farklı bilgi kaynaklarını değerlendirebilen bireyler yetiştirmeyi hedefleyen kapsamlı bir beceri alanına dönüşmüştür (Aktaş ve Eş, 2024).

Bu araştırmanın amacı, 1924-2024 yılları arasında yayımlanan Türkçe öğretim programlarında okuma becerisinin nasıl ele alındığını, hangi amaçlar doğrultusunda yapılandırıldığını ve yaklaşık yüz yıllık süreçte geçirdiği değişim ve dönüşümleri ortaya koymaktır.

Bu çalışma, Cumhuriyet dönemi boyunca hazırlanan Türkçe öğretim programlarını okuma becerisi açısından bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirmekte ve yaklaşık yüz yıllık bir gelişim sürecini ortaya koymaktadır. Bu yönüyle araştırma, Türkçe öğretim programlarının tarihsel gelişimini incelemek isteyen araştırmacılar için bir başvuru kaynağı niteliği taşımaktadır. Araştırmanın bir diğer önemli katkısı, Türkçe öğretiminde okuma becerisinin zaman içerisinde geçirdiği dönüşümü görünür kılmasıdır. Bu çalışmada okuma becerisinin teknik bir dil becerisi olmanın ötesinde eleştirel düşünme, bilgiye erişme, bilgiyi değerlendirme ve yaşam boyu öğrenme süreçlerinin temel unsurlarından biri olduğu savunulmaktadır.

Yöntem

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi deseni kullanılmıştır. Bu yöntem sayesinde geçmişte hazırlanmış öğretim programlarının içerikleri ayrıntılı olarak incelenebilmekte ve tarihsel süreç içerisinde meydana gelen değişim, dönüşüm ve gelişmeler ortaya konulabilmektedir. Araştırmada, 1924-2024 yılları arasında Türkiye'de yayımlanan Türkçe Dersi Öğretim Programlarında okuma becerisinin ele alınış biçimini belirlemek ve yüz yıllık tarihsel seyri görünür kılmak amacıyla doküman analizi tercih edilmiştir. Veri kaynaklarının ve incelenen öğretim programlarının belirlenmesinde; 1924-2024 yılları arasında yürürlüğe girmiş veya resmî olarak yayımlanmış olması, Millî Eğitim Bakanlığı (MEB) veya Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı (TTKB) tarafından resmî olarak yayımlanmış öğretim programı dokümanı olması ve İlkokul, ortaokul, orta mektep ve temel eğitim düzeylerindeki resmî Türkçe Dersi Öğretim Programları etkili olmuştur.

Araştırma Modeli

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırma deseni doküman analizidir. Doküman analizi kapsamında Türkiye'de farklı yıllarda uygulanmış Türkçe öğretim programları incelenmiştir.

Veri Kaynakları

Araştırmanın veri kaynaklarını şu öğretim programları oluşturmaktadır:

1924 Türkçe Dersi Öğretim Programı, 1926 Türkçe Dersi Öğretim Programı, 1929, 1930, 1936, 1938, 1948, 1949, 1962, 1968, 1981, 2005, 2006, 2015, 2017, 2018, 2019, 2024 Türkçe Dersi Öğretim Programları.

Veri Toplama Süreci

Veriler Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yayımlanan öğretim programı dokümanlarından ve alan yazını taraması sonucu elde edilen verilerden toplanmıştır. Programlarda yer alan okuma becerisiyle ilgili amaçlar, kazanımlar, açıklamalar ve uygulama önerileri incelenmiştir.

Veri Analizi

Araştırmada elde edilen veriler içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Analiz sürecinde programlar ve alan yazını taraması sonucu elde edilen veriler ayrıntılı bir biçimde okunmuş ve analiz edilmiştir. Okuma becerisine ilişkin tarihsel kırılma noktaları, okuma-yazma yöntemleri, anlam kurma ve üst düzey okuryazarlık boyutları temel alınarak veri kodlamaları gerçekleştirilmiştir. Kodlanan veriler kronolojik gelişim süreçlerine göre sınıflandırılmış, birbirleriyle olan benzerlik ve farklılıkları yönüyle anlamlandırılmış ve bulgular bölümünde sistematik bir biçimde yorumlanarak sunulmuştur.

Bulgular

Araştırma kapsamında incelenen Türkçe öğretim programlarından elde edilen bulgular kronolojik olarak aşağıda sunulmuştur:

1924 Programı: Lise Birinci Devre Müfredat Programı'nda Türkçe dersi Kıraat (okuma), İnşad (şiir okuma), Sarf (dil bilgisi), Nahiv (gramer), İmlâ ve Kitabet gibi birbirinden tamamen bağımsız ve kopuk alt bölümler halinde düzenlenmiştir. Cumhuriyet'in ilk ilkokul müfredatı olan 1924 İlk Mektep Programı derinlemesine araştırmalar yapılmadan hızlıca hazırlanmış bir çerçeve program niteliğindedir ve kazanım ayrıntılarına yer vermemiştir. Bu nedenle yeni ve ayrıntılı bir program hazırlanma gereği duyulmuştur. Harf İnkılabı henüz gerçekleşmediği için okuma-yazma süreci Arap alfabesine göre yapılandırılmış ve öğretmenlere ilk okuma-yazma yöntemi olarak sesi esas alan "usûl-i savtî" yöntemi tavsiye edilmiştir.

1926 ve 1929 Programları: 1926 İlk Mektepler Türkçe Dersi Müfredat Programı, John Dewey başta olmak üzere yabancı uzmanların raporları ve çağdaş eğitim ilkeleri doğrultusunda hazırlanan ilk kapsamlı ilkokul programıdır. Bu programda ilk defa Türkçe dersinin genel amaçları (anlama-anlatım becerilerini geliştirme, kelime hazinesini zenginleştirme, edebi zevk uyandırma vb.) açıkça belirlenmiştir. Programda derslerin yalnızca isimleri ve saatleri değiştirilmemiş; içeriklerinde de önemli değişik-

likler yapılmıştır. Konular yeni Türk devletinin ve Cumhuriyetin gereklerine göre yeniden düzenlenmiştir. Cumhuriyet dönemini esas alan eğitim ilkelerinin uygulandığı ilk ilkokul programı 1926 programı olmuştur. 1929 Orta Mektep Türkçe Programı ise gramer, tahrir ve kıraat alanlarını tek bir bütün olarak ele almış ve hayatta sıkça kullanılması gerekçesiyle "sessiz okuma" türüne ilk defa özel bir vurgu yapmıştır. Yani Türkçe dersinde okuma becerisinin hayata dönük şekilde verilmesinin planlandığı anlaşılmaktadır.

1930, 1931-1932 ve 1936 Programları: 1928 Harf İnkılabı'nın ardından yürürlüğe giren 1930 ilkokul programında, eski alfabeye ait ibareler temizlenmiş; "Elifba" başlığı "Alfabe", "Yazı" başlığı ise Latin harfleriyle öğretimi esas alan "El yazısı" olarak değiştirilmiştir. 1936 programı ise eğitim ve öğretim ilkelerini ilk kez maddeler halinde sistemli sunan, çok daha milli nitelikte bir programdır. Programın en belirgin özelliklerinden biri, eğitim ve öğretim ilkelerinin ilk kez anlaşılır ve sistemli bir şekilde maddeler halinde düzenlenmiş olmasıdır. Programda, Osmanlıca kelimelerin yerine Türkçe kelimelerin tercih edildiği görülmektedir. Bu programda alt ders ayrımları kaldırılarak hepsi "Türkçe" başlığı altında birleştirilmiştir. Ayrıca programın hedefler kısmında, doğrudan öğrencinin en çok kullandığı kelimelerden başlanarak kelime hazinesinin zenginleştirilmesi ilkesi açıkça maddeleştirilmiştir.

1938, 1948, 1949 ve 1962 Programları: 1938 Ortaokul programında, dildeki karmaşayı önlemek amacıyla Atatürk'ün talimatıyla gramer konuları programdan tamamen çıkarılmış, okumanın ise sadece estetik ve edebi yönüne ağırlık verilmiştir. Eğitim tarihimizde en uzun süre yürürlükte kalan 1948 programında ise amaçlar ilk defa sınıf düzeylerine göre ayrı ayrı dağıtılmış ve ilk okuma-yazmada "cümleden harfe gitme" (çözümleme) yöntemi resmen ilan edilmiştir. Cümleden kelimeye, kelimeden heceye, heceden harfe doğru bir sıralama izlenmiştir. İlk okuma ve yazma sürecine basit cümlelerden başlanılması gerektiği vurgulanmaktadır. Okuma çalışmalarının hedefleri arasında okuma alışkanlığı kazandırma, okunanların doğru ve çabuk anlaşılmasını sağlama, kelime dağarcığını geliştirme, yeni bilgiler kazandırma ve Türk dilini sevdirme becerileri yer almaktadır. 1936 Türkçe Dersi Öğretim Programı'nda yer verilmeyen dilbilgisi konularına 1948 Türkçe Dersi Öğretim Programı'nda yer verilmiştir. 1949 Ortaokul programı yöntem, teknik ve işlevsel okuma kazanımları açısından oldukça zengin bir içerik sunarken programda iyi bir okumada bulunması gereken özellikler, okumanın gelişim dönemleri, öğrencilere tavsiye edilecek eserlerde bulunması gereken özellikler, sesli ve sessiz okuma şekilleri de ele alınmıştır. 1962 programı bu yapıyı aynen devam ettirmiştir.

1968 ve 1981 Programları: 1968 programında cümleden harfe gitme yöntemi sürdürülmüş, ilk defa yıllık, ünite ve günlük planlama kavramlarından bahsedilmiştir. Program, "Amaçlar" kısmına "gözlem"le ilgili ifadelerin eklenmesi yönüyle diğer programlara göre farklılık arz etmektedir. 1968 Türkçe Dersi Öğretim Programı'nda içerik, öğ-

rencilerin gelişim özellikleri dikkate alınarak bir önceki programa göre hafifletilmiştir. Öğrenme ihtiyaçlarında sadece bilişsel değil, duyuşsal ve devinişsel alanlarda da hedefler yazılmış, okuma düzeyini ölçmede sesli okuma kriteri ön plana çıkarılmıştır. 1981 Temel Eğitim Programı ise son derece ayrıntılı olup "dinleme" becerisine ilk kez bağımsız bir alan olarak yer vermiştir. Okuma hedefleri "Okuma Tekniği" ve "Anlama Tekniği" bakımından sınıf seviyelerine göre tasnif edilmiş, müfredata ilk defa Atatürkçülük konuları ile ilk okuma-yazma öncesi çizgi çalışmaları gibi hazırlık süreçleri dahil edilmiştir. 1981 programının önceki programlardan ayrılan bir yönü de program içinde, "Yöntem, Araç ve Gereçler, Ölçme ve Değerlendirme" bölümlerine ayrı bir yer verilmesidir. Bu, önceki programlarda görülen önemli bir eksikliği gidermiştir. 'Yöntem' başlığı altında Türkçe dersinin nasıl işleneceği belirtilmiştir.

1997 Programı: Anlama, sözlü-yazılı anlatım, dilbilgisi ve yazı alt becerilerini koruyan bu programda, diğerlerinden farklı olarak tüm sınıf düzeylerinde "ders konuları" başlığına yer verilmiş ve birinci sınıfta bitişik yazı temel çalışma biçimi olarak belirlenmiştir. Okuma ve yazma öğretim sürecinde sınıfın seviye gruplarına ayrılabileceği, öğrencilerin bireysel farklılıklarına göre öğretmenin farklı yöntem ve teknikler kullanabileceği belirtilmektedir.

2005 ve 2006 Programları: Bu programlar ile Türk eğitim sisteminde davranışçı ve konu merkezli ekol tamamen terk edilerek; bilişsel, öğrenci merkezli ve yapılandırmacı eğitim felsefesi benimsenmiştir. Eski programlardaki "amaç/hedef" ifadeleri yerine ilk kez "kazanım" kelimesi kullanılmaya başlanmıştır. İlk okuma-yazmada uzun yıllardır uygulanan cümle yöntemi bırakılarak "ses temelli cümle yöntemi"ne ve dik temel harfler yerine bitişik eğik el yazısına geçilmiştir. Müfredata ilk kez "görsel okuma ve görsel sunu" öğrenme alanı dahil edilmiş, dilbilgisi öğretimi için ayrı bir alan belirlemek yerine diğer alanlar ile birlikte öğretilmesi gerektiği belirtilmiştir. Sınıflar düzeyinde Atatürkçülük başta olmak üzere zorunlu tematik sarmal yapı oluşturulmuştur. 2006 (6-8. sınıflar) programında ise okuma alanı; okuma kurallarını uygulama, okuduğunu anlama-çözümleme, değerlendirme ve söz varlığını zenginleştirme başlıkları altında detaylı kazanımlarla yapılandırılmıştır. 2006 Türkçe Dersi Öğretim Programı'nda yapılandırmacı yaklaşımın etkisi açık biçimde görülmektedir. Programda öğrencilerin "dinlediklerini, izlediklerini ve okuduklarını anlayan; duygu, düşünce ve hayallerini anlatan; eleştirel ve yaratıcı düşünen, sorumluluk üstlenen, girişimci, çevresiyle uyumlu, olay, durum ve bilgileri kendi birikimlerinden hareketle araştırma, sorgulama, eleştirme ve yorumlamayı alışkanlık hâline getiren bireyler" olarak yetiştirilmesinin amaçlandığı ifade edilmektedir. Bu ifade, okuma becerisinin yalnızca metni seslendirme veya anlamlandırma süreci olarak değil; araştırma, sorgulama, yorumlama ve eleştirel düşünme becerileriyle bütünleşik ele alındığını göstermektedir.

2015, 2017, 2018, 2019 ve 2024 Programlarındaki Gelişmeler: 2005 sonrasındaki süreçte yapılandırmacı felsefe korunmakla birlikte, özellikle ilk okuma-yazma öğretim

yöntemleri ve yazı türleri üzerinde değişiklikler devam etmiştir. 2015 ve 2017/2018 taslak program değişiklikleri, 2005 programının getirdiği bazı uygulamaların (özellikle bitişik eğik el yazısının zorunlu kılınmasının ve ses gruplarının sıralanışının) sahadaki yansımaları değerlendirilmiştir. 2019 Türkçe Dersi Öğretim Programı ile birlikte bitişik eğik el yazısı zorunluluğu tamamen kaldırılarak "dik temel harflerle" ilk okuma-yazma öğretimi standart hale getirilmiş, ancak ses odaklı yaklaşım (ses temelli cümle yöntemi) korunmuştur. 2019 programı okuma becerisini akıcı okuma, anlama ve söz varlığı bileşenleriyle sarmal olarak ele almıştır. Bilgi aktarımından çok beceri ve yetkinlik odaklı bir anlayış benimsenmiştir. Programda öğretim programlarının "bilgiyi üreten, hayatta işlevsel olarak kullanabilen, problem çözebilen, eleştirel düşünen, girişimci, kararlı, iletişim becerilerine sahip... bireyler" yetiştirmeyi hedeflediği belirtilmektedir. Ayrıca programların "salt bilgi aktaran bir yapıdan ziyade bireysel farklılıkları dikkate alan, değer ve beceri kazandırma hedefli" olarak hazırlandığı ifade edilmektedir. Program, "dijital yetkinlik", "öğrenmeyi öğrenme" ve "ana dilde iletişim" yetkinliklerini temel yeterlikler arasında göstermektedir. Bu yaklaşım, okuma becerisinin yalnızca metni anlamaya değil, bilgiye erişme, değerlendirme ve yaşam boyu öğrenmeye hizmet eden bir beceri olarak ele alındığını göstermektedir. Sürecin son halkası olan 2024 Türkçe Dersi Öğretim Programı (Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli) kapsamında güncellenen program yapıları dahilinde, 2019 programı ile karşılaştırmalı olarak incelendiğinde; okuma becerisinin metinler arası okuma, dijital okuryazarlık, eleştirel okuma ve derinlemesine anlama basamakları açısından daha da rafine hale getirildiği görülmektedir. Programın okuma becerisi uygulama esaslarında "okuma becerisi açısından ortaokulda öğrencinin akıcı okuyabilen bireyden eleştirel okur düzeyine ulaştırılması hedeflenmektedir" ifadesi yer almaktadır. Ayrıca "çıkarım yapma, yorumlama, değerlendirme ve eleştirme gibi üst düzey düşünme becerilerini kullanmayı gerektiren öğrenme çıktılarında model olmayı içeren öğretim süreçlerine yer verilir" denilmektedir. 2024 programında, okuma eylemi sadece bir seslendirme veya doğrudan anlam çıkarma süreci olarak değil; üst düzey zihinsel süreçler, eğilimler, metni değerlendirme ve okuma stratejilerinin çeşitlendirilmesi boyutunda disiplinler arası bir yaklaşımla ele alınmıştır. Söz varlığının geliştirilmesi, kelime kadroları ve kök değerler üzerinden okuma parçalarına dahil edilmiştir. Türkçe öğretiminin genel amaçları incelendiğinde; okuma ve yazma becerilerini kazanma, okuma ve yazmaya ilişkin olumlu tutum geliştirme, temel dil becerileri edinme, Türkçeyi bilinçli, doğru, etkili ve üretken kullanarak dil bilinci ve zevkine ulaşma, kelime dağarcıklarını geliştirme amaçlanır. Ayrıca bilginin kaynağını ve doğruluğunu sorgulayarak bilgiye ulaşma, bilgiyi düzenleme ve kullanma becerisini geliştirme, millî, manevi, ahlaki, tarihî, kültürel ve sosyal değerleri içselleştirme, millî duygu ve düşüncelerini güçlendirme, estetik ve sanatsal değerleri fark etmeleri ve benimsemeleri amaçlanmıştır.

Tartışma

Bu araştırmada, 1924-2024 yılları arasında yayımlanan Türkçe Dersi Öğretim Programlarında okuma becerisinin geçirdiği değişim ve dönüşüm incelenmiştir. Elde edilen bulgular, okuma becerisine yönelik anlayışın Cumhuriyet'in ilk yıllarından günümüze kadar önemli ölçüde değiştiğini göstermektedir. Araştırma sonuçları, Türkçe öğretim programlarının eğitim anlayışındaki değişimlere paralel olarak sürekli güncellendiğini ve okuma becerisinin kapsamının zamanla genişlediğini ortaya koymaktadır.

Araştırmada, Cumhuriyet'in ilk yıllarında hazırlanan programlarda okuma becerisinin daha çok temel okuryazarlık, doğru okuma ve seslendirme becerileri çerçevesinde ele alındığı belirlenmiştir. Bu bulgu, Cumhuriyet dönemi Türkçe öğretim programlarında ilk okuma ve yazma öğretiminin tarihsel gelişimini inceleyen Altay ve Baş'ın (2023) çalışmasıyla örtüşmektedir. Benzer şekilde Budak ve Budak (2014), Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki ilkokul programlarının yeni devletin eğitim politikalarına uygun olarak okuryazarlık becerilerinin geliştirilmesine odaklandığını ifade etmektedir.

Araştırma bulguları, 1930'lu yıllardan itibaren okuma becerisinin yalnızca teknik bir beceri olarak görülmediğini, aynı zamanda millî kültürün aktarılması, dil bilincinin geliştirilmesi ve estetik duyarlılığın kazandırılması amacıyla kullanıldığını göstermektedir. Bu sonuç, Kurudayıoğlu ve Soysal'ın (2016) Cumhuriyet dönemi programlarında söz varlığının geliştirilmesine ilişkin bulgularıyla paralellik göstermektedir. Araştırmacılar, Türkçe öğretim programlarında zamanla kelime öğretimine ve söz varlığının geliştirilmesine daha fazla önem verildiğini belirtmektedir.

Çalışmada 1948, 1949 ve 1968 programlarında okuma alışkanlığı kazandırma, okuduğunu anlama ve yorumlama becerilerine yönelik hedeflerin belirginleştiği görülmüştür. Bu durum, Çiftçi ve Soyuçok'un (2018) ortaokul Türkçe öğretim programlarını işlevsel okuma açısından inceledikleri araştırmanın sonuçlarıyla benzerlik göstermektedir. Araştırmanın önemli bulgularından biri de 1981 Türkçe Dersi Öğretim Programı ile birlikte yöntem, araç-gereç, ölçme-değerlendirme ve öğretim süreçlerinin daha sistemli bir biçimde ele alınmaya başlanmasıdır. Bu sonuç, Girgin Y. (2011)'nin Cumhuriyet dönemi ortaokul Türkçe Öğretim Programlarını karşılaştırdığı çalışmasında ulaştığı bulgularla örtüşmektedir. Girgin Y. (2011), 1981 programının önceki programlara göre daha ayrıntılı ve sistematik bir yapıya sahip olduğunu belirtmektedir.

Araştırmada, 2005 ve 2006 programlarının okuma becerisi açısından önemli bir kırılma noktası oluşturduğu belirlenmiştir. Yapılandırmacı eğitim anlayışının benimsenmesiyle birlikte okuma becerisinin anlam kurma, yorumlama, sorgulama ve eleştirel düşünme süreçleriyle ilişkilendirildiği görülmüştür. Bayburtlu (2015), 2006 programının çağın gereksinimlerine uygun biçimde hazırlandığını ve öğrenci merkezli anlayışı esas aldığını belirtmektedir. Bu sonuç, Akçay ve Kardaş'ın (2021) Türkçe öğretim programlarını değerlendirdikleri çalışmanın bulgularını desteklemektedir. Benzer şe-

kilde Tosunoğlu, Tosunoğlu ve Arslan (2008), ses temelli cümle yönteminin öğrencilerin okuma becerilerini geliştirmede önemli katkılar sağladığını ifade etmektedir. Altunkeser ve Coşkun (2017), 2009 ve 2015 Türkçe Dersi Öğretim Programlarını karşılaştırdıkları çalışmalarında her iki programın da yapılandırmacı yaklaşımı benimsediğini, ancak 2015 programında eleştirel düşünme, sentez yapma, bilgi teknolojilerini bilinçli kullanma ve okuduklarını değerlendirerek kanıt temelli görüş oluşturma gibi becerilerin daha belirgin biçimde vurgulandığını belirtmektedir. Bu durum, araştırmada belirlenen okuma becerisinin teknik bir beceri olmaktan çıkarak üst düzey bilişsel süreçlere yönelmesi bulgusunu desteklemektedir.

Bunun yanında Aydın (2017) da 2015 ve 2017 Türkçe Dersi Öğretim Programlarını karşılaştırdığı çalışmasında, 2017 programında temel becerilerin daha ayrıntılı tanımlandığını, dijital yeterlik, öğrenmeyi öğrenme, girişimcilik, kültürel farkındalık ve yaşam boyu öğrenme becerilerine daha geniş yer verildiğini ifade etmektedir. Ayrıca metin türlerinin çeşitlendirilmesi, öğrenme alanlarının yeniden yapılandırılması ve ölçme-değerlendirme araçlarının ayrıntılandırılması da okuma becerisinin yalnızca metni anlamaya değil, bilgiyi değerlendirme ve yaşam boyu öğrenme süreçlerine hizmet edecek biçimde geliştirildiğini göstermektedir.

Araştırmanın güncel programlara ilişkin bulguları, 2019 ve 2024 Türkçe Dersi Öğretim Programlarında eleştirel okuma, dijital okuryazarlık, medya okuryazarlığı, metinler arası okuma ve derinlemesine anlama becerilerinin ön plana çıktığını göstermektedir. Bu sonuçlar Aktaş ve Eş'in (2024) 2019 ve 2024 Türkçe Dersi Öğretim Programlarını karşılaştırdıkları araştırmanın bulgularıyla büyük ölçüde örtüşmektedir. Aktaş ve Eş (2024), 2024 programında okuma becerisinin daha üst düzey bilişsel süreçlerle ilişkilendirildiğini ve dijital çağın gerektirdiği yeni okuryazarlık becerilerine daha fazla yer verildiğini belirtmektedir. Benzer şekilde Kayman ve Elkatmış (2024), yeni programda eleştirel düşünme ve dijital okuryazarlık becerilerinin güçlendirildiğini vurgulamaktadır. Yılmaz ve Kılıç (2026) ise Cumhuriyet dönemindeki öğretim programlarını bütüncül olarak değerlendirdikleri çalışmalarında, temel dil becerilerinin birbirini tamamlayan bir yapı oluşturduğunu ve özellikle son programlarda okuma becerisinin yazma, konuşma ve dinleme becerileriyle birlikte ele alındığını belirtmektedir.

Araştırmanın bulguları, Türkçe öğretim programlarında okuma becerisinin Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki temel okuryazarlık anlayışından günümüzde eleştirel, dijital ve çok yönlü okuryazarlık anlayışına doğru geliştiğini göstermektedir. Alan yazınındaki araştırmalarla karşılaştırıldığında elde edilen sonuçların büyük ölçüde benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bu durum, Türkçe öğretim programlarında okuma becerisinin tarihsel süreç içerisinde sürekli gelişen ve genişleyen bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma sonucunda, 1924-2024 yılları arasında uygulanan Türkçe öğretim programlarında okuma becerisinin; konu odaklı ve öğretmen merkezli bir yapıdan, süreç odaklı, öğrenciyi merkeze alan ve bilişsel temelli esnek bir yapıya dönüştüğü tespit edilmiştir. İlk okuma-yazma öğretiminde 1924'teki ses yaklaşımından (usûl-i savtî) sonra uzun yıllar (1948-2004 arası) çözümleyici cümle yöntemi uygulanmış, bir asırlık dönemin kapanış evresinde (2005 ve sonrası) tekrar ses odaklı (ses temelli cümle) bir yönteme geçilerek istikrar sağlanmıştır. Programlardaki hedef ve amaç ifadeleri zamanla netleşmiş, 2005 yılıyla birlikte "kazanım" odaklı hale gelerek ölçme-değerlendirme, sarmal/tematik yaklaşım ve zengin etkinlik örnekleriyle desteklenmiştir. Okuma becerisi, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde sadece metni doğru telaffuz etme ve okuma kurallarını uygulama çerçevesinde sınırlandırılmışken sonraki programlarda (özellikle 2019 ve 2024 programlarında) eleştirel düşünme, yaratıcı okuma, metinler arası anlam kurma, dijital metinleri anlamlandırma ve görsel okuryazarlık gibi üst düzey zihinsel süreçlerle tamamen bütünleştirilmiştir.

Programların yüz yıllık tarihsel seyrine bakıldığında, 1924'teki ses yaklaşımından (usûl-i savtî) sonra uzun yıllar (1948-2004) "cümleden harfe gitme" (çözümleme) yönteminin uygulandığı; 2005 yılında gerçekleşen dönüşümle "ses temelli cümle yöntemi"ne ve "bitişik eğik el yazısı"na geçildiği görülmektedir. Ancak sonraki süreçte (2015, 2017, 2018 değişiklikleri ve nihayetinde 2019 programı ile) bitişik eğik el yazısı zorunluluğunun kaldırılarak tekrar "dik temel harflerle" öğretime dönülmüştür. Yöntemlerin ve yazı türlerinin bu denli sık değişmesinin sahada (öğretmenler, öğrenciler ve veliler üzerinde) yarattığı adaptasyon sorunları ve yöntemsel karmaşalar göz önünde bulundurulmalıdır. Gelecekte hazırlanacak programlarda, bu tarihsel zikzakların ve her iki yöntemin (çözümleme/sentez) güçlü ve zayıf yönlerine dair bulgular dikkate alınarak; ani köklü değişiklikler yerine, bilimsel verilere dayalı, uzun vadeli ve sürdürülebilir bir ilk okuma-yazma politikası benimsenmelidir.

Günümüz (2019 ve 2024) programlarında okuma becerisine yönelik seçilecek metinler ve hazırlanacak etkinliklerin, gelişigüzel kelime kadroları yerine akademik araştırmalar neticesinde belirlenmiş "kelime sıklığı listeleri" temel alınarak yapılandırılması gerekmektedir. Okuma metinleri; öğrencilerin sınıf düzeylerine uygun, kelime hazinesini aşamalı olarak zenginleştiren ve kök değerleri barındıran standart bir kelime kadrosu havuzundan beslenmelidir.

2024 programındaki "derinlemesine anlama", "eleştirel okuma" ve "metinler arası okuma" gibi üst düzey bilişsel süreçlerin öğretmenler tarafından sınıfta kolayca değerlendirilebilmesi için pratik araçlara ihtiyaç vardır. Bu doğrultuda akıcı okuma, kelime çözümleme ve anlama becerilerini sadece dönem sonlarında değil, süreç içinde (biçimlendirici/formative olarak) ölçebilecek hem basılı hem de çağdaş programların

gereği olan dijital metin türlerine uyarlanmış dinamik ölçme-değerlendirme ölçekleri ve rubrikler geliştirilerek öğretmen kılavuz kitaplarına/sistemlerine dahil edilmelidir.

Ülkemizde her bölge sosyal, ekonomik, coğrafi, kültürel vb. özellikler bakımından farklılık gösterebilmektedir. Bundan dolayı tüm ülkede aynı temaların işlenmesine yer vermektense önceki programda olduğu gibi bölgelere göre seçmeli temaların işlenmesine öncelik verilebilir.

2005 sonrasında yapılandırmacı yaklaşımın etkisiyle öğrenciyi merkeze alan okuma etkinliklerine daha fazla önem verildiğini göstermektedir. Bu nedenle öğretmenlerin sınıf içi uygulamalarında öğrenciyi pasif okuyucu konumundan çıkaracak; sorgulama, tartışma, yorumlama ve çıkarım yapmaya dayalı etkinliklere daha fazla yer verilmelidir.

Araştırmada, ilk dönem öğretim programlarında okumanın daha çok doğru ve akıcı okumaya odaklandığı, sonraki programlarda ise anlam kurma ve yorumlama becerilerinin ön plana çıktığı belirlenmiştir. Bu nedenle ölçme ve değerlendirme süreçlerinde yalnızca okuma hızını ve doğru okumayı ölçen uygulamalar yerine, öğrencilerin çıkarım yapma, eleştirel düşünme, yorumlama ve değerlendirme becerilerini ortaya koyan ölçme araçları geliştirilmelidir.

İncelenen programlarda okuma becerisinin zaman içerisinde söz varlığını geliştirme, kültürel değerleri tanıma ve estetik duyarlılık kazandırma amacıyla da ele alındığı görülmüştür. Bu doğrultuda ders kitaplarında farklı tür ve nitelikte metinlere dengeli biçimde yer verilerek öğrencilerin hem dil gelişimleri hem de kültürel birikimleri desteklenmelidir.

Araştırma bulguları, son öğretim programlarında dijital okuryazarlık ve medya okuryazarlığının önem kazandığını göstermektedir. Bu nedenle öğretmenlere yönelik hizmet içi eğitimlerde dijital metinlerin okunması, çevrim içi bilgi kaynaklarının değerlendirilmesi ve güvenilir bilgiye ulaşma becerilerine yönelik uygulamalara ağırlık verilmelidir.

Hazırlanan yeni programda ağır ve akademik terimlerin yoğun olduğu bir dil kullanılmıştır. Programın dili ve kullanılan akademik terimler biraz daha sadeleştirilebilir. Aynı zamanda programın sonuna eğitim terimlerine yönelik bir sözlük de eklenebilir.

2024 programı, zenginleştirme ve destekleme stratejileriyle farklı öğrenme düzeylerindeki öğrencilere yönelik daha özgün yaklaşımlar sunmayı hedeflemektedir. Bu stratejilerin uygulanmasını desteklemek için öğretmenlerin farklılaştırılmış öğretim tekniklerini etkin bir şekilde kullanmaları teşvik edilmelidir. Okuma becerisinin geliştirilmesine yönelik öğretmen kılavuz materyalleri ve uygulama örnekleri artırılmalıdır.

KAYNAKÇA

Akçay, A. ve Kardaş, M. N. (2021). *Türkçe dersi öğretim programları.* Ankara: Pegem Akademi.

Ateş, H. (2023). *İlkokullarda dil öğretimi.* Konya: Eğitim Yayınevi.

Aktaş, E. ve Eş, A.T. (2024). 2019 ve 2024 Ortaokul Türkçe dersi öğretim programlarının okuma becerisi bağlamında karşılaştırılması. *Journol, 17*(73),1- 30.

Altay, G. ve Baş, Ö. (2023). Cumhuriyet dönemi türkçe dersi öğretim programlarında ilk okuma ve yazma öğretimi. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* (*35*).1- 29.

Aydın, E. (2017). Türkçe dersi öğretim programlarının (2015 ve 2017) değerlendirilmesi. *International, 12*(28),1- 26.

Altunkeser, F. ve Coşkun, İ. (2016,14 Mayıs). 2009 ve 2015 Türkçe dersi öğretim programlarının karşılaştırılması ve değerlendirilmesi [Bildiri sunumu]. *XV. Uluslararası Katılımlı Sınıf Öğretmenliği Eğitimi Sempozyumu,* Muğla.

Budak, L. ve Budak, Ç. (2014). Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne ilkokul programları (1870-1936). *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 3*(1), 1- 17.

Bayburtlu, Y.S. (2015). 2015 Türkçe dersi öğretim programı ve 2006 Türkçe dersi öğretim programının değerlendirilmesi. *International,10*(15),1- 22

Bağcı Ayrancı, B. ve Mutlu, H. H. (2017). 2015 ve 2017 Türkçe dersi öğretim programlarının karşılaştırılması. *International, 5*(7),1- 12.

Bulut, K. (2019). 2006 ve 2018 Türkçe dersi öğretim programlarının karşılaştırmalı olarak incelenmesi. *Türkiye Araştırmalar Dergisi 24*(3),1- 20.

Çiftçi, M. ve Soyuçok, M. (2018). Ortaokul Türkçe öğretim programlarının işlevsel okuma açısından incelenmesi (1924-2015). *İnternational, 6*(4), 455-476.

Girgin, Y. (2011). Cumhuriyet dönemi (1929, 1930, 1949, 1981) ortaokul Türkçe öğretim programlarının içerik, genel ve özel amaçlarıyla karşılaştırmalı gelişim düzeyi. *Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi,2*(1),11- 26.

Hamsi İmrol, M., Dinçer, A. M., Doğan Güldenoğlu, B. N., Babadoğan, M. C. (2021). 2018 Türkçe dersi öğretim programının değerlendirilmesi. *Eğitim ve Bilim Dergisi, 46*(207),1- 35.

Kurudayıoğlu, M. ve Soysal, T. (2016). Cumhuriyet dönemi ilkokul Türkçe dersi öğretim programlarının sözvarlığının geliştirilmesi açısından incelenmesi. *Ana Dili Eğitimi Dergisi,4*(4), 1- 40.

Kocayiğit, A. ve Aykaç, N. (2019). İlkokul Türkçe öğretim programının eğitim ögeleri açısından değerlendirilmesi (1923-2017). *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 16*(44),1- 29.

Kayman, F. ve Elkatmış, V. (2024). 2019 Türkçe dersi öğretim programı ile 2024 ilkokul Türkçe dersi öğretim programının karşılaştırılması. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* (*Ö15*), 1-27. DOI https://zenodo.org/record/13822842

Şimşek, T. (2022). 2019 Türkçe dersi öğretim programı ile Maarif Salnamesi'nin okuma becerisi açısından karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi. *Turkish Studies-Education, 17*(4),1- 19.

Tosunoğlu, M., Tosunoğlu, N., Arslan, F. (2008). 2005 İlköğretim Türkçe dersi öğretim programına göre yapılan ilk okuma ve yazma öğretiminin okuma becerisi açısından değerlendirilmesi. *Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi,2*(*1*), *1- 17.*

Yılmaz, B. ve Kılıç, F. (2026). Cumhuriyet dönemi öğretim programlarında ilk okuma ve yazma öğretim süreci. Bolu *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 26*(1), 1- 25.

Yıldız, Ü.ve Asma, B. (2020). Cumhuriyet dönemi Türkçe dersi öğretim programlarında (1924-2018) dil becerilerinin öğretiminde kullanılan tekniklerin incelenmesi. *Kastamonu Eğitim Dergisi, 28*(3), 1- 13.

7

Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları



ÇÖKÜŞ ÇAĞINDA İKİ MELANKOLİ: *"NÂKÛS-I ADEM"* VE *"LES FLEURS DU MAL"* EKSENİNDE BİR KARŞILAŞTIRMA

Ayşe BÜLBÜL
Dr.,
aysedonmezbulbul@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6332-5257

GİRİŞ

Karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları, uzun yıllar boyunca Pozitivist geleneğin etkisiyle iki farklı ulusal edebiyat arasındaki doğrudan "etki", "kaynak" veya "yabancı aracılık" ilişkilerini izlemekle sınırlı tutulmuştur. Oysa karşılaştırmalı edebiyatı yalnızca yüzeysel bir "dış ticaret" veya edilgen bir etkileşim haritasına indirgemek, edebî eserin ontolojik özerkliğini ve dönemsel estetik bütünlüğünü gözden kaçırma riski taşır. Sanat eserleri edilgen etkilerin mekanik bir toplamı değil; kendi tarihsel, toplumsal ve varoluşsal bağlamları içinde dünyayı yeniden anlamlandıran özgün, özerk yapılardır (Wellek, 2010, s. 110; Wellek ve Warren, 2010, s. 33-34). Bu bakımdan, 19. yüzyıl Fransız şiirinin ve modernitenin kurucu figürlerinden Charles Baudelaire'in *Les Fleurs du Mal* (Kötülük Çiçekleri) eseri (Baudelaire, 2001) ile II. Meşrutiyet devri Osmanlı düşünce dünyasının marjinal ve aykırı sesi Ahmet Rıfkı'nın *Nâkûs-ı Adem* (Yokluk Çanı) metnini (Bülbül, 2026) yan yana getirmek; mekânsal veya kronolojik edilgen bir etki-tepki zinciri aramaktan ziyade, iki farklı coğrafyada eşzamanlı olarak tecrübe edilen ontolojik ve toplumsal çöküş krizinin estetik tezahürlerini çözümlemeyi amaçlar.

Edebiyat ve düşünce tarihi incelendiğinde, dinsel, siyasal ve toplumsal değerlerin çözüldüğü büyük kriz dönemlerinin, melankolik ruh halinin en yoğun biçimde üretildiği, kurgulandığı ve felsefi bir derinlik kazandığı evreler olduğu görülür. Dinsel veya ideolojik idollerin çöktüğü kriz zamanları; kayıp, yas ve anlam arayışının simgesel düzeni tehdit ettiği, aynı zamanda yeni bir imgesel dili ve retoriği tetiklediği verimli alanlardır (Kristeva, 2009, s. 73; Starobinski, 2007, s. 17). 19. yüzyıl ortası Paris'i, Sanayi Devrimi ve kentsel dönüşümün (Haussmann) yarattığı yabancılaşma, metalaşma ve nesneleşme ile sarsılırken (Benjamin, 2002, s. 108; Özbek, 2000, s. 87); Tanzimat sonrasından II. Meşrutiyet'e uzanan Osmanlı entelektüel iklimi de imparatorluğun çöküşü ve Batılılaşma sancıları eşliğinde derin bir "zihniyet buhranı" ve ontolojik yok oluş

kriziyle yüzleşmektedir (Bülbül, 2026, s. 5; Hanioğlu, 2006, s. 43-44; Kara, 2014, s. 233; Mardin, 2008, s. 179-180).

Starobinski'nin (2007) ortaya koyduğu "eleştirel ilişki" (relation critique) yöntemi, metnin içsel yapısı ile metin dışı tarihsel/toplumsal dinamikleri bir arada kavramayı önerir (s. 9-10). Ona göre melankoli, dinsel inanç sistemlerinden koparak dindışı bir bilince (conscience) ve öz-düşünüşe (autoréflexion) evrilen modern insanın temel varoluşsal deneyimidir (Starobinski, 2007, s. 17). Baudelaire'in *spleen* kavramıyla estetize ettiği bu durum; zamanın kişiyi saniye saniye yuttuğu bir felç hali, ironi yoluyla şairin "kendi kendinin celladı" haline geldiği çift kişilikli bir bilinç yarılmasıdır (Baudelaire, 2001; Starobinski, 2007, s. 33-37). Baudelaire'de melankoli, dış dünyanın yıkımı karşısında aynaya eğilen şairin, hayatı kadavra, leş ve mezarlık alegorileriyle dondurması olarak belirir (Starobinski, 2007, s. 39-40).

Benzer bir varoluşsal kırılma ve estetik radikalleşme, Ahmet Rıfkı'nın *Nâkûs-ı Adem* metninde "hîçîlik" (nihilizm) felsefesi etrafında somutlaşır. Eserinin girişine Buda'nın "Saadet, sîne-i hîçîye ric'atdedir" (Mutluluk hiçliğin sinesine geri dönüştedir) ilkesini yerleştiren Ahmet Rıfkı; Schopenhauer ve Nietzsche çizgisindeki varoluşsal yıkımı, geleneksel aşk ve vuslat anlayışını kökünden sarsan bir "marazi realizm" ile işler. Ahmet Rıfkı'da sevgilinin eli, gül bahçelerine değil; "turâb-ı fenâ" (yokluk toprağı) içindeki "çürük kadîdlere" (iskeletlere) ninni söyleyen servilerin gölgesine doğru çekilir; kadının idealize edilmiş beden imgesi bozulup "bir torba kemik; bir mütefessih ser-i muğber" (kokuşmuş kafa) olarak kadavraya dönüştürülür ve aşk "ademle lebber-leb" (hiçlikle dudak dudağa) gelinen bir hüsrana evrilir (Bülbül, 2026, s. 18, 25, 62, 174).

Gerek Baudelaire'de gerekse Ahmet Rıfkı'da melankoli ve hiçlik düşüncesi, yalnızca pasif bir içe kapanışla sınırlı kalmaz; kentsel deneyim ve toplumsal öfke üzerinden sınıfsal bir isyana dönüşür. Baudelaire, şairane jestini kentsel mekândaki görünürlüğü (*flâneur*) ve toplumsal muhalefetin komplo dünyasıyla (Louis Auguste Blanqui) özdeşleştirerek düzene karşı yıkıcı bir edebiyat stratejisi geliştirir (Benjamin, 2002, s. 108-110). Ahmet Rıfkı ise *Semûm-ı Efkâr* ve *Acı Nasihatler* gibi metinlerinde, Pera ve Galata merkezli elit zümreyi yoksulların sefaleti üzerinden beslenen bir "şirket-i cesîme" (dev şirket) olarak teşhir eder; bireysel nihilizmini erken dönem Osmanlı sosyalizminin proleter sınıf öfkesiyle (mücâdelât-ı sunûf) birleştirir (Bülbül, 2026, s. 18, 25, 54, 175).

Bu çalışma; Baudelaire ve Ahmet Rıfkı'nın metinlerinden hareketle, Batı ve Doğu modernleşmesinin çöküş eşiklerinde üretilen iki farklı melankoli biçimini; çürüme estetiği, zaman ve mekân algısı, nesneleşme ve toplumsal isyan parametreleri üzerinden karşılaştırmalı bir çözümlemeye tabi tutmayı amaçlamaktadır. Bu çözümleme yapılırken kavramlar arasında salt örtüştürme ilişkisi kurulmayacak, aynı zamanda bunların ayrıştığı bağlam ve konumlar da tartışılmaya ya da ortaya konmaya çalışılacaktır.

1. TARİHSEL VE MEKÂNSAL BAĞLAM: ÇÖKÜŞÜN COĞRAFYALARI VE İKİ METROPOL

1.1. 19. Yüzyıl Paris'i: Yüksek Kapitalizm, Kentsel Yıkım ve *Spleen*

Yüzyılın ikinci yarısında Fransa, endüstriyel kapitalizmin sıçrama yaptığı ve burjuva hâkimiyetinin olgunlaştığı radikal bir eşikten geçer (Özbek, 2000, s. 85). III. Napolyon'un yetkilendirmesiyle Seine Bölgesi Belediye Başkanı olarak görevlendirilen Baron Georges-Eugène Haussmann, 1850 ve 1860'lı yıllar boyunca Paris'i kapitalist modernleşmenin ve sermaye birikiminin gereklerine uygun olarak yıkıp yeniden inşa etme sürecini başlatır. Anılarında kendisini adeta bir misyonla hareket eden bir *"artiste démolisseur"* (yıkıcı sanatçı) olarak tanımlayan Haussmann; göçlerle sıkışmış, dar ve orta çağdan kalma girift sokaklara sahip eski Paris'i kentsel toprağın kamulaştırılması, yıkım ve yeniden yapılanma hamleleriyle köklü bir değişime tabi tutar. Kamu kurumları ve bürokrasi binaları geniş perspektifli caddeler boyunca dizilirken; kentsel toprağın değer kazanması borsa ve arsa spekülasyonunu tırmandırmış, yükselen kiralar işçi sınıfını kentin çeperindeki "kızıl kuşak" olarak tanımlanan varoşlara itmiştir. Haussmannizasyonun tek amacı sermaye altyapısı oluşturmak değildir; çağdaşlarının "stratejik güzelleştirme" (embellissement stratégique) adını verdiği bu operasyonlar, aynı zamanda kentin iç savaşa karşı güvence altına alınmasını ve geniş bulvarlar aracılığıyla halkın barikat kurmasının fiziksel olarak engellenmesini hedefler (Benjamin, 2002, s. 233-234; Özbek, 2000, s. 103-104).

Bu radikal kentsel müdahale, kentin mekânsal dokusuyla birlikte üretim ve tüketim ilişkilerinin erken dönem simgelerini de dönüşüme uğratır. 1820-1830'lu yıllarda tekstil ticaretinin yoğunlaşması, gazla aydınlatma teknolojisi ve mimaride ilk kez dökme demir ile camın kullanılmasıyla ortaya çıkan pasajlar (arcades); lüks mal ticaretinin, vitrin seyirciliğinin ve kentsel alacakaranlığın ilk korunaklı merkezleri olmuştur. Ancak Haussmann'ın kenti baştan başa yaran geniş bulvarlar açmasıyla birlikte (örneğin Boulevard Haussmann'ın kentin en eski pasajlarından Passage de l'Opéra'yı yutması gibi), bu mekânların bir kısmı fiziki olarak yıkılmış veya işlevini tamamlayarak yerini kapitalist pazarın yeni tapınakları olan dev büyük mağazalara (magasins de nouveauté / Warenhaus) bırakmıştır. Modernliğin kaçınılmaz kuralı gereğince pasajlar,

elektrik ışığının ve dev mağazaların yükselişi karşısında çok kısa sürede "en yeni geçmiş" haline gelmiştir (Benjamin, 2002, s. 224-225, 235; Özbek, 2000, s. 86-87, 103-104).

Kentsel mekândaki bu fiziksel yıkım ve yeniden yapılanma, toplumsal ilişkilerin bütünüyle metalaşması olgusuyla paralel yürür. İnsan nesnelerinden ve emek gücünden başlayarak her şeyin "metalaşmanın iğne deliğinden" geçtiği bu dönemde; nesnelerin kullanım değeri geriye çekilerek değişim değeri ön plana çıkarılır. Sanatın ve mimarinin tüccarın hizmetine girdiği, vitrinlerin ve fuarların sergilediği lüks tüketim maddelerinin kolektif bilinçte aldatıcı bir bolluk hissi uyandırdığı bu ortamda, meta fetişizmi tüm kentsel yaşamı kuşatan bir "fantazmagorya" halini alır. Böylece Haussmann'ın yıkımları ve pasajların tasfiyesi; sermaye egemenliğinin mekânı ve nesneleri kendi imajında baştan yarattığı, metalaşmanın mutlaklaştığı yeni bir kent peyzajı ortaya çıkarır (Benjamin, 2002, s. 228-229; Özbek, 2000, s. 93-94, 103-104).

Walter Benjamin, 19. yüzyıl Paris'ini modern kapitalist kültürün ve kentsel yaşamın "tarih öncesi" (Urgeschichte) olarak konumlandırır (Benjamin, 2002, s. 223-225; Özbek, 2000, s. 85). Benjamin'in diyalektik materyalist çerçevesinde kentsel yabancılaşma; üretim ilişkilerindeki dönüşümün, nesneleşmenin ve Karl Marx'ın kavramsallaştırdığı "meta fetişizmi" olgusunun kentsel mekâna ve gündelik hayata yansıması üzerinden tahlil edilir. Modern metropol; sanayi ürünlerinin, vitrinlerin, büyük mağazaların ve reklamların göz alıcı parıltısıyla kitleleri kuşatan bütüncül bir fantazmagorya (düş-imgeleri dünyası) hâline gelmiştir. Tüketim kültürünün bu aldatıcı parıltısı altında, nesnelerin kullanım değeri yerini değişim değerine bırakırken, insani ilişkiler de nesneler arası ilişkilere dönüşerek radikal bir "şey"leşme ve yabancılaşma üretir (Benjamin, 2002, s. 228-229; Özbek, 2000, s. 85, 93).

Kentsel yabancılaşmanın tipolojik ve imgesel odağında, Benjamin'in kent tarihine kazandırdığı flâneur (gezgin/aylak) figürü yer alır. Flâneur, metropolün sokaklarında, pasajlarında ve bulvarlarında hedefsizce yürürken kenti ve insan fizyonomilerini bir metin gibi okuyan uyanık bir gözlemcidir. Başlangıçta caddeyi kendi "iç mekânı" (salonu) kılan, kaplumbağaların yavaş temposuna uyarak sanayileşmenin ve Taylorcu iş bölümünün getirdiği mekanik hıza protesto geliştiren flâneur; büyük kentin ve burjuvazinin henüz eşiğindedir. Ancak kapitalist pazarın derinleşmesiyle birlikte aydın da pazara çıkmış, flâneur kitlelerin ve büyük mağazaların çekim alanına kapılmıştır. Benjamin'e göre büyük mağaza, flâneur'ün "son sığınağı" ve piyasa yeridir; flâneur artık caddelerin labirentinden çıkıp metalardan oluşan bir labirentin içinde dolanmaktadır. Bu noktada flâneur, müşteri akınına uğrayan bir metanın hissettiği esrikliği paylaşarak kendi yabancılaşmasının nesnesi hâline gelir (Benjamin, 2002, s. 230-231; Özbek, 2000, s. 95).

Modern kentsel yabancılaşmanın bir diğer temel boyutu, metropoldeki kitlesel yoğunlaşma ve "şok" deneyimidir (Erlebnis). Binlerce insanın birbirine değmeden,

bakışmadan ve derin bir umursamazlıkla kaldırımda hızla akıp gitmesi; bireyin çevresindeki kitleye ve kendi türdaşına karşı hissettiği "acımasız yalıtılmışlığın" ve duyarsızlaşmanın somut göstergesidir. Metropolün mekanik ritmi, trafik karmaşası ve göz alıcı ışıklar, insanda sürekli bir savunma mekanizması tetikleyerek gelip geçici keskin duyumlar (şok) yaratır. Bu durum, tarihsel ve kolektif deneyim bütünlüğünü (Erfahrung) parçalayarak insanı anlık yaşantıların katılığına hapseder (Benjamin, 2002, s. 231-232; Özbek, 2000, s. 98-99).

Böylece kentsel yabancılaşma; yalnızca mekânsal bir yer değiştirmeyi değil, meta fetişizminin yarattığı düşler dünyasında kolektif bilincin uyuşmasını, insanın nesneye ve kitlenin de kendi içindeki anonim yalnızlığa mahkûm oluşunu ifade eden çok katmanlı bir modernlik krizidir (Benjamin, 2002, s. 228, 232; Özbek, 2000, s. 85, 99).

Charles Baudelaire, 19. yüzyıl ortası Paris'inde tecrübe edilen kentsel yıkım, hızlı dönüşüm ve kitleleşme olgularına ne edebî bir sentimentalizm ne de mesafeli bir taşra yabancılaşmasıyla yaklaşır. Baudelaire'in melankoliyle beslenen dehası, özü itibarıyla alegorik bir dehadır. Metalaşma süreçleriyle birlikte nesneler dünyasının ve insani ilişkilerin değerden yoksun kılınması, Baudelaire'in şiirindeki alegorik yönelimin temelini oluşturur. Şair, kenti dışarıdan betimlemek yerine kitleyi hareket eden bir "peçe" veya "sis perdesi" gibi görür ve Paris'i bu peçenin ardından, içeriden bir gözle duyumsar. Kitle, Baudelaire için hem yalnızlığını unutturan yeni bir uyuşturucu ve sığınak hem de onu sürekli itip kakan, tehdit eden çelişkili bir varlık alanıdır. Şair, kitlenin esrikliğine kapılsa da onun içinde eriyip gitmez; uyanık özbilincini ve mesafesini sonuna kadar muhafaza eder (Benjamin, 2002, s. 226-231; Özbek, 2000, s. 98-103).

Kentsel dönüşümün yarattığı yıkım karşısında Baudelaire'in geliştirdiği poetik tutumun en somut örneği, *Les Fleurs du Mal*'deki "Kuğu" (Le Cygne) şiirinde belirginleşir. Baron Haussmann'ın yeni şantiyeleri ve bulvarları karşısında sarsılan şair, kentin değişen dış manzarası ile kendi iç dünyasının zamansallığı arasındaki uyumsuzluğu dondurarak dile getirir: *"Paris değişiyor! Ama melankolimde hiçbir şey / Kımıldamadı! Yeni saraylar, iskeleler, bloklar, / Eski semtler, her şey alegori görünür gözüme..."*. Dış kentin baş döndürücü değişim hızı karşısında melankolik şairin belleği dondurulmuş bir zamanın ve yıkılan eski Paris'in ("batık kent") yegâne teminatçısı hâline gelir. Geçici ve olumsal olan gündelik kentsel karşılaşmalar (kafesinden kaçmış susuz bir kuğu, çamurlu caddelerde süzülen zenci kadın veya Andromakhe imgesi), şairin imgeleminde zamansız birer sürgün alegorisine dönüştürülür (Baudelaire, 2001; Benjamin, 2002, s. 223, 232; Starobinski, 2007, s. 53-58).

Ayrıca metropol yaşamı, Baudelaire'in poetikasında süregelen bir "şok" deneyimi ile biçimlenir. *À une passante* (Bir Geçene) sonesinde gürültülü kent sokağının ortasında siyahlar içindeki meçhul kadınla anlık göz teması, şairin bedenini sarsan cinsel ve varoluşsal bir şok anıdır. Bu karşılaşma romantik gelenekteki sürdürülebilir aşk de-

ğil; modern metropollere özgü bir "son bakışta aşk" ve kaçınılmaz bir veda jestidir (Benjamin, 2002, s. 231-232; Özbek, 2000, s. 99-101).

Baudelaire, kitle ve kentsel dönüşüm karşısında ne geçmişe ağıt yakan edilgen bir romantik ne de modernleşmeyi coşkuyla selamlayan bir amigodur. O, kentin krizine ve şoklarına göğüs geren "modern kahraman" rolünü üstlenir; ancak bu kahramanlık antik çağın zafer kazanmış figürü değil, flâneur, dandy veya paçavracı kılığında modernizmin yıkımına tanıklık eden, kentsel çöküşü alegorik şiirin malzemesi kılan melankolik bir direnç tutumudur (Benjamin, 2002, s. 223, 233-234; Özbek, 2000, s. 98, 102).

1.2. II. Meşrutiyet İstanbul'u: İmparatorluğun Yıkılışı, Zihniyet Buhranı ve Hîçîlik

Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyılda tecrübe ettiği siyasal, askerî ve topraksal gerileme, entelektüel alanda derinlikli ve özerk felsefi sistemlerin inşasından ziyade, varoluşsal bir "beka" ve "devleti kurtarma" kaygısının şekillendirdiği pratik bir aydın zihniyetini doğurmuştur. Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e uzanan bu süreçte Osmanlı münevveri, toplumsal gerçekliği dönüştürecek soyut kuramlar üretmekten ziyade, imparatorluğun dağılmasını önleyecek acil ve işlevsel reçeteler arayan eylemci bir profil sergiler (Kara, 2014, s. 23; Bülbül, 2026, s. 21; Mardin, 2008, s. 16-17).

Şerif Mardin (2008), II. Meşrutiyet'i hazırlayan Jön Türk aydın kuşağının düşünsel yapısını analiz ederken, bu zihniyetin en belirgin vasfının "felsefesizlik" ve soyut spekülasyondan yoksunluk olduğunu vurgular (s. 16). Laik ve felsefi bir düşünce ortamı bulamayan Osmanlı aydınları -ki çoğunluğu Askerî Tıbbiye, Harbiye ve Mülkiye gibi devlet kadroları yetiştiren okullardan çıkmıştır- düşüncelerinin merkezine "devleti kurtarma" kaygısını oturtmuşlardır. Çoğunluğu doktor veya asker kökenli olan bu aydın kuşağı, toplumu iyileştirmesi gereken "hasta" bir organizma, kendilerini ise bu hastalığı tedavi etmekle görevli birer "içtimai tabip" olarak kurgulamışlardır. Ancak bu pragmatik yaklaşım, tarihsel gelişim sürecini ve katmanlı toplumsal dönüşümü gözden kaçırarak zihniyet dünyasını kısa vadeli, pratik siyasi çözümlere hapsetmiştir (Mardin, 2008, s. 16-17, 24).

İsmail Kara (2014) da benzer biçimde, çağdaş Türk düşüncesinde pratik ve acil ihtiyaçların öne çıkarılmasının arka planında, imparatorluğun karşı karşıya kaldığı felaketler karşısındaki varoluşsal baskının yer aldığını ifade eder (s. 23). Modernleşme dönemi Müslüman aydınları için asıl gaye tek ve sabittir: Beka veya kurtuluş. Bu amaca hizmet eden her türlü Batılı kurum, yöntem veya fikir -dinî ve geleneksel meşruiyet kalıpları içine çekilmek suretiyle- sorgulanmaksızın kabul görmüştür. Zihniyet dünyasındaki bu aciliyet hissi, felsefi ve soyut tartışmaları ikincil kılarak "Bize filozof değil demirci lazım" anlayışında somutlaşan aşırı pratik bir tutumu egemen kılmıştır (Kara, 2014, s. 23, 114).

M. Şükrü Hanioğlu (2006) ise bu felsefi boşluğun ve pragmatizmin içinin 19. yüzyıl Alman *vülgermateryalizmi* ve popüler "bilimcilik" (scientism) dogması ile doldurulduğunu ifade eder (s. 36-40). Derinlikli felsefi metinlerle temas kuramayan Osmanlı elitleri, bilimi ve deneyci biyolojik materyalizmi "tartışılmaz bir din" seviyesine yükseltmiş; toplumsal mühendislik projelerini ve siyasal muhalefetlerini bu kaba materyalist zemin üzerine inşa etmişlerdir. Büchnerci maddeciliğin ve seçkinciliğin harmanlanmasıyla oluşan bu sığ ideolojik kabuk; felsefeyi dışlayan ve toplumu yukarıdan aşağıya dönüştürmeyi hedefleyen otoriter bir aydın vesayetine zemin hazırlamıştır (Hanioğlu, 2006, s. 36, 44-45).

Tanzimat'tan Meşrutiyet'e devredilen Osmanlı aydın mirası, felsefi derinlikten yoksun, beka kaygısına kilitlenmiş ve kaba bir bilimcilikle biçimlenmiş pragmatik bir zihniyet yapısıdır. Ahmet Rıfkı'nın *Nâkûs-ı Adem* metnindeki aykırı duruş ve radikalleşme de tam bu noktada, dönemin bu "devleti kurtarma" odaklı, sığ ve eylemci Jön Türk aydın tipolojisine karşı geliştirilen varoluşsal ve felsefi bir itiraz olarak anlam kazanır.

II. Meşrutiyet dönemi Osmanlı düşünce iklimi, devleti yıkılmaktan kurtarma telaşıyla hareket eden, pragmatik ve felsefi derinlikten yoksun bir eylemci aydın tipolojisinin egemenliği altındadır. Ancak Ahmet Rıfkı'nın *Nâkûs-ı Adem* metninde somutlaşan duruşu, dönemin bu hâkim zihniyet kalıplarından köklü ve radikal bir kopuşu temsil eder. Rıfkı, Meşrutiyet'in ilanından sonra sunulan yüzeysel siyasi reçetelerin, toplumsal reform vaatlerinin ve eylemci Jön Türk söylemlerinin insani ve ontolojik çöküşe çare olamayacağını erken dönemde kavramıştır. Tevfik Fikret veya Abdullah Cevdet gibi çağdaşları, geleneksel değerlerin yıkılışı karşısında bilime (fünûn), akla veya yeni kurulan meşrutiyet rejimine sığınarak iyimser bir kurtuluş vaadi üretmeye çalışırken; Ahmet Rıfkı *"Her ilm: Şüphe... Her terâne: Enîn"* diyerek bilimi ve aklı da birer "sefîl safsata" ve yanılsama ilan eder (Bülbül, 2026, s. 21, 32, 80).

Ahmet Rıfkı'nın radikalleşmesi, yüzünü Batı'nın sığ pozitivist siyasetine değil; Schopenhauer, Nietzsche ve Maurice Blanchot çizgisinde şekillenen varoluşsal bir hiçliğe (adem) dönmesinde belirginleşir. Eserinin epigrafına Buda'nın *"Saadet, sîne-i hîçîye ric'atdedir"* (Mutluluk hiçliğin sinesine geri dönüştedir) ilkesini yerleştiren şair, varoluşu ve geleceği mutlak bir reddedişle kuşatır. Döneminin Jön Türk aydınlarının aksine geleceği aydınlık bir şafak veya kurtuluş alanı olarak görmeyen Rıfkı, yarına duyulan inancı *"sırıtkan siyâh bir inkâr"* olarak kurgular: *"Fakat yarın; ebedî bir sükût-ı mâtem-dâr... / Yarın; makâbire has bir serâb-ı samt u sükûn... / Yarın; ne cehl ü tereddüd ne i'tikâd ne fünûn... / Yarın; bu ömre sırıtkan siyâh bir inkâr..."* (Bülbül, 2026, s. 21, 23-25, 71-72).

Rıfkı'daki bu "hîçîlik" (nihilizm), edebî bir fanteziden ziyade imparatorluğun siyasal çöküşüyle bireyin metafizik yıkımının kesiştiği noktada doğan ontolojik bir iflastır.

Bektaşi geleneksel arka planından gelen ve "Derviş Ruhullah" mahlasını kullanan şair; tasavvufun adem, fenâ ve sırr-ı hîçî gibi kavramlarını geleneksel dinsel teselliden (Tanrı'da yok olma/bekâ) tamamen soyutlayarak seküler ve marazi bir nihilizmin hizmetine sunar. Geleneksel Bektaşilikteki ebedilik (bekâ) inancını "bugünün kişisel kuruntusu" (vehm-i zâtî) olarak boşa çıkaran şair, tek mutlak hâkimin "şahsi olmayan bir sonsuzluk ve hiçlik" (bekâ-yı gayr-ı şahsî) olduğunu ilan eder (Bülbül, 2026, s. 20, 25-26, 79, 174).

Nietzsche'ci anlamda "en yüksek değerlerin kendi değerlerini düşürmesi" sürecinin Türk şiirindeki somut bir dışavurumu olan bu yaklaşım, Rıfkı'da pasif bir içe kapanışla kalmaz. Siyasi hayatında İttihat ve Terakki iktidarının baskılarına, Sinop sürgünlerine ve zindan tecrübelerine maruz kalan şair; varoluşsal hiçliğini Semûm-ı Efkâr ve Acı Nasihatler şiirlerinde Pera ve Galata zenginlerini "şirket-i cesîme" (dev şirket) olarak teşhir eden sınıfsal bir öfkeye ve erken dönem Osmanlı sosyalizminin proleter isyanına dönüştürür (Bülbül, 2026, s. 21, 24-26, 43, 174-175).

Bu bağlamda Ahmet Rıfkı; pragmatik Jön Türk aydın tipolojisinin "devleti kurtarma" sığlığını aşarak bilimi, aşkı, dini ve siyasal vaatleri aynı hiçlik çukurunda eşitlemiş; II. Meşrutiyet devri Türk edebiyatında radikal reddedişin ve zihinsel yok oluşun en aykırı sesi olmuştur (Bülbül, 2026, s. 21, 34, 174-175).

Doğu ve Batı modernleşmelerinin iki farklı tarihsel ve coğrafi kesitinde tecrübe edilen 19. yüzyıl Paris'i ile II. Meşrutiyet İstanbul'u, ilk bakışta farklı dinamiklerle hareket eden kentsel alanlar gibi görünse de ontolojik, sosyo-politik ve estetik düzeyde derin bir "çöküş atmosferi" etrafında birleşir (Benjamin, 2002, s. 154-155; Bülbül, 2026, s. 18, 174; Özbek, 2000, s. 85, 103). René Wellek'in (2010) mekanik etki ve edilgen kaynak aktarımlarını aşmayı hedefleyen modern karşılaştırmalı edebiyat perspektifi açısından bu iki metropol; Charles Baudelaire'in *Les Fleurs du Mal*'i ile Ahmet Rıfkı'nın Nâkûs-ı Adem'inde biçimlenen poetik metinlerin yalnızca arka planı değil, o metinleri üreten ve biçimlendiren temel varoluşsal zeminlerdir (s. 110).

Sermaye birikimi ve Haussmannizasyon hamleleriyle geleneksel dokusu yıkılan, mekanik kitleleşme ve tüketim fetişizmiyle nesneleştirilen Paris, Baudelaire'in imgeleminde denizlerin altına batmış "ölü bir idil" ve "batık kent" görünümündedir. Buna karşılık, Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e uzanan çöküş evresinde, askerî/siyasi yenilgiler ve fikri sığlıkla sarsılan, geleneksel değerler sistemi yıkıldığı hâlde yerine henüz yenisi konulamayan İstanbul da Ahmet Rıfkı için "sırıtkan siyah bir inkârın" ve "zihinsel yok oluşun" mekânına dönüşmüştür. Her iki şair de kendi metropollerinin geçirdiği bu radikal kriz anlarında kenti romantik bir övgüyle ya da sığ bir Gezmiş ağıtıyla sarmalamak yerine, onun yıkıntılarına ve çelişkilerine tanıklık eden aykırı birer gözlemci konumu üstlenirler (Benjamin, 2002, s. 126, 154-155; Bülbül, 2026, s. 18, 21, 25, 56; Özbek, 2000, s. 95, 98).

Bu iki çöküş coğrafyası arasındaki estetik ittifakın temel görünümleri şu üç ana eksende belirginleşir:

1. Parçalanma, Yıkıntı ve Alegorik Bakış: Hızlı modernleşme ve mekânsal yıkım karşısında melankoli, dış dünyayı donduran ve onu bir alegori malzemesine dönüştüren zihinsel bir aygıttır. Baudelaire'in Paris caddelerinde karşılaştığı yıkıntılar, yarım kalmış sütun başlıkları ve su birikintileri kentin kırılganlığının ve geçiciliğinin alegorileridir (Baudelaire, 2001; Benjamin, 2002, s. 122, 147; Starobinski, 2007, s. 54, 58). Benzer biçimde Ahmet Rıfkı da İstanbul'un mesire yerlerini, caddelerini ve Pera'nın şatafatlı kasırlarını "turâb-ı fenâ" (yokluk toprağı), "harâbe-zâr" ve "mütefessih ser" (kokuşmuş baş) olarak kurgulayarak kentsel dekorun altındaki biyolojik ve ontolojik çürümeyi teşhir eder (Bülbül, 2026, s. 25, 29, 56, 174).

2. Kentsel Yabancılaşma ve Yersiz Yurtsuzluk (Flâneur / Derviş): Baudelaire'in metropol kalabalığı içinde hem kaybolan hem de ona karşı uyanık mesafesini koruyan flâneur kimliği (Benjamin, 2002, s. 126, 131; Özbek, 2000, s. 95, 98), Ahmet Rıfkı'da kentin akışını izleyen modern bir "derviş-flâneur" profilinde karşılık bulur. Rıfkı, mesire yerlerindeki kalabalığı ve Pera'daki eğlence meclislerini tıpkı pazar yerindeki birer tüketim maddesi gibi süzerek insan ilişkilerinin arkasındaki yapaylığı yakalar; kalabalıklar ortasında kendi "mutlak yalnızlığını" ve yabancılaşmasını ilan eder (Bülbül, 2026, s. 56, 174).

3. Varoluşsal Sıkıntıdan Politik İsyana Geçiş (Spleen / Hîçîlik): Gerek Paris'te tecrübe edilen *spleen* gerekse İstanbul'da beliren *hîçîlik* (nihilizm), pasif bir keder haliyle sınırlı kalmayıp kentsel sömürüye karşı yıkıcı bir politik öfkeye evrilir. Bu anlam kaybı, her iki şairde de egemen sınıflara yöneltilen bir sınıf kinine dönüşür. Baudelaire'in şiirsel jesti ile devrimci Louis Auguste Blanqui'nin komplo ve barikat eylemliliği arasındaki hısımlık, Ahmet Rıfkı'nın doğrudan "Blanqui" başlığıyla yazdığı şiirinde ve Galata/Pera zenginlerini yoksulların sefaleti üzerinden beslenen bir "şirket-i cesîme" olarak mahkûm etmesinde somutlaşır (Benjamin, 2002, s. 108-110; Kristeva, 2009, 73; Bülbül, 2026, s. 18, 21, 56, 174-175).

Böylelikle 19. yüzyıl Paris'i ile II. Meşrutiyet İstanbul'u, farklı coğrafyalarda olsalar da imparatorlukların, geleneksel değerlerin ve kentsel mekânların çöküş eşiklerinde buluşurlar. Baudelaire ve Ahmet Rıfkı, bu çöküş atmosferinde ürettikleri marazi realizm, çürüme estetiği ve radikal inkâr ile Doğu-Batı modernleşmesinin kırılma hatlarında biçimlenen evrensel bir melankoli ve direnç ittifakı kurmuşlardır (Benjamin, 2002, s. 122; Bülbül, 2026, s. 18, 174; Starobinski, 2007, s. 58; Wellek, 2010, s. 110).

2. Marazi Realizm ve Çürüme Estetiği: Şiirlerde Kadavra, İskelet ve Leş İmgeleri

2.1. İdealize Edilen Güzellik ve Aşk Anlayışının Yıkımı

Batı ve Doğu'daki edebiyat geleneklerinde yüzyıllar boyunca romantik, mistik veya pürüzsüz bir ideal zeminde yüceltilen "güzellik" ve "sevgili" imgeleri; toplumsal, siyasal ve ontolojik çöküş eşiklerinde köklü bir sarsıntıya uğrar. Charles Baudelaire'in *Les Fleurs du Mal* (Kötülük Çiçekleri) eseriyle modern şiire kazandırdığı şok edici estetik devrim, bu idealize edilmiş aşk ve kadın tasavvurunun doğrudan hedefe alınmasıyla başlar. Baudelaire, klasik ve romantik şiirin tül perdeler arkasına sakladığı bedeni; çürüyen, kokan, böcekler tarafından kemirilen ve son tahlilde biyolojik bir kadavraya dönüşen çıplak maddeselliğiyle sahneye taşır. "Azap estetiği" ve alegorik dondurma olarak kavramsallaştırılan bu tutumda, güzellik ile yıkım, eros ile thanatos iç içe geçerek "marazi bir realizm" inşa eder (Baudelaire, 2001, s. 51-53; Benjamin, 2002, s. 223 Starobinski, 2007, s. 30-31, 39; Bülbül, 2026, s. 18, 25).

Baudelaire'in sevgilinin bedenini leşe ve kadavraya dönüştürme stratejisinin en kurucu ve radikal örneği, hiç şüphesiz "Leş" (Une Charogne) şiiridir. Güzel bir yaz sabahında sevgilisiyle yürüyüşe çıkan şairin bir dere yatağında rastladığı iğrenç leş tasviri, edebî geleneğin alışıla gelmiş tabiat güzellemesini anında felç eder (Baudelaire, 2001, s. 51-53; Starobinski, 2007, s. 39):

> *"Ruhum, hatırlasana gördüğümüz o şeyi, / Güzel yaz sabahında: / İğrenç kokulu bir leş, bükte çakıl döşeli / Bir dere yatağında, / Kösnül bir kadın gibi, bacakları havada, / Ateşli, zehir kusan, / Açıyordu kokuşmuş karnını pervasızca / Utanıp arlanmadan."* (Baudelaire, 2001, s. 51).

Şair, çakıllar üzerindeki bu kokuşmuş beden ile dişil şehvet ("kösnül bir kadın") arasında doğrudan imgesel bir bağ kurar. Beden artık tinin tecelli ettiği kutsal bir tapınak değil; sineklerin vızıldadığı, siyah kurt taburlarının canlı paçavralar gibi üzerini kapladığı biyolojik bir pislik yığınıdır. Şiirin yıkıcı hamlesi ise bu iğrenç leş tasvirinin hemen ardından şairin yüzünü doğrudan yanındaki idealize edilmiş sevgiliye dönmesiyle gerçekleşir (Baudelaire, 2001, s. 51-53):

> *"– Ve bu pis, dehşet saçan kokuşmuş'a, ne var ki / Hep benzeyeceksiniz, / Ey gözlerimin nuru, hayatımın güneşi, / Meleğim, bir tanem, siz! / Böyle olacaksınız, ey gönüller sultanı, / Son kutsamadan sonra, / Çimen çiçek altında çürüme başladı mı, / Kemikler arasında."* (Baudelaire, 2001, s. 52-53).

Baudelaire, geleneksel aşık söyleminin klasiği olan "gözlerimin nuru", "hayatımın güneşi", "meleğim" gibi hitapları doğrudan çürüme ve kurtlar tarafından yenilme imgesiyle yüzleştirir. Organik olanın değerden yoksun kılınarak anorganik maddeye ve alegoriye dönüştürüldüğü bu uğrakta Baudelaire; romantik aşkın zamansızlık illüzyo-

nunu parçalar. Sevgiliye vaat edilen tek ebedilik, mezardaki kurtlar bedenini yiyip bitirirken poetik sanatın "tanrısal özünü ve biçimini saklama" gücüdür (Baudelaire, 2001, s. 52-53; Benjamin, 2002, s. 223).

Sevgilinin ve kadının kadavralaştırılması olgusu, Paris Tabloları bölümünde yer alan "Ölüm Dansı" (Danse Macabre) şiirinde kentsel ve sınıfsal bir boyut kazanarak derinleşir. Orta Çağ ve Rönesans'ın ikonografik Danse Macabre geleneğini 19. yüzyıl Paris'inin şatafatlı balo salonlarına taşıyan Baudelaire; şık giysiler, mendiller ve çiçek demetleriyle süslenmiş bir kadın iskeletini dans ettirir. Şiirde kadının kur yapma, koketlik ve çekicilik araçları ile kuru kafanın boş göz çukurları ve otuz iki dişi arasındaki grotesk tezat sergilenir (Baudelaire, 2001, s. 221-223; Kristeva, 2009, s. 182-183):

> *"Derin gözler oluşmuş karanlık ve boşluktan, / Kafatası, süslenmiş çiçekle usta işi, / Narin omurlarında sallanır yavaştan, / Çılgınca süsleri var, ey hiçlik albenisi!* [...] *Sen ey burunsuz çengi, karşı konmaz kaltak, sen, / Söyle göz kamaştıran bu dansçılara, değer: / 'Mağrurcuklar, pudra ve ruj sanatına rağmen, / Hep ölüm kokarsınız! Mis kokan iskeletler, / Solgun Antinoos'lar, tüy bitmemiş züppeler, / Vernikli kadavralar, bir yığın kart zampara...'"* (Baudelaire, 2001, s. 221-223).

Baudelaire; burjuva toplumunun makyajla, pudrayla ve şatafatlı elbiselerle üzerini örttüğü canlı bedenleri "vernikli kadavralar" ve "mis kokan iskeletler" olarak adlandırarak sahte güzellik anlayışını teşhir eder. Ölümün bu takıntılı ve grotesk varlığı; yalnız kişisel bir bunalımı değil, insan türünün ve toplumun bütünüyle ölümün pençesinde olduğu bir sembolik çöküşü simgeler (Baudelaire, 2001, s. 223; Kristeva, 2009, s. 110, 182-183).

Baudelaire'in Fransız şiirinde gerçekleştirdiği bu estetik devrimin Doğu edebiyatındaki en radikal ve aykırı dengi, II. Meşrutiyet devri Osmanlı düşünce dünyasında Ahmet Rıfkı'nın *Nâkûs-ı Adem* metninde belirir. Ahmet Rıfkı, divan ve edebiyat-ı cedîde geleneklerinin idealize ettiği, soyutlaştırdığı ya da pürüzsüz bir şatafatla örttüğü sevgili imgesini kökünden yıkar. Rıfkı'da aşk, insanı iyileştiren veya ruhsal saadete eriştiren bir vaat olmaktan çıkarak insanı kendi bedensel tükenişine, biyolojik bozuluşuna ve nihayetinde "kadavralaştırılmasına" hazırlayan marazi bir sürece dönüşür (Bülbül, 2026, s. 18-20, 25, 61-62, 174).

Ahmet Rıfkı'nın şiirlerinde kadının ve sevgilinin konumlandırılışı; kentsel kamusal alandan hususi mekâna ve oradan mezarlığın soğuk çukuruna uzanan kademeli bir nesneleşme çizgisi izler. Şair, metropol sokaklarında gezen bir flâneur gözüyle kadını önce kalabalıklar içinde izlenmeye muhtaç bir "seyirlik nesne" (spectacle) olarak kurgular. Kapalı mekâna (odaya) geçildiğinde ise "Visal ve Firak" şiirindeki *"Oof yatınız!..", "Aman çekil sen de!.."* diyaloglarında görüldüğü üzere kadın, romantik illüzyonunu yitirmiş, uykusuzluktan gözleri kararmış ve tutkunun yorduğu "yorgun bir et" hâline gelir (Bülbül, 2026, s. 19, 61-62, 67, 106-109, 171).

Bu nesneleşme ve marazi realizm süreci, Rıfkı'nın poetikasında köşe taşı niteliğinde olan "Susacaksan Ebediyen!!.." şiirinde doruk noktasına ulaşır. Şair, geçmişte ilahlaştırılan sevgilinin yanılsamasını bugün tecrübe edilen biyolojik çürüme gerçeğiyle sert biçimde yüzleştirir (Bülbül, 2026, s. 25, 62, 146-147):

> *"Dün. Sen nazarımda ebediyet gibi yüksek, / Encüm gibi parlak, ezeliyet gibi âlî, / Vicdân gibi bir melce-i ahzân u tesellî / Bir hüsn idin amma; bugün ey âfile! Bîşek / A'zâsı dağılmış, yüzü sönmüş, gözü bî-fer, / Bir mersiye-i la'net ü mâtemle kazılmış / Bir pis çukurun gavrına zilletle atılmış / Bir torba kemik; bir mütefessih ser-i muğber..."* (Bülbül, 2026, s. 146).

Ahmet Rıfkı, tıpkı Baudelaire'in "Leş" şiirinde yaptığı gibi, düne ait divan/romantik üslubun "ebediyet gibi yüksek", "yıldızlar gibi parlak" teşbihlerini; bugünün "a'zâsı dağılmış", "yüzü sönmüş", "pis bir çukura atılmış" somut kadavra gerçekliğiyle yerle bir eder. Sevgili artık ne hülyalı bir peri ne de sokakta süzülen bir güzelliktir; o, lanet ve matem ağıtlarıyla kazılmış pis bir çukurun dibindeki "bir torba kemik" ve "mütefessih ser-i muğber" (kokuşmuş, tozlanmış bir baş) olarak kurgulanmıştır (Baudelaire, 2001, s. 51-53; Bülbül, 2026, s. 19, 25, 146).

"Susacaksan Ebediyen!!.." başlığı ve şiirin sonundaki *"Sustun ebediyen!.. Susacaksın ebediyen!.."* haykırışı, kadının bir özne olarak sesinin tamamen kesildiğinin, insani vasıflarından arındırılarak ebedi bir sessizliğe ve nesneleşmeye mahkûm edildiğinin belgesidir. Rıfkı, "Perîşân Bir Aşkın Hikâyesi" şiirinde Platonik aşk hayallerini "cahillerin belâheti" olarak dışlayarak *"Beşerde aşk u garâm: İhtirâs u şehvettir"* mısrasıyla aşkı dürüstçe şehvete indirger; "Veda" şiirinde ise *"Sen benim bir senelik gençliğimin kâtilisin..."* diyerek kendi varoluşsal kaygılarını, yaşlanma korkusunu ve narsisistik yaralanmalarını kadına yansıtıp onu suçlu ilan eder (Bülbül, 2026, s. 62, 67, 146-147, 163, 167, 172-173).

Bu açılardan bakıldığında gerek Baudelaire'in "Leş" ve "Ölüm Dansı" metinlerinde "vernikli kadavralar" ve "mis kokan iskeletler" üzerinden yürüttüğü estetik yıkım, gerekse Ahmet Rıfkı'nın "Susacaksan Ebediyen!!.." metninde kadını "bir torba kemik" ve "kokuşmuş bir başa" indirgeyen radikal tutumu; Doğu ve Batı modernleşmelerinin çöküş eşiklerinde romantik güzellik ve saadet illüzyonlarına karşı geliştirilmiş ortak bir marazi realizm manifestosudur. Ne var ki, iki şairin çürüme estetiğinde birleştikleri bu nokta, sanatın işlevi konusunda keskin bir ayrımı da içinde barındırır. Baudelaire, 'Leş' şiirinin sonunda bedenin çürümesine rağmen sanatın 'tanrısal özü ve biçimi' koruyacağına inanarak estetik bir kurtuluş vaadi sunar. Ahmet Rıfkı'nın nihilizminde ise sanatın böyle bir sağaltıcı gücü yoktur; beden 'bir torba kemiğe' dönüştüğünde, şiir de dahil olmak üzere her şey o pis çukurun (turâb-ı fenâ) mutlak hiçliğinde anlamını yitirir. (Baudelaire, 2001, s. 51-53, 221-223; Benjamin, 2002, s. 223; Bülbül, 2026, s. 18, 25, 62, 146, 174; Starobinski, 2007, s. 39).

2.2. Zamanın Yıkıcılığı, Mezarlık ve Yokluk Toprağı (Turâb-ı Fenâ)

Gerek 19. yüzyıl Batı modernleşmesinin getirdiği kentsel sanayileşme ve mekanik saat temposu gerekse II. Meşrutiyet devri Osmanlı dünyasındaki imparatorluk çöküşü ve tarihsel kırılma; edebiyatta zaman algısının radikal bir biçimde parçalanmasına yol açar. Aydınlanma düşüncesinin ve romantizmin zamanı geleceğe doğru kesintisiz bir ilerleme, olgunlaşma veya saadet alanı olarak gören tasavvuru; Charles Baudelaire ve Ahmet Rıfkı'nın poetikasında yerini, insanı saniye saniye yutan, eylemsizliğe mahkûm eden ve her anı bir felaket uğrağı kılan amansız bir yıkım mekanizmasına bırakır (Baudelaire, 2001, s. 33, 204; Benjamin, 2002, s. 204, 228; Bülbül, 2026, s. 25, 72, 88; Starobinski, 2007, s. 58-59).

Baudelaire'in *Les Fleurs du Mal* eserinde zaman, insan ruhuna sürekli saldıran, yaşamı emen ve telafisi imkânsız olan açgözlü bir "düşman" veya hilekâr bir "kumarbaz" olarak kişileleştirilir (Baudelaire, 2001, s. 33, 204). Şair, "Düşman" (L'Ennemi) şiirinde gençliğin ve yaşama sevincinin zaman tarafından nasıl kemirildiğini dehşetle saptar:

> *"Ey acı! Ey acılar! Zaman hayatı yiyor, / Ve yüreği kemiren göze görünmez Düşman / Yitirdiğimiz kanla büyüyüp güçleniyor!"* (Baudelaire, 2001, s. 33).

Zamanın bu yıkıcı ve amansız doğası, kitabın kapanışındaki "Çalar Saat" (L'Horloge) şiirinde doruk noktasına ulaşır. Saatin tik-takları, insana her saniye kaçınılmaz ölümü fısıldayan korkunç bir tanrının ve aldatmaz bir kumarbazın hamleleridir:

> *"Çalar saat! uğursuz, kaygısız, korkunç tanrı, / Parmağını doğrultur ve bize der: 'Hatırla!' / Aman vermez Acılar saplanacak yakında / O korku dolu kalbin sanki nişan tahtası.* [...] *Hatırla ki açgözlü bir kumarbazdır Zaman / Hile yapmadan her el kazanır! bu bir yasa, / Giderek küçülür gün; gece büyür; hatırla! / Hep susuzdur uçurum; su çekilir saattan."* (Baudelaire, 2001, s. 204).

Baudelaire'in Spleen şiirlerinde *"Et le Temps m'engloutit minute par minute"* ("Ve Zaman her dakika yutmakta beni") dizesiyle somutlaşan zaman kavrayışı; insanı anlık şoklara hapseden, geçmiş ile gelecek arasındaki bağı koparan dondurucu bir felç halidir. Melankolik özne için her geçen saniye, tarihsiz bir hiçliğe açılan yeni bir yutulma uğrağıdır (Benjamin, 2002, s. 204, 228; Starobinski, 2007, s. 58-59).

Zamanın amansız yıkıcılığı ve geleceğin mutlak bir felaket olarak kurgulanması, Ahmet Rıfkı'nın *Nâkûs-ı Adem* metninde tam bir felsefi ve varoluşsal denkliğe ulaşır (Bülbül, 2026, s. 25, 72, 88). Rıfkı, "Boğuk Enînler" şiirinde yaşamının her anını kaçınılmaz bir uğursuzluk zinciri olarak tanımlar:

> *"Benim her saniyem bir devr-i edbâr u felâketdir...* [...] *Sükût etmiş hayâtım, ka'r-ı izmihlâl ü edbâra, / Demim la'net eyler gerdiş-i edvâr u a'sâra / Semûm-ı gam yağar her lâhzada vâdî-i efkâra / 'Benim her saniyem bir devr-i edbâr u felâketdir'"* (Bülbül, 2026, s. 88).

Rıfkı'da zaman, dönemin eylemci ve iyimser Jön Türklerinin inandığı gibi terakkiye veya aydınlığa çıkan bir çizgi değildir. "Hîçîye Doğru" şiirinde günümüzün ve yarının aldatıcı ümitlerini yıkan şair; bugünü *"cihâna gülen bir likâ-yı istihzâ"*, yarını ise *"bu ömre sırıtkan siyâh bir inkâr"* olarak ilan eder. İnsanlığın geleceğe duyduğu inanç ve umut, Rıfkı'nın gözünde varlığı katil eliyle parçalayan *"gelinlik giymiş acımasız bir ejderha"*dır (Bülbül, 2026, s. 21, 25, 72-73).

Zamanın bu yıkıcı baskısı, her iki şairde de şiirsel mekânın köklü bir değişim geçirmesine yol açar. Klasik ve romantik edebiyatın âşıkları buluşturan gül bahçeleri, mermer havuzlu meşrep mekânları veya iklimsel cennet tasvirleri; yerini mezarlıklara, karanlık mahzenlere, harabelere ve yokluk toprağına (turâb-ı fenâ) bırakır (Baudelaire, 2001, s. 63, 93; Bülbül, 2026, s. 25, 141-142).

Baudelaire, "Spleen II" şiirinde kendi iç dünyasını ve kederli belleğini doğrudan fukara bir mezarlıkla özdeşleştirir:

> *"Sanki bin yıl yaşadım, o kadar çok anım var.* [...] *Ben ayın tiksindiği bir mezarlığım işte, / Orda azaplar gibi sürünür uzun kurtlar, / Aziz ölülerime durmadan saldırırlar."* (Baudelaire, 2001, s. 93).

Baudelaire için mezarlık, şairin tek gerçek sırdaşı ve sığınağıdır. "Kabir Azabı" (Sépulture) sonesinde romantik vuslat odasının yerini kapkara bir mezar çukuru alır; şair sevgilinin kalçalarını ve bedenini mezar taşının ağırlığı altında, kurtların kemireceği son bir uykuda tasvir eder (Baudelaire, 2001, s. 63).

Ahmet Rıfkı ise romantik vuslat mekânlarını yıkma hamlesini, Doğu şiirinin geleneksel kavuşma ve sohbet sahnelerini mezarlığın soğuk karanlığına taşıyarak gerçekleştirir. "Hîçîye Doğru 3" şiirinde şair, sevgilinin elinden tutarak onu çiçekli bahçelere değil, iskeletlerin yattığı mezarlık toprağına davet eder:

> *"Şu serviler ki: turâb-ı fenâ içinde yatan / Çürük kadîdlere söyler elemli bir ninni... / Seninle gel... Bu gece cây-gâh-ı sohbetimiz / Zılâl-ı mevte bürünmüş harâbe-zâr olsun... / Sitârelerle müşâfih hevâ-yı vuslatımız / Biraz ademle de leb-ber-leb karâr olsun"* (Bülbül, 2026, s. 25).

Burada aşk, yaşamı yeşerten romantik bir ideal olmaktan tümüyle çıkmış; sohbet mekânı *"zılâl-ı mevte bürünmüş harâbe-zâr"* (ölüm gölgelerine bürünmüş harabe yer) ve kavuşma ise *"ademle leb-ber-leb"* (hiçlikle dudak dudağa) gelinen bir varoluşsal yıkıma dönüşmüştür. Sevgilinin varlığı, *"turâb-ı fenâ"* (yokluk toprağı) içindeki çürük iskeletlere ninni söyleyen siyah servilerin gölgesinde dondurulur (Bülbül, 2026, s. 25). Rıfkı, "Onun Mezarında" metninde de siyah servilerle süslenmiş *"zulmet-serâ-yı makber"*i (karanlık mezar sarayı) düzenli olarak ziyaret ettiğini; kırık mezar taşlarının insana tek hakikat olarak "Yarın senin de nasibin bu kederli sessizliktir, ecel senin tek doktorundur" diye haykırdığını dile getirir (Bülbül, 2026, s. 141-142).

Ahmet Rıfkı'nın *Nâkûs-ı Adem* eseri ile Charles Baudelaire'in *Les Fleurs du Mal* (Kötülük Çiçekleri) kitabı karşılaştırıldığında, her iki poetikanın da mekânı ve nesneleri kurmada geleneksel estetik kalıpları yıkan ortak bir imge düzeni geliştirdiği görülür. Bu imge dünyasının iki ana sütununu "çürük kadîdler" (iskeletler / anorganik kemik kalıntıları) ile "zılâl-ı mevt" (ölüm gölgeleri / karanlık varoluşsal uzam) oluşturmaktadır.

Geleneksel ve romantik şiirde insan bedeni canlılığı, uyumu ve aşkın tecelli mekânı olarak konumlandırılırken; Baudelaire ve Ahmet Rıfkı'da beden, zamansallığın ve çürümenin kaçınılmaz tecelligâhı olan bir iskelete dönüştürülür. Baudelaire, "Çift Süren İskelet" (Le Squelette Laboureur) ve "Ölüm Dansı" (Danse Macabre) metinlerinde toprağı belleyen veya balo salonlarında süzülen iskeletleri sahneler. Şair için iskelet, burjuva toplumunun makyajla ve şatafatlı elbiselerle üzerini örttüğü sahte canlılığın arkasındaki yalın ve soyunuk hakikattir. "Mis kokan iskeletler" ve "vernikli kadavralar" ifadeleri, Baudelaire'in kentsel maskeleri yırtarak yaşamın özündeki anorganik ve alegorik yapıyı ifşa etme stratejisidir (Baudelaire, 2001, s. 219-223; Benjamin, 2002, s. 223).

Ahmet Rıfkı poetikasında ise bu tavır, "çürük kadîdler" (kokuşmuş iskeletler) imgesinde daha da marazi ve radikal bir boyuta ulaşır. "Hîçîye Doğru 3" ve "Boğuk Enînler" şiirlerinde Rıfkı, kendi varoluşunu ve dostluğunu mezarlar ve iskeletler üzerine inşa eder: *"Enîsim: iskeletlerle, ölümlerle, bütün vahşet..."*. Şair, aşkın ve vuslatın mekânını gül bahçelerinden alıp "turâb-ı fenâ" (yokluk toprağı) içinde yatan "çürük kadîdlere" (iskeletlere) ninni söyleyen siyah servilerin altına taşır. Sevgiliye vaat edilen mekân artık canlı bir doğa değil, iskeletlerin fısıldaştığı ölüm uzamıdır (Bülbül, 2026, s. 25, 88, 174).

İskelet imgesini tamamlayan ve şiirsel uzamı kaplayan ikinci temel motif "zılâl-ı mevt" (ölüm gölgeleri) kavramıdır. Baudelaire'in Spleen şiirlerinde kentsel uzam, üzerine ağır bir kapağın kapandığı, umudun duvarlara kanat çırpan bir yarasa gibi çaresizce çarptığı ve "korkunç, zorba Sıkıntı"nın şairin kafatasına kara bayrağını sapladığı karanlık bir zindana dönüşür. Baudelaire'de melankoli dış dünyayı donduran, ışığı emen ve her nesneyi mezarlık heykellerinin kasvetli gölgesine bürüyen zihinsel bir aygıttır (Baudelaire, 2001, s. 93; Starobinski, 2007, s. 50-51, 74).

Ahmet Rıfkı'da bu durum, kavuşma yerini (cây-gâh-ı sohbet) doğrudan *"zılâl-ı mevte bürünmüş harâbe-zâr"* (ölüm gölgeleriyle kaplanmış yıkıntı yer) olarak kurgulamakla somutlaşır. Rıfkı, "Onun Mezarında" metninde kendisini *"zulmet-serâ-yı makber"* (mezarlık karanlığının sarayı) içinde siyah servilerin gölgesine teslim eder. Şair için ölüm gölgeleri, yalnızca fiziki bir karanlık değil; II. Meşrutiyet devri Osmanlı aydınının tecrübe ettiği siyasal çöküş, sürgün ve ontolojik yalnızlığın (hîçîlik) şiirsel mekâna yansıyan izdüşümüdür (Bülbül, 2026, s. 18, 25, 141-142, 174).

Her iki şairde de bu iki imgenin birleşimi şu üç temel karşılaştırmalı sonucu ortaya koyar:

1. Alegorik İfşa Aracı Olarak İskelet: Gerek Baudelaire'in "Ölüm Dansı"ndaki iskeletler gerekse Rıfkı'nın "çürük kadîdleri", romantik ve burjuva güzellik illüzyonlarını parçalayan alegorik birer alt metin işlevi görür.

2. Kentsel ve Varoluşsal Yıkıntı Mekânı: Baudelaire'in kentsel Spleen'i ile Rıfkı'nın "zılâl-ı mevt" kaplı harabeleri, sığınacak hiçbir tinsel değerin kalmadığı "zihniyet ve modernlik buhranının" mekânsal karşılıklarıdır.

3. Marazi Realizmin Manifestosu: Her iki poetika da yaşamı iyimser bir ilerleme olarak değil; bedenin kadavralaştığı, zamanın insanı yuttuğu ve tek mutlak hâkimin hiçlik/ölüm olduğu marazi bir realizm zemininde eşitler.

Bu bağlamda Baudelaire'in "Çalar Saat" ve "Spleen" metinlerinde zamanı insanı yutan bir canavar, kendi bedenini ve mekânını ise fukara bir mezarlık olarak kurgulaması; Ahmet Rıfkı'nın "Boğuk Enînler" ve "Hîçîye Doğru" şiirlerinde her saniyeyi bir felaket devri sayarak vuslatı "turâb-ı fenâ" ve "harâbe-zâr" içinde aramasıyla tam bir estetik uyum sergiler. Her iki şair de zamanın yıkıcılığı karşısında romantik saadet mekânlarını mezarlık toprağıyla ikame ederek çöküş çağının marazi mekân poetiğini inşa etmişlerdir (Baudelaire, 2001, s. 93; Bülbül, 2026, s. 25; Starobinski, 2007, s. 59).

3. BUNALIMIN VAROLUŞSAL VE FELSEFİ BOYUTLARI: SPLEEN VE HÎÇÎLİK (NİHİLİZM)

3.1. Baudelaire'de Çift Kişilikli Bilinç, İroni ve Öz-Düşünüş

Jean Starobinski'nin (2007) Aynada Melankoli (La Mélancolie au miroir) başlıklı yapıtında ortaya koyduğu temel tez; melankolinin Batı düşünce tarihinde kutsal/dinsel inanç sistemlerinden koparak dindışı bir bilince (conscience) ve insanın kendi zihinsel süreçlerini seyrettiği bir öz-düşünüşe (autoréflexion) evrilmesidir (s. 17). Charles Baudelaire, bu öz-düşünüş sürecini ve modern bilincin trajik yarılmasını en yetkin biçimde estetikleştiren şairdir. Baudelaire poetikasında melankoli; pasif bir keder veya durağan bir mizaç olmaktan çıkarak, şairin kendi varlığına, acısına ve dondurulmuş iç dünyasına eğildiği bir "ayna" motifine dönüşür. Füzeler'de (Fusées) "Azap'ın olmadığı bir güzellik türünü asla tasavvur edemiyorum" diyen Baudelaire için bu ayna; acı çekmeyi ve acı çektirmeyi bilinçli bir sanata dönüştüren sadomazoşist bir yarılma alanıdır (Baudelaire, 2001, s. 85; Starobinski, 2007, s. 17, 29-33, 35).

Baudelaire'in kendi üzerine katlanma eyleminin merkezinde, *Les Fleurs du Mal*'in (Kötülük Çiçekleri) en kurucu metinlerinden biri olan *"L'Héautontimorouménos"* (Kendine Gaddar / Kendi Kendinin Celladı) şiiri yer alır. E.T.A. Hoffmann'ın Prenses Brambilla'sından devralınan "kronik çift kişilik" (dédoublement) ve ironi kuramını

işleyen bu metinde Baudelaire, şairane öznenin hem etken hem edilgen olarak kendi kendisini yaralama sürecini sahneler (Starobinski, 2007, s. 33-36):

> *"Çatlak ses değil miyim ben / O tanrısal senfonide, / Doymak bilmez İroni'yle / Beni saran ve kemiren? / Odur sesimde yaygara! / Odur kanım, kara zehir! / Tekinsiz aynayım, görür / Cadaloz kendini orda! / Hem bıçağım hem de yara! / Hem yanağım hem de tokat! / Hem kurbanım hem de cellat! / Ezen ve ezilen çarkta!"* (Baudelaire, 2001, s. 85; Starobinski, 2007, s. 34-35).

Starobinski (2007), bu dizelerde Baudelaire'in geleneksel tıp literatüründe organizmayı bozan pasif bir "kara safra" (melankoli) kabulünü; yırtıcı, ısıran ve saldırgan bir eylem olan İroni ile değiştirdiğini vurgular (s. 37). Şair, melankoliyi bir simyacı gibi incelterek tinselleştirmiş; ancak bu tinselleşmeyi kendi bedenine ve ruhuna yönelen yıkıcı bir bölünmeyle ikizleştirmiştir. Şiirsel "ben", dışarıdaki kurbanı bir kenara bırakarak bütünüyle kendi içine dönmüş; aynı anda hem ezen hem ezilen, hem yaralayan bıçak hem de açılan yara hâline gelmiştir (Baudelaire, 2001, s. 85; Starobinski, 2007, s. 37-38).

Bu sürecin doruk noktası *"Tekinsiz aynayım, görür / Cadaloz kendini orda!"* dizesinde belirir. Dizedeki "ben", bir özne olmaktan çıkarılıp nesneleştirilerek doğrudan bir aynaya indirgenir. Bilinç, kendini seyreden yabancı ve cadaloz bir gücün (İroni / Meduza) dondurucu bakışına maruz kalmış edilgen bir yansıma yüzeyidir. Kendi üstüne katlanan bu edilgenlik ve nesneleşme, melankolik öznenin kaçamayacağı varoluşsal zindanını oluşturur (Baudelaire, 2001, s. 85; Starobinski, 2007, s. 39).

Baudelaire bu öz-düşünüşün ve çaresizliğin nihai felsefi tanımını, Kendine Gaddar'ın hemen ardından gelen *"L'Irrémédiable"* (Çaresiz) şiirinde tamamlar. Çamurlu Styx'e düşen bir meleğin veya buz tutmuş bir kutupta saplanıp kalan bir geminin alegorileriyle başlayan şiir, ikinci bölümünde bilincin kendi içine kapanmasını bir kehanet gibi özetler (Baudelaire, 2001, s. 98; Starobinski, 2007, s. 41-43):

> *"Kendine ayna olmuş bir kalp / Kendiyle baş başa, karanlık ve saydam! / Hakikat'in aydınlık ve kara kuyusu, / Orada soluk bir yıldız titrer, / Bir cehennem feneri, ironik, / Şeytan lütuflarının meşalesidir o, / Tek kurtuluş ve tek zaferdir / - Kötülük içinde bilinç!"* (Baudelaire, 2001, s. 98; Starobinski, 2007, s. 42).

Bu dizelerdeki "Kötülük içinde bilinç" (La conscience dans le Mal) formülünü, Baudelaire poetikasında melankolinin ulaştığı en uç noktadır. Şair için bilinç, ne romantik bir kurtuluş ne de dinsel bir arınma kalıbıdır; aksine, düşüşün ve çaresizliğin saniye saniye farkında olma halidir. Kendi kendisine ayna olan kalp, düşüşünün berraklığını "cehennem feneri" gibi aydınlatırken; şair hem kendi azabının kurbanı hem de o azabı soğukkanlılıkla seyreden kendi kendinin celladı olarak tarihe geçer (Baudelaire, 2001, s. 85, 98; Starobinski, 2007, s. 38, 42-43).

Charles Baudelaire'in poetikasında *spleen*, yalnızca sıradan bir iç sıkıntısı veya romantik bir keder hali değildir; modern kentsel yaşamın ve değer kaybının doğurduğu, insan ruhunu felce uğratan ve varoluşu donduran bütüncül bir melankoli rejimidir. Baudelaire Fransızca şiirde yıpranmış "melankoli" sözcüğünün yerine İngilizceden devraldığı *spleen* kavramını yerleştirerek ona dolaylı, şık ve aynı zamanda bozucu bir yabancılık gücü kazandırır. *Les Fleurs du Mal*'in (Kötülük Çiçekleri) birinci bölümü olan Spleen ve İdeal başlığı altında toplanan metinler, şairin tinsel ideal ile kasvetli kentsel gerçeklik arasında sıkışıp kalmasının ve sonuçta *spleen*'in getirdiği dondurucu eylemsizliğe yenik düşmesinin kroniğidir (Baudelaire, 2001, s. 93-96; Benjamin, 2002, s. 204, 228; Starobinski, 2007, s. 24-25).

Spleen durumunda zaman nesneleşir ve saniyelerden oluşan bir ordu gibi insanın üzerine yürür. Dış dünyadaki mekanik saat temposu karşısında melankolik özne eyleme geçme yetisini tümüyle yitirerek dondurucu bir felç haline yuvarlanır. "Hiçliğin Tadı" (Le Goût du néant) şiirinde bu eylemsizlik ve yaşama arzusunun sönümlenmesi "Le Printemps adorable a perdu son odeur!" ("O tapılası ilkbahar, rayihasını yitirdi!") dizesiyle doruk noktasına ulaşır. Şair, geçmişte tat veren tüm duyguların kendi iç dünyasında birer yıkıntıya dönüştüğünü görür; umut, coşku ve eylem gücü tükenmiş, yerini kaskatı bir hareketsizlik almıştır (Baudelaire, 2001, s. 89; Benjamin, 2002, s. 204; Starobinski, 2007, s. 58-59).

Bu zihinsel ve fiziksel kapatılmışlık hali, dördüncü *"Spleen"* şiirinde gökyüzünün nemli bir zindan kapağı gibi kentin ve şairin üzerine kapanmasıyla simgeleşir:

> *"Ağır, alçak bir gökyüzü kapak gibi çöktüğü, / İnleyen, uzun, derin sıkıntılar içindeki ruha, / Ve kuşattığı zaman bütün ufkumuzu çemberiyle, / Gündüzden daha acı, kara bir gece saçarak;* [...] *Ve Umut, Yenilmiştir, ağlar, ve korkunç, zorba Sıkıntı, / Kafatasıma saplar kara bayrağını."* (Baudelaire, 2001, s. 95; Starobinski, 2007, s. 49-50).

Dizedeki yarasa gibi çırpınan "Umut", en sonunda yenilerek ağlar ve *spleen* (zorba Sıkıntı) şairin kafatasına kendi zafer bayrağını diker. Zihin, kendi içine kilitlenmiş nemli bir hücredir; ne kaçış mümkündür ne de eylem (Starobinski, 2007, s. 49-50).

Spleen'in doğurduğu bu eylemsizlik halini tamamlayan bir diğer temel güdü, Baudelaire poetikasındaki "uçurum tutkusu" (L'Attrait de l'abîme / Le Gouffre) olgusudur. Baudelaire için uçurum, yalnızca fiziksel bir derinlik değil; eylemlerin, düşlerin, mekânın ve zihnin her köşesinde beliren varoluşsal bir baş dönmesidir. "Uçurum" (Le Gouffre) şiirinde *"Pascal'ın bir uçurumu vardı, kendisiyle yürüyen"* diyerek kendi metafizik boşluğunu ilan eden şair; eylemin, aşkın, uyku ve arzunun altındaki o dipsiz karanlığa doğru çekilmekten kendini alamaz. "İnsan ve Deniz" (L'Homme et la Mer) şiirinde *"Deniz senin aynan; / Seyredersin ruhunu / Yüzeyindeki sonsuz kırılmalarında / Ve zihnin acı bir uçurumdur, geri kalmaz ondan"* derken de deniz ile şairin zihni ara-

sındaki bu "uçurum" hısımlığı vurgular. Bu durum; anlam kaybı ve simgesel düzenin çöküşü karşısında öznenin kökenindeki "kara deliğe" ve ölüm dürtüsüne kapılması, uçurumu hem bir dehşet hem de büyüleyici bir haz kaynağı olarak tecrübe etmesidir. (Baudelaire, 2001, s. 34, 193; Starobinski, 2007, s. 34; Benjamin, 2002, s. 228; Kristeva, 2009, s. 73, 110)

Eylemsizlik ve uçurum tutkusu, son tahlilde şairin kentsel ve toplumsal uzamda köklü bir "içsel sürgüne" (L'Exil intérieur) mahkûm olmasıyla sonuçlanır. Paris Tabloları'nda yer alan "Kuğu" (Le Cygne) şiiri, bu içsel sürgünün ve vatansızlığın en sarsıcı temsilidir. Haussmann'ın kentsel yıkımlarıyla baştan aşağı değişen Paris caddelerinde kuru bir su birikintisi ortasında gagasını ironik ve gaddar göğe doğru uzatan firari kuğu imgesi; çağında, kentinde ve kendi bedeninde sürgün olan şairin alegorisidir (Baudelaire, 2001; Benjamin, 2002, s. 204, 223; Starobinski, 2007, s. 53-56, 64; Özbek, 2000, s. 98, 102).

Büyük kentin kalabalıkları içinde gezen flâneur veya dandy, görünüşte kentin tam merkezindedir; ancak toplumsal yapıyla bağları bütünüyle kopmuş, "takvimin dışına atılmış" yurtsuz bir ruhtur. Dışarıdaki Paris hızla değişip modernleşirken, şairin iç dünyasındaki dondurulmuş melankoli onu zamansız bir içsel sürgüne hapseder. Baudelaire, kentsel dönüşümün ve kapitalist ilerleme masalının ortasında, kendi trajik yalnızlığını ve sürgünlüğünü marazi bir gururla taşıyan "modern bir kahraman" olarak konumlanır (Benjamin, 2002, s. 204, 228; Özbek, 2000, s. 98, 102; Starobinski, 2007, s. 54, 58).

Böylelikle Baudelaire poetikasında *spleen*; zihni felce uğratan dondurucu eylemsizliği, varoluşsal baş dönmesi yaratan uçurum tutkusunu ve toplumsal kopuşun getirdiği içsel sürgünü tek bir estetize edilmiş melankoli gövdesinde birleştirir (Baudelaire, 2001, s. 89, 95, 193; Benjamin, 2002, s. 204, 228; Starobinski, 2007, s. 49-50, 54-56).

3.2. Ahmet Rıfkı'da Radikal İnkâr ve Doğu-Batı Felsefesi Kesişimi

II. Meşrutiyet dönemi Türk düşünce ve edebiyat tarihinde Ahmet Rıfkı'nın *Nâkûs-ı Adem* eseriyle inşa ettiği özgün ve aykırı poetika, temellerini Doğu felsefesinin mistik kökleri ile Batı'nın kriz felsefesi arasında kurduğu radikal bir "hîçîlik" (nihilizm) kavrayışında bulur. Ahmet Rıfkı, kitabının ilk şiiri olan "Hîçîye Doğru" metninin girişine Hint felsefesi ve Budizm'in kurucusu Buda'ya ait şu cümleyi epigraf olarak yerleştirir: *"Saadet, sîne-i hîçîye ric'atdedir"* (Mutluluk, hiçliğin sinesine geri dönüştedir). Bu atıf, yalnızca metinler arası süsleyici bir alıntı değil; şairin tüm eserine yayılacak olan varoluşsal, ideolojik ve felsefi konumlanmanın temel anahtarıdır. Rıfkı, insanlığın aradığı nihai mutluluğu (saadet) yaşamın sunduğu geçici lezzetlerde, toplumsal vaatlerde veya meşrutiyet rejiminin getirdiği siyasal söylemlerde değil; varlığın bütünüyle sönümlendiği, arzuların sustuğu "mutlak hiçlik" alanına geri çekilmekte görür (Bülbül, 2026, s. 18, 25, 71, 174).

Ahmet Rıfkı'nın "hîçîlik" kavrayışını tarihsel ve estetik açıdan özgün kılan temel unsur, şairin şahsında tecessüm eden geleneksel Bektaşi mistisizmi ile modern insanın tecrübe ettiği metafizik yurtsuzluk arasındaki trajik gerilimdir. "Derviş Ruhullah" mahlasıyla babalık mertebesine kadar yükselmiş bir Bektaşi dervişi olan Rıfkı; geleneksel tasavvufi düşüncedeki adem (yokluk), fenâ (Tanrı'da yok olma) ve sırr-ı hîçî gibi kavramları derinlemesine özümsemiştir. Ancak şair, bu mistik birikimi geleneksel dinî teselliden tümüyle kopartarak seküler ve marazi bir nihilizmin hizmetine sunar. Geleneksel Bektaşilikteki ebedilik (bekâ) inancını "bugünün zan ve vehm-i zâtîsi" (bugünün kişisel kuruntusu ve zannı) olarak boşa çıkaran şair; insan için tek mutlak hâkimin "şahsi olmayan bir sonsuzluk ve hiçlik" (bekâ-yı gayr-ı şahsî) olduğunu ilan eder (Bülbül, 2026, s. 5, 12, 20, 25-26, 79).

Ahmet Rıfkı'nın hiçliği kavrayış biçimi, klasik Türk edebiyatındaki yokluk söylemlerinden de köklü biçimde ayrılır. *Adem Kasidesi*'nde Akif Paşa (Sağıroğlu, 2023), varlığın acısından kaçmak için yokluğu (adem) yüceltirken bile bunu divan edebiyatı motifleriyle süsleyerek estetik bir "fanteziye" dönüştürmüş ve şiirin sonunda narsisistik bir serzenişe sığınmıştır. Buna karşılık Ahmet Rıfkı, bu estetik cilayı bütünüyle reddeder; yokluğu zihinsel bir şifa veya güzelleme aracı olarak görmez. O, insanın çürüyen bedenini, mezarlık toprağını (turâb-ı fenâ) ve "ademle leb-ber-leb" (hiçlikle dudak dudağa) gelinen varoluşsal uçurumu doğrudan şiirsel hakikat olarak kurgular (Bülbül, 2026, s. 25, 27).

Bu "hîçîlik" tutkusu, Rıfkı'nın "S'ye" ithafıyla başlayan şiirinde felsefi bir şüphe ve marazi bir aşk eşliğinde zirveye ulaşır. Şair, zihnini kuşatan şüphe ve felaket felsefesini (felsefe-i reyb ü belâ) dile getirirken hiçliği en yüksek estetik ve varoluşsal gaye olarak tesciller:

> *"Hilkat mi? Tesadüf mü! Tabî'at mı? Ne... Bilmem... / Etmiş beni mahkûmı bu sevdâ-yı fenânın... / Hîçî gibi muzlem, ebediyet gibi mübhem, / Bin felsefenin, felsefe-i reyb ü belânın... / Zencîrine merbût olan efkârımı; zâlim, / Yıktıkça ve kırdıkça, bunaldıkça tabî'at / Hissetmediğim bir ebedî âtî-i zulmet / Bahş eyleyecek her acıma samt u sükûnu / Ey gözleri sevdalarımın şevk u cününu! / 'Hîçî', bu benim maksad-ı aksâ-yı hayâlim!.."* (Bülbül, 2026, s. 25, 33, 82-83).

Dizedeki *"'Hîçî', bu benim maksad-ı aksâ-yı hayâlim!"* (Hiçlik, benim hayalimin en son amacıdır!) haykırışı, Rıfkı'da hiçliğin pasif bir keder değil, bilinçli bir ontolojik seçim olduğunu gösterir. Hilmi Ziya Ülken'in (1994) dönemin aydın ruh hali üzerine yaptığı değerlendirmeler bağlamında ele alındığında; Rıfkı'nın Buda'nın ilkesiyle temellendirdiği bu hiçlik kavrayışı, II. Meşrutiyet devri aydınının tecrübe ettiği büyük zihinsel bozgunun ve toplumsal hayal kırıklığının, hiçbir sığınağı kabul etmeyen en radikal dışavurumudur (Bülbül, 2026, s. 25, 33, 174).

II. Meşrutiyet dönemi Osmanlı düşünce iklimi, Batı'dan ithal edilen 19. yüzyıl Alman vülger materyalizmi (Ludwig Büchner) ve kaba bilimcilik (scientism) dogması etrafında biçimlenmiştir. Abdullah Cevdet, Baha Tevfik ve Tevfik Fikret gibi dönemin önde gelen aydınları; geleneksel dinî değerlerin yıkılışı karşısında bilimi (fünûn), aklı ve meşrutiyet rejiminin sunduğu geleceği "sarsılmaz yeni bir din" seviyesine yükselterek toplumsal ve siyasal bir kurtuluş reçetesi üretmeye çalışmışlardır (Hanioğlu, 2006, s. 36; Kara, 2014, s. 114; Mardin, 2008, s. 16). Ancak Ahmet Rıfkı'nın *Nâkûs-ı Adem*'de sergilediği radikal tutum; yalnızca geleneksel dinî kalıpları değil, çağdaşlarının sığındığı bu aydınlanmacı akıl, bilim ve gelecek masalını da kökünden yıkarak Doğu-Batı felsefesi kesişiminde eşine az rastlanır bir toptan inkâr inşa eder (Bülbül, 2026, s. 21, 25, 32).

Ahmet Rıfkı'nın felsefi dünyasında geleceğin (yarın) ve aydınlanmanın inkârı, "Hîçîye Doğru" şiirinin ilk dörtlüklerinde sarsıcı bir biçimde dile getirilir:

> *"Bugün; perili şafaklar, ziyâlı âlemler... / Bugün; semâlara ait hayâl-i bî-ma'nâ... / Bugün; muhabbete da'ir neşa'it-i muğber... / Bugün; cihâna gülen bir likâ-yı istihzâ... / Fakat yarın; ebedî bir sükût-ı mâtem-dâr... / Yarın; makâbire has bir serâb-ı samt u sükûn... / Yarın; ne cehl ü tereddüd ne i'tikâd ne fünûn... / Yarın; bu ömre sırıtkan siyâh bir inkâr..."* (Bülbül, 2026, s. 25, 72).

Rıfkı'nın yarını "sırıtkan siyâh bir inkâr" olarak nitelemesi, Friedrich Nietzsche'nin nihilizmi tanımlarken kullandığı "en yüksek değerlerin kendi değerlerini düşürmesi" sürecinin Türk şiirindeki en radikal dışavurumudur (Nietzsche, 2005, s. 12). Şair için yarın; dönemin ilerlemeci Jön Türklerinin veya pozitivistlerinin inandığı gibi aydınlık bir şafak veya saadet alanı değil; aksine varoluşun tüm anlam zeminini yitirdiği, mezarlara özgü "bir serâb-ı samt u sükûn" (sessizlik serabı) ve ürkütücü bir boşluktur (Bülbül, 2026, s. 25-26, 72).

Bu radikal yadsımanın en özgün boyutu, dizedeki *"Yarın ne cehl ü tereddüd ne i'tikâd ne fünûn"* vurgusunda somutlaşır. Rıfkı; Tevfik Fikret'in Târih-i Kadîm'de kurumsal dini eleştirirken akla ve fenne sığınan tutumunu da (Kara, 2014, s. 55), Abdullah Cevdet'in toplumu bilimle kurtarma fantezisini de aşar (Bülbül, 2026, s. 32). *"Her ilm: Şüphe... Her terâne: Enîn"* diyerek bilimi ve aklı da şüphe ile eşitleyen şair, insanlığın evreni anlama çabasını *"meâl-i sefîl ü safsata"* (sefih bir anlam ve safsata) ilan eder. Nietzsche'nin akılcılığın ve bilimciliğin insanı hastalıklı bir eylemsizliğe mahkûm ettiği yönündeki eleştirisiyle tam bir paralellik gösteren bu yaklaşım; ne inancın (i'tikâd) ne de fen bilimlerinin (fünûn) insana hiçbir teselli veremeyeceğini açıkça tescil eder (Bülbül, 2026, s. 25-26, 32, 72, 80).

Rıfkı'daki bu varoluşsal karamsarlık ve geleceğin reddi, felsefi kökleri itibarıyla Arthur Schopenhauer'ın "yaşam iradesinin yadsınması" (Verneinung des Willens zum Leben) teorisinden de beslenir. Şair, insanı kandıran ve sahte ümitlerle peşinden sü-

rükleyen hayatı "gelin libâsı giyinmiş bir ejderha" olarak kurgular. İnsanlığın geleceğe doğru koşuşturmasını anlık bir yanılsama (vehm ü zann) sayan Rıfkı; Schopenhauerci anlamda acıdan kurtulmanın tek yolunu, arzulardan ve yaşam iradesinden sıyrılarak "sessizlik ve sükûna" (samt u sükûn), yani mutlak yokluğa sığınmakta bulur (Bülbül, 2026, s. 18, 31, 33, 72).

Bu açılardan bakıldığında Ahmet Rıfkı'nın; Schopenhauer'ın karamsar varoluş felsefesi ile Nietzsche'nin değerleri yıkan nihilizmini sentezleyerek II. Meşrutiyet devri Türk şiirinde aklın, bilimin, dinin ve geleceğin toptan inkâr edildiği en radikal duyarlık alanını açtığı görülür. Çağdaşları yıkılan imparatorluğun ve geleneksel değerlerin yerine yeni kutsallar (ulus, bilim, hürriyet) koymaya çalışırken; Rıfkı, yerine hiçbir sığınak koymayarak yarını "sırıtkan siyah bir inkâr" olarak ilan etmiş ve zihniyet krizini mutlak hiçlikte noktalamıştır (Bülbül, 2026, s. 18, 21, 25, 32, 174).

Her ne kadar *spleen* ve *hîçîlik* aynı dondurucu eylemsizlikte buluşsa da beslendikleri ontolojik kökler birbirinden farklıdır. Baudelaire'in *spleen*'i büyük ölçüde yüksek kapitalizmin, mekanikleşmenin ve modern kentteki 'aura' kaybının ürettiği seküler bir can sıkıntısıdır. Ahmet Rıfkı'nın *hîçîliği* ise salt kentsel bir yabancılaşma değil; Bektaşi geleneğindeki dinsel 'fenâ' (Tanrıda yok olma) inancının, imparatorluğun çöküşüyle birlikte tersyüz edilerek Tanrısız ve seküler bir hiçliğe dönüştürüldüğü trajik bir inanç krizidir.

4. VAROLUŞSAL MELANKOLİDEN TOPLUMSAL İSYAN VE SINIF ÖFKESİNE GEÇİŞ

4.1. Kentsel Mekânda Yabancılaşma ve *Flâneur*

Modern metropol, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bireyin toplumsal yapıyla kurduğu bağı kökten dönüştürürken; edebiyatta geleneksel doğa tasvirlerinin ve kapalı mekân sığınaklarının yerini kentin akışkan, karmaşık ve yabancılaştırıcı ritmi alır. Bu kentsel dönüşümün ve yabancılaşmanın simgesel odağında, *flâneur* (kent gezgini/aylak) figürü yer alır. *Flâneur*, metropol caddelerinde ve pasajlarında hedefsizce yürürken kalabalıklara karışan, ancak o kalabalığın içinde eriyip gitmek yerine kendi "mutlak yalnızlığını" ve uyanık mesafesini koruyan aykırı bir gözlemcidir (Benjamin, 2002, s. 226, 230-231; Özbek, 2000, s. 85, 98).

Charles Baudelaire poetikasında kentsel yabancılaşma, şairin kitleyle kurduğu bu çelişkili ve esriklik dolu ilişkide biçimlenir. Baudelaire için kitle, varoluşsal yalnızlığını unutturan yeni bir "sığınak" ve "uyuşturucu" işlevi görür; ancak şair, kitlenin fizyonomisini örten hareketli bir "peçe" veya "sis perdesi" arkasından kenti izlemeyi sürdürür. *Flâneur* kentsel mekândaki yürüyüşü, dönemin yarıyıl göstergelerini, vitrinleri, insan fizyonomilerini ve jestlerini bir semiyolog metni gibi okuma eylemine dönüştürmüştür. Baudelaire, kentin yüzeyindeki bu işaretlerden ve anlık şoklardan hareketle mo-

dernliğin geçici, olumsal yüzü ile ebedi/alegorik özünü aynı şiirsel an içinde yakalar (Benjamin, 2002, s. 223, 226, 231-232; Starobinski, 2007, s. 54; Özbek, 2000, s. 98, 102).

Bu kentsel yabancılaşma ve flâneurleşme deneyimi, II. Meşrutiyet devri İstanbul'unda Ahmet Rıfkı'nın *Nâkûs-ı Adem*'inde Doğu edebiyatı açısından son derece şaşırtıcı ve radikal bir edebî karşılık bulur. Ahmet Rıfkı; divan şiirinin veya Tanzimat/Edebiyat-ı Cedîde geleneğinin kapalı kapılar arkasında, fildişi kulede ya da iç mekânda (salonda) münzevi bir hayat sürdüren romantik şair profilini bütünüyle terk eder. O, sokağa çıkan, mesire yerlerine karışan, metropolün insan seli içinde dolanan ve İstanbul'u arşınlayan modern bir derviş-flâneur olarak sahneye çıkar (Bülbül, 2026, s. 18, 61-62, 175).

Ahmet Rıfkı'nın kentsel mekânı bir metin gibi okuma ve kalabalıklar içinde yalnızlaşma tutumu, özellikle "Perîşân Bir Aşkın Hikâyesi" ve "Visal ve Firak" manzumelerinde belirginleşir. Şair, mesire yerlerindeki ve kentsel gezinti alanlarındaki kalabalığı izlerken, insanların davranışlarını ve tutkularını tıpkı pazara sunulmuş birer tüketim maddesi gibi soğukkanlılıkla analiz eder:

> *"Bu sahnenin mütebeddil levayihinde bütün / Bir ihtiyâc-ı garâmın hevâ-yı devvârı / Temevvüc etmede herkesde bir sa'âdet için / Lutf-ı tese"ül eden bir dilenci etvârı;"* (Bülbül, 2026, s. 61-62, 165).

Rıfkı, *"Yollar olmuş memerr-i hüsn ü şebâb..."* (Yollar güzellik ve gençlik geçidi olmuş) diyerek kentsel mekânın şatafatını dile getirirken; bu vitrinin arkasındaki yapaylığı ve bencil arzuları *"Herkesin çehresinde berk uruyor / Şehvet-âlûde bir sönükçe sehâb"* mısralarıyla ifşa eder. İnsanların saadet arayışındaki tutumunu *"lutf-ı tese'ül eden bir dilenci etvârı"* (dilenci tavrı) olarak okuyan şair; kitleye uyum sağlamak yerine, kentsel pazardaki "faydasız aşkları" ve yabancılaşmayı teşhir eden uyanık bir zihin konumundadır (Bülbül, 2026, s. 61-62, 166-167).

Benjamin'in (2002) flâneur'ün izleme zevkinin bir noktada yoğunlaşarak onu kentin labirentlerinde bir kurbanı veya şüpheliyi kovalayan "amatör bir dedektife" dönüştürdüğü yönündeki tezi (s. 202, 230); Rıfkı'nın şiirindeki takip sahnelerinde somutlaşır. Ahmet Rıfkı, sevdiği kadını kentin kalabalığı içinde takıntı derecesinde, adeta gölge bir dedektif gibi adım adım takip eder:

> *"Ooh işte ..! O hâlâ gidiyor, reh-güzerinde / Herkes onu tebcîl ediyor, ben de peyinde / Bir peyk-i ziyâ-dîde gibi zinde vü mahmûm / Yalnız onu, yalnız onu ta'kîb ediyordum... / Var ol; yaşa ey tâli'-i âvâre diyordum..."* (Bülbül, 2026, s. 61-62, 171).

Dizedeki "peyk" (uydu/takipçi) ve "reh-güzer" (yol/geçit) kavramları son derece kritik bir kentsel göstergedir. Şair kendisini kadının etrafında dönen ama ona asla dokunamayan, kentin kalabalığında silikleşerek iz süren bir "uydu" olarak kurgular. Ancak bu kentsel takipte Rıfkı, kadını kamusal alanda sergilenen ve izlenmeye muhtaç

bir "seyirlik nesne" (spectacle) olarak konumlandırarak, metropolün yabancılaştırıcı eril bakışını üretir (Bülbül, 2026, s. 18, 61-62, 175).

Gerek Baudelaire'in Paris bulvarlarında kalabalığı bir peçe gibi kullanarak kentin ritmini alegorik bir metin gibi okuması (Benjamin, 2002, s. 226; Özbek, 2000, s. 98), gerekse Ahmet Rıfkı'nın İstanbul caddelerinde "peyk" gibi dolaşarak kentsel yabancılaşmayı ve nesneleşmeyi teşhir etmesi (Bülbül, 2026, s. 61-62, 175); Doğu ve Batı şiirinde *flâneur* figürü üzerinden kurgulanan ortak bir modern kentsel bilinç yarılmasını kanıtlamaktadır.

Ancak bu ortak *flâneur* tutumu, iki kentin yapısal farklarından doğan önemli bir nüansı da gizler. Baudelaire'in *flâneur*'ü, Haussmann Paris'inin devasa tüketim tapınaklarında ve meta fetişizmi içinde zaman zaman esrikliğe kapılıp kalabalığa karışabilir. Ahmet Rıfkı'nın *'derviş-flâneur'*ü ise, emperyal bir çöküşün ve yarı-sömürgeleşmenin yaşandığı İstanbul'da (Pera/Galata hattında) kitleye ve şatafata asla nüfuz edemez; o, kentsel sahnenin dışında kalarak bu sahte vitrini soğukkanlı bir öfkeyle izleyen yalıtılmış bir 'peyk' (uydu) olarak kalmaya mahkûmdur.

4.2. Bireysel Bunalımın Politik Eyleme Dönüşmesi

Charles Baudelaire'in poetikasında *spleen* ve varoluşsal bunalım, yalnızca pasif bir melankoli veya bireysel bir içe kapanışla sınırlı kalmaz; mevcut burjuva düzenine ve kapitalist mekânsal rejime karşı yıkıcı bir toplumsal muhalefete ve politik estetizme evrilir. Baudelaire'in toplumsal muhalefeti, dönemin kuramsal açıdan olgunlaşmış sosyalist hareketlerinden ziyade, Karl Marx'ın tanımladığı "bohem" ve "meslekten komplocular" (conspirateurs de profession) çevresinin yaşantı tarzıyla örtüşür (Benjamin, 2002, s. 110-112; Özbek, 2000, s. 101).

Bohem kategorisi altında yer alan *flâneur* ile komplocu arasında yapısal bir benzeşme bulunmaktadır. Her iki tipoloji de kentsel labirentin içinde gizlenerek (incognito) hareket eden, toplumsal yapıyla bağları kopmuş ve mevcut düzenle kalıcı bir uzlaşmazlık içinde olan figürlerdir. Baudelaire'in 1848 Şubat Devrimi günlerinde Paris sokaklarında elinde tüfekle üvey babasını kastederek *"Kahrolsun General Aupick!"* diye bağırması veya Belçika notlarındaki *"Yaşasın devrim! Yaşasın yıkım! Yaşasın ölüm!"* haykırışları, bir "kışkırtıcının metafiziği" (métaphysique du provocateur) niteliğindedir. Şair için politik eylem; sistematik bir ideoloji olmaktan ziyade, içindeki yıkıcı öfkenin, katarsisin ve burjuva ahlakına duyulan tiksintinin dışavurumudur (Benjamin, 2002, s. 110-111; Özbek, 2000, s. 101).

Bu toplumsal muhalefetin imgesel ve tarihsel zirvesi, 19. yüzyıl Fransa'sının efsanevi devrimci ve barikat lideri Louis Auguste Blanqui ile kurulan ilişki üzerinden şekillendirilir. Ömrünü barikat mücadelelerinde, komplolarda ve hapishanelerde geçiren Blanqui, Baudelaire'in gözünde sıradan bir politikacı değil; modernizmin yıkıcı

mantığına göğüs geren efsanevi bir kahramandır. Nitekim Baudelaire'den geriye kalan el yazması kâğıtların birinin üzerinde, felsefi notların hemen yanı başında Blanqui'nin bizzat şair tarafından çizilmiş bir baş resmi yer almaktadır (Benjamin, 2002, s. 112, 170; Özbek, 2000, s. 101, 106).

Benjamin, Baudelaire ile Blanqui arasındaki ortaklığı ve tarihsel kesişimi şu çarpıcı tespitle özetler:

> *"Baudelaire ile Blanqui'nin ortak yanları, aralarındaki farklardan çok daha köklüdür; direnişleri ve sabırsızlıkları, öfkelerinin ve nefretlerinin şiddeti, bunların yanı sıra da ikisinin de kişiliklerinin birer parçasını oluşturan güçsüzlükleri bu ortak yanlar arasındadır. Baudelaire, kaleme aldığı ünlü bir satırla, 'eylemin düşlerin kardeşi olmadığı' bu dünyaya gözleri arkada kalmadan veda eder. Ama düşleri, onun sandığı kadar terk edilmiş değildir. Blanqui'nin eylemi, Baudelaire'in düşlerine kardeşlik etmiştir."* (Benjamin, 2002, s. 112; Özbek, 2000, s. 106).

Baudelaire'in *Les Fleurs du Mal*'deki "Aziz Petrus'un İnkârı" (Le Reniement de Saint Pierre) şiirinde yükselen *"L'action n'est pas la sœur du rêve"* ("Eylem düşlerin kardeşi değildir!") feryadı; şairin bizzat dili bir darbe aracı olarak kullanmasına zemin hazırlar. Bu bağlamda Baudelaire için şiir yazmak, komplo kurmakla ve bir darbecinin kullandığı teknikle eşanlamlıdır. Şair, dilsel araçları ve alegorileri tıpkı bir barikat döşer gibi stratejik bir gizlilikle konumlandırır; sözcükler burjuva toplumunun dinginliğini felç eden devrimci patlayıcılara dönüşür (Baudelaire, 2001, s. 177; Benjamin, 2002, s. 112).

19. yüzyıl Paris'inde Haussmann'ın geniş bulvarlar açarak engellemeye çalıştığı barikat savaşları hem Blanqui'nin somut eylemliliğinin hem de Baudelaire'in şiirsel imgeleminin ortak simgesidir. Baudelaire, kente veda ederken "üst üste yığılıp kaleler oluşturan büyülü kaldırım taşlarını" ve barikatları anmayı unutmaz. Şairin Kabil Irkı'nı (Râce de Caïn) yoksul proleter kitlelerle özdeşleştirerek *"Kabil ırkı, tırman göğe / Ve fırlat Tanrı'yı yere!"* diyerek göğe başkaldırmaya çağırması, bireysel melankolinin sınıfsal ve devrimci bir isyana dönüştüğünün en sarih belgesidir (Baudelaire, 2001, s. 173; Benjamin, 2002, s. 111-112; Özbek, 2000, s. 104).

Ahmet Rıfkı'nın *Nâkûs-ı Adem* yapıtındaki felsefi ve poetik çizgi, yalnızca içe dönük bir nihilizm veya soyut varoluşsal keder ile sınırlı kalmaz; özellikle kitabın ilerleyen metinlerinde belirginleştiği üzere, toplumsal adaletsizliklere, sömürüye ve egemen sermaye düzenine karşı yükselen radikal bir proleter sınıf öfkesine ve siyasi eylemliliğe evrilir. Bu dönüşümün felsefi ve duygusal kırılma eşiğini "Semûm-ı Efkâr" (Zehirli Fikirler) şiiri oluşturur. Çöllerde esen öldürücü ve yakıcı rüzgâr anlamına gelen semûm kavramını "efkâr" (fikirler) ile birleştiren Rıfkı; düşünmeyi yalnız bireysel bir keşif değil, hayatı kökünden kurutan toplumsal ve marazi bir yıkım gücü olarak kurgular. Bu metinle şair, ilk şiirlerdeki metafizik yalnızlıktan sıyrılarak yüzünü döne-

min sosyo-ekonomik gerçekliğine ve sınıfsal çatışmalarına döner (Bülbül, 2026, s. 18, 36, 41-43).

Ahmet Rıfkı'nın sömürü düzenine ve zengin elitlere yönelttiği sınıfsal öfkenin en somut ve sert bildirisi, "Zenginlere" ithafıyla kaleme alınan "Acı Nasihatler" manzumesinde somutlaşır. Şair, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı İstanbul'unun Galata ve Pera merkezli Batılılaşmış zengin zümresi ile kentin kenar mahallelerinde sefalet çeken kitleler arasındaki uçurumu dizeye taşır. Bir yanda aklı ve idraki "bir çürük evle bir dilim ekmek" kazanmaya ve ölmeyecek kadar bir maaşla (âzurde bir ma'îşet) sürünmeye hapsedilmiş "fırka-i harâb" (yıkılmışlar topluluğu) yer alırken; diğer yanda zevk ve safahat içinde yaşayan "zümre-i mes'ûd" (mutlu zümre) bulunmaktadır. Rıfkı, bu sömürücü zümreyi doğrudan hedef alarak onları halkın saadetini gasp eden devasa bir iktisadi organizasyon olarak teşhir eder:

> *"Siz bugün, herkesin sa'âdetini / Gasb edip, öldüren ve mahzûzan / Kendi nâm u hesabına yaşatan / Sanki bir şirket-i cesîmesiniz... / Onlar ağlar, söner... fakat... âh siz!.."* (Bülbül, 2026, s. 41-43, 92-93).

Rıfkı, bu dizelerdeki "şirket-i cesîme" (dev şirket / kapitalist sermaye) metaforuyla, zenginlerin sürdüğü şatafatlı hayatın başkalarının emeğinin ve mutluluğunun gasp edilmesi üzerine kurulu olduğunu ilan eder. Osmanlı modernleşme sürecinde sermayeyi ve mülkiyeti bir sistem eleştirisi olarak ilk kez bu denli yalın ve sert bir dille mahkûm eden şair; sefaletin sorumlusunu kader değil, bu insafsız "dev şirket" mekanizması olarak gösterir (Bülbül, 2026, s. 18, 43-44, 175).

"Acı Nasihatler"deki bu yerel sınıfsal öfke, doğrudan Fransız devrimci liderine adanan "Blanqui" şiirinde evrensel bir ihtilalci çizgiye ve materyalist sınıf bilincine ulaşır. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin bir numaralı kurucusu olan "Muhterem Doktor Temo'ya" (Dr. İbrahim Temo) ithaf edilen bu şiir; Osmanlı Jön Türk muhalefeti ile Fransız Blanquist barikat eylemliliği arasında imgesel bir köprü kurar. Blanqui'yi "canlı bir kale", "şanlı bir zekâ" ve "muhabbet-i beşerin en bülend heykeli" olarak yücelten Rıfkı; toplumdaki bölünmeyi doğrudan "mücâdelât-ı sunûf" (sınıf mücadeleleri) olarak kavramsallaştırır:

> *"Biri: Gurur kadehiyle sarhoş olan imtiyazlı bir azınlık... / Fakat o kitle ki: Fakirlik ile ıstırap çeken, kahrolan, / Refaha lanet eder... İşte: Sınıfların mücadelesi* (*mücâdelât-ı sunûf*)*... / Blanqui; işte geçim kitabının bu hüzünlü sayfalarında / Okurdu ortaklaşmacı bilimleri* (*ulûm-ı teşrîk / sosyalizmi*)*... / Onun prensibi şuydu: 'Zulmü ve elemi kaldırmanın / Yegâne çaresi halkın ayaklanması ve harekete geçirilmesidir* (*kıyâm u tahrîk*)*...'"* (*Bülbül, 2026, s. 18, 47-50, 96-97*).

Ahmet Rıfkı, dizede sosyalizmi "ulûm-ı teşrîk" (kolektivizm / ortaklaşma bilimi) olarak tanımlarken dönemin radikal Osmanlı aydınları nezdinde sosyalizmin ahlaki bir temenni olmanın ötesinde, sömürüye karşı rasyonel ve bilimsel bir kurtuluş reçe-

tesi olarak kabul gördüğünü kanıtlar (Tunçay, 2009). Şair, halkı ezilmekten kurtaracak tek çareyi ise Blanquist yöntemde, yani "kıyâm u tahrîk" (ayaklanma ve kitleleri harekete geçirme) ilkesinde bulur (Bülbül, 2026, s. 50).

Osmanlı Sosyalist Fırkası (OSF) bünyesinde aktif rol alan, "Derviş Ruhullah" mahlaslı bu aykırı münevver; Fransız sosyalist lider Jean Jaurès'e ithaf ettiği "Na'ra-i Îkâz" (Uyarı Haykırışı) ve "Kızıl Sancak" manzumelerinde proleter sınıf öfkesini *"Sen ey alâmet-i tahlîs! Ey kızıl sancak! / Görün de kahr u te'addîyi mahv edip yık, yak..."* haykırışıyla eyleme çağırır (Bülbül, 2026, s. 53-58, 101-103).

Walter Benjamin'in (2002) Baudelaire ile Blanqui arasında kurduğu komplo ve barikat paralelliği (s. 110-112), Ahmet Rıfkı'da bizzat "Blanqui", "Acı Nasihatler" ve "Semûm-ı Efkâr" metinleriyle somutlaşır. Rıfkı, Osmanlı şiirinde şirket-i cesîme olarak adlandırdığı haksız sermaye düzenine karşı mücâdelât-ı sunûf (sınıf mücadelesi) bayrağını açarak, bireysel varoluşsal bunalımını ve nihilizmini proleter bir devrimci öfkeyle taçlandırmıştır (Bülbül, 2026, s. 18, 43, 48-50, 174-175).

SONUÇ

19. yüzyıl ortası Paris'inin bulvarlarında yükselen metalaşma dalgası ile 20. yüzyıl başı İstanbul'unun yıkılan imparatorluk enkazı, Doğu ve Batı modernleşmelerinin iki farklı coğrafyasında benzersiz bir estetik ve varoluşsal çöküş aynası oluşturur. Şehirlerin mekânsal ve zihinsel dönüşüm krizlerine tanıklık eden Charles Baudelaire ile Ahmet Rıfkı, geleneksel sığınakların tümüyle çöktüğü bir tarihsel eşikte, mekanik etki kalıplarını aşan evrensel bir melankoli ve direnç ittifakında buluşurlar. Bu kesişim, modernleşme sancısının ve değer kaybının tek bir kültürel havzaya sıkıştırılamayacağını; imparatorlukların ve kentsel mekânların sarsıldığı her dönüm noktasında radikal bir poetik başkaldırının zorunlu olarak doğduğunu gösterir.

Tanzimat'tan Meşrutiyet'e uzanan Osmanlı aydın zihniyetine yön veren devleti kurtarma pragmatizmi, felsefi sığlık ve kaba bilimcilik dogması karşısında Ahmet Rıfkı'nın sergilediği tutum, eylemci Jön Türk tipolojisinden köklü bir zihinsel kopuşu simgeler. Tıpkı Baudelaire'in burjuva ilerleme masalı ve kentsel yıkım hamleleri karşısında geliştirdiği alegorik ve melankolik tavır gibi, Rıfkı da dönemin iyimser kurtuluş vaatlerini reddederek felsefi derinliği olan bir inkâr pozisyonu seçmiştir. Nitekim elde edilen temel bulgular, Osmanlı modernleşme tarihindeki tek tipik, pratik siyaset odaklı aydın ezberinin aksine; iç bunalımını felsefi nihilizmle birleştiren radikal marjinal figürlerin varlığını ortaya koymaktadır.

Şiirsel imgelem düzeyinde ise her iki poetika, klasik ve romantik geleneğin yücelttiği idealize edilmiş güzellik, kadın ve aşk anlayışını marazi bir realizmle yerle bir etmiştir. Sevgilinin bedenini vernikli kadavralara, mis kokan iskeletlere veya bir torba kemik ile kokuşmuş bir başa indirgeyen bu yaklaşım; aşkı biyolojik çürüme ve şehvet

gerçekliğiyle yüzleştirir. Zamanın insanı yutan amansızlığı karşısında romantik vuslat mekânları yıkılmış; yerini yokluk toprağı, çürük iskeletler ve ölüm gölgeleriyle kaplı mezarlıklara bırakmıştır. Bu saptama, Doğu ve Batı şiirinde yıkım estetiğinin yalnızca bir üslup tercihi olmadığını; varoluşun geçiciliğini ve anorganik hakikatini ifşa eden kurucu bir estetik strateji olduğunu kanıtlar.

Bunalımın felsefi boyutunda, bilincin kendi üzerine katlanarak kendi kendisinin celladı haline gelmesi ve dünyayı donduran eylemsizlik hali, Doğu-Batı felsefesi kesişiminde özgün bir nihilizm kavrayışına ulaşır. Bektaşi geleneksel arka planından gelen ahret tesellisi ve fenâ anlayışı sekülerleştirilerek Schopenhauer ve Nietzsche çizgisine çekilmiş; akıl, bilim, din ve gelecek, sırıtkan siyah bir inkâr ilan edilmiştir. Ulaşılan bu bulgu, Doğu'nun mistik yokluk terminolojisi ile Batı'nın kriz felsefesinin harmanlanmasıyla nesneler dünyasının ve geleceğin tümüyle itibarsızlaştırıldığı radikal bir hiçlik poetikasının inşa edildiğini görünür kılar.

Son olarak kentsel sokaklarda dolaşan ve kentin ritmini bir metin gibi okuyan flâneur ve derviş figürleri, içsel sürgünlerini pasif bir kederle sınırlı tutmamış; sömürü düzenine ve haksız sermayeye karşı radikal bir sınıf öfkesine dönüştürmüşlerdir. Barikat eylemliliği ve Blanquist ihtilalcilikle kurulan imgesel ve düşünsel bağ, zengin zümrenin dev bir şirket olarak mahkûm edilmesi ve sınıf mücadelesinin bayraklaştırılmasıyla somutlaşır. Bu durum, varoluşsal melankolinin ve nihilizmin kaçınılmaz olarak toplumsal adaletsizliklere yönelen sınıfsal bir eylemliliğe ve politik estetizme evrilebileceğini doğrulamaktadır.

Tüm bu sentez doğrultusunda çalışma, literatüre iki temel düzlemde katkı sunmaktadır. İlk olarak, karşılaştırmalı edebiyatta pozitivist etki ve kaynak takibi sınırlarını aşarak; iki farklı metropolün çöküş atmosferi üzerinden bütüncül, tipolojik ve felsefi bir karşılaştırma modeli geliştirmiştir. İkinci olarak, Türk şiir ve düşünce tarihinde uzun süre gölgede kalmış Ahmet Rıfkı ve onun Nâkûs-ı Adem metnini evrensel melankoli, flâneurleşme ve radikal nihilizm kuramları bağlamında ilk kez bu denli kapsamlı biçimde çözümleyerek, Osmanlı marjinal aydın mirasının edebiyat kanonundaki özgün yerini tescillemiştir.

KAYNAKÇA

Baudelaire, C. (2001). Kötülük çiçekleri (A. Necdet, Çev.). Adam Yayınları.

Benjamin, W. (2002). Pasajlar (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Bülbül, A. (Haz.). (2026). Ahmed Rıfkı - Nâkûs-ı Adem (İnceleme-metin-sadeleştirme). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Eagleton, T. (2021). İdeoloji: Bir giriş (B. Özçelik, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Hanioğlu, M. Ş. (2006). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e zihniyet, siyaset ve tarih. Bağlam Yayıncılık.

Hanioğlu, M. Ş. (ty). Bir siyasal örgüt olarak Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti ve Jön Türklük (1889-1902) (C. 1). İletişim Yayınları.

Kara, İ. (2014). Din ile modernleşme arasında: Çağdaş Türk düşüncesinin meseleleri. Dergâh Yayınları.

Kristeva, J. (2009). Kara güneş: Depresyon ve melankoli (N. Demiryontan, Çev.). Bağlam Yayıncılık.

Mardin, Ş. (2008). Jön Türklerin siyasi fikirleri: 1895-1908 (15. bas.). İletişim Yayınları.

Nietzsche, F. (2005). İyinin ve kötünün ötesinde (A. İnam, Çev.). Ara Yayıncılık.

Özbek, M. (2000). Walter Benjamin okumak - III. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 55(4), 85-113.

Sağıroğlu, B. (2023). Yokluğun yüceltilmesi ve kendiliğin nesneleşmesi üzerine bir tartışma: "Adem Kasidesi". Folklor/Edebiyat, 29(115), 833-849. https://doi.org/10.22559/folklor.2361

Starobinski, J. (2007). Aynada melankoli (M. E. Özcan, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.

Temur, H. (2017). Osmanlı Sosyalist Fırkası ve İştirâk çevresinin fikir dünyası. Çırak Yayınları.

Tunçay, M. (2009). Türkiye'de sol akımlar (1908-1925) (C. 1). İletişim Yayınları.

Ülken, H. Z. (1994). Türkiye'de çağdaş düşünce tarihi. Ülken Yayınları.

Wellek, R. (2010). Karşılaştırmalı edebiyatın krizi (A. Çalışkan, Çev.). Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3(12), 109-114.

Wellek, R., ve Warren, A. (2010). Edebiyat teorisi (Ö. F. Huyugüzel, Çev.). Dergâh Yayınları.

VICTOR HUGO'NUN *JOYEUSE VİE*'Sİ VE MEHMET AKİF ERSOY'UN *KÜFE*'SİNDE YOKSULLUK

Mustafa Abdulkadir ÖZBEK

Arş. Gör., Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, maozbek@pau.edu.tr, ORCID: 0009-0000-1213-1786

Ertuğrul İŞLER

Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, eisler@pau.edu.tr. ORCID: 0000-0002-3859-9941

GİRİŞ

Yoksulluk tarih boyunca birçok toplumun karşı karşıya kaldığı önemli meselelerden birisidir kuşkusuz. Dönemler ve coğrafyalar değişse de açlık, geçim sıkıntısı, çalışma koşullarının zorluğu ve gelir adaletsizliği gibi sorunlar sadece insanları değil sanatçıları da etkilemiştir. Bazen bireysel bazen toplumsal yaşamdan hareketle bu sorunu eserlerine yansıtmışlardır. Bu sayede gündelik hayat içinde çoğu zaman yeterince görünür olmayan bazı deneyimler, mahrumiyetler ve hayat mücadeleleri edebi metinlerde kendilerini ifade etme imkânı bulmuştur. Bununla birlikte yoksulluk konusu her metinde aynı şekilde ele alınmaz. Sanatçının yaşadığı dönem, çevre, dünya görüşü, estetik tercihi, mensup olduğu toplumun kültürel değerleri ve yargıları, siyasal, toplumsal ve ekonomik koşulları gibi etkenler bu sorunun farklı şekillerde ele alınmasına zemin hazırlar. Bu bağlamda, toplumların ortak sorunu olan yoksulluk teması farklı üslup ve yaklaşımlarla dile getirilmiştir yani toplumdan topluma, kültürden kültüre ifade edilme biçimleri farklılık gösterebilir ve değişik anlamlar barındırabilir. Farklı toplumların ortak sorunu olan bu temayı farklı edebi geleneklere mensup metinlerde ele almak okura da geniş bir değerlendirme fırsatı sunar.

Çalışmamızda Victor Hugo'nun *Joyeuse vie* ve Mehmet Akif Ersoy'un *Küfe* şiirleri, yoksulluk temasının şiirdeki görünümü üzerinden karşılaştırmalı bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Biri on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında, diğeri yirminci yüzyıl başlarının İstanbul'unda kaleme alınmış olan bu iki şiir, farklı edebi geleneklere ait olmalarına rağmen yoksulluk temasına yer vermeleri bakımından bazı ortak görüşler sunmaktadır. Bununla birlikte karşılaştırmanın dayandığı nokta yalnızca ortak bir temanın var-

lığı değildir. Her iki şiirde de yoksulluğun belirli nesneler aracılığıyla görünür hâle getirildiği görülmektedir. Hugo'nun şiirinde ekmek, Akif'te ise yük taşımaya yarayan bir hamal küfesi olarak karşımıza çıkan bu nesneler, eserde verilecek mesajın ortaya çıkmasına yardım eden unsurlar olarak kullanılırlar. Böylece hem Hugo'nun hem de Akif'in toplumsal olayları gündelik hayatın içinden çekip alınmış nesneler aracılığıyla ifade ettiği gözlemlenmektedir.

Joyeuse vie şiiri, 1853 yılında yayımlanan Hugo'nun *Les Châtiments*'ında yer almaktadır. Hugo, III. Napoléon'un 1851 yılındaki darbesine aktif biçimde karşı çıkmış ve ardından sürgüne gönderilmiştir (Robb, 1997, s. 296-297). Söz konusu eserini de bu sürgün döneminde kaleme almıştır. *Les Châtiments* genel olarak dönemin siyasi iktidarına yönelik eleştirel bir yaklaşım içermekle birlikte, halkın yaşam koşulları, yoksulluk ve toplumsal eşitsizlik gibi konulara da yer vermektedir. *Joyeuse vie* başlığı, taşıdığı "neşeli yaşam" anlamı ile şiirin içeriği arasında dikkat çekici bir karşıtlık oluşturmaktadır. Şiirde iktidar çevrelerinin görece refah içindeki yaşamı ile yoksul halkın sefalet içindeki gündelik hayatı yan yana sunulmaktadır. Beş parçada verilen şiirin, çalışmamızdaki incelemenin önemli kısmını oluşturan ilk kısımda yönetenlerin sofrası ve eğlence hayatı ele alınırken, ikinci kısımda Lille kentinin yoksul mahallelerinde ve mahzenlerinde yaşayan ailelerin yaşam koşulları anlatılmaktadır. Bu sahnelerde ekmek, yalnızca bir yiyecek olmanın ötesinde, yoksulluğun aile yaşamındaki bazı etkilerini görünür kılan bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır.

Mehmet Akif'in *Küfe*'si ise *Safahat*'ın ilk kitabında yer alan manzum hikâyelerden birisidir. Akif'in şiirlerinde sokak, mahalle ve gündelik hayatın çeşitli yönleri önemli bir yer tutmaktadır. Şairin toplumsal meseleleri çoğu zaman belirli kişiler ve olaylar üzerinden ele aldığı gözlemlenebilir. *Küfe* de bu yaklaşımın örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Şiirde, babasını kaybetmiş Hasan adlı bir çocuğun, babasından kalan hamal küfesiyle ilişkisi anlatılmaktadır. Babasının ölümünün ardından ailenin geçimine katkı sağlama sorumluluğu Hasan'ın omuzlarına yüklenmiştir. Hasan'ın yaşam koşulları dikkate alındığında, küfenin yalnızca yük taşımaya yarayan bir sepet değil, aynı zamanda geçim zorunluluğuyla bağlantılı bir unsur olarak anlam kazandığı, yani yalnızca bir çalışma aracı değil, çocuğun hayatındaki bazı imkânsızlıkları ve sorumlulukları göz önüne serdiği söylenebilir.

Bu noktada iki şiir arasındaki karşılaştırmanın temel dayanaklarından biri ortaya çıkmaktadır. Hugo'nun şiirinde ekmek, açlık ve yoksulluğun aile yaşamındaki etkileriyle ilişkilendirilirken, Akif'inkinde küfe, çalışmak zorunda kalan bir çocuğun üstlendiği sorumluluklar aracılığıyla anlam kazanmaktadır. Her iki nesne de gündelik hayatın içinden seçilmiş olmakla birlikte, şiirlerde yalnızca gerçekçi ayrıntılar olarak kalmamakta, daha geniş toplumsal çağrışımlar da taşımaktadır. Bu nedenle çalışmamızda yoksulluk, yalnızca ortak bir tema olarak değil, ayrıca farklı dönem ve milletlerde belirli nesneler aracılığıyla nasıl temsil edildiği bakımından da değerlendirilecektir.

İncelemenin amacı Hugo ile Akif arasında doğrudan bir etkilenme ilişkisi ortaya koymak değil, benzer bir toplumsal meselenin farklı kültür ve edebi bağlamlarda nasıl ele alındığını incelemektir.

Çalışmamızın yöntemi, René Wellek ve Austin Warren'ın *Edebiyat Teorisi*'sinde ortaya koydukları karşılaştırmalı edebiyat yaklaşımına dayanmaktadır. Bu doğrultuda çalışmamızda Hugo ile Mehmet Akif arasında doğrudan bir etkilenme ilişkisi aranmayacak olup iki şair, yoksulluk temasını şiirde işleyiş biçimleri bakımından karşılaştırmalı olarak değerlendirilecektir. İnceleme özellikle *Joyeuse vie*'de öne çıkan ekmek ile *Küfe*'de ön plana çıkan hamal küfesi üzerinde yoğunlaşacaktır. Böylece çalışmamızın temelinde farklı edebi geleneklere ait iki şiirde, yoksulluğun günlük hayata ait sıradan nesneler aracılığıyla nasıl gözler önüne serildiğinin gösterilmesi amaçlanmaktadır. İzleyen bölümlerde ise önce incelemenin yöntemsel temelleri açıklanacak, ardından her iki şiirde nesnelerin üstlendiği anlamlar ve yoksulluğun temsilindeki görevleri karşılaştırmalı bir bakış ile değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Gelişme

1. Yöntem

Çalışmamızın yöntemsel çerçevesi, René Wellek ve Austin Warren'ın *Edebiyat Teorisi* adlı eserinde ele aldıkları karşılaştırmalı edebiyat anlayışına dayanmaktadır. Wellek ve Warren, karşılaştırmalı edebiyatı yalnızca iki edebiyat arasındaki kaynak ve etki ilişkilerini araştıran bir alan olarak görmezler. Onlara göre farklı milli edebiyatlara ait eserler, aralarında doğrudan bir etkileşim bulunmasa bile ortak tema, tür, biçim ya da edebi meseleler aracılığıyla birlikte incelenebilir. Bu bakış açısı, edebi metinlerin yalnızca ait oldukları milli edebiyatlar içinde değil, farklı milletlere ait edebiyatlar arasında kurulabilecek anlam ilişkileri ile de değerlendirilmesine imkân tanımaktadır. Wellek ve Warren, karşılaştırmalı edebiyatın milli edebiyat çalışmalarından bütünüyle ayrı ve bağımsız bir disiplin olarak düşünülmesine de mesafeli yaklaşırlar. Onlara göre edebiyat araştırması özünde bir bütündür ve farklı edebiyatlar arasındaki ilişkilerin incelenmesi bu bütünün bir parçasıdır. Bu nedenle karşılaştırmalı edebiyat, farklı milli edebiyatlara ait eserleri ortak edebi problemler ve temalar etrafında birlikte değerlendirmeye imkân veren bir inceleme alanı olarak kabul edilebilir (Wellek & Warren, 2001, s. 31-39).

Bu anlayış doğrultusunda, çalışmamızda Hugo ile Mehmet Akif arasında doğrudan bir etkilenme ilişkisi kurulmaya çalışılmayacaktır. İncelemenin amacı, Hugo'nun *Joyeuse vie*'si ve Mehmet Akif'in *Küfe*'si ile yoksulluğun nasıl görünür kılındığını ve ekmek ile küfenin bu anlatım içinde nasıl bir görev üstlendiğini karşılaştırmalı olarak değerlendirmektir. Bu nedenle iki şiir, tarihsel ya da biyografik bir bağ arayışıyla değil, ortak bir toplumsal meselenin farklı edebi geleneklerdeki temsil biçimleri bakımın-

dan ele alınacaktır. Karşılaştırmanın merkezinde, Hugo'nun şiirinde öne çıkan ekmek ile Akif'in şiirindeki hamal küfesi yer almaktadır.

Çözümleme kısmında öncelikle ekmek ve küfenin şiirlerde nasıl yer aldığı incelenecektir. Daha sonra bu nesnelerin yoksullukla nasıl ilişkilendirildiği ve şiirlerde hangi anlamları kazandığı üzerinde durulacaktır. Bu sayede iki şairin yoksulluğu nesneler aracılığıyla nasıl anlattığı karşılaştırılabilecektir.

2. *Küfe*'de Yoksulluk ve Hamal Küfesinin İşlevi

Mehmet Akif'in *Küfe* şiiri, yoksulluğu yalnızca bir geçim sıkıntısı olarak değil, çocuğun hayatını belirleyen zorlayıcı bir toplumsal gerçeklik olarak ele alır. Şiir, İstanbul'un kenar mahallelerinden birinin yoksul görünümüyle başlar ve bu çevre tasviri, Hasan'ın hikâyesine geçiş için uygun bir zemin hazırlar. Anlatıcının ayağına takılan eski bir hamal küfesi, başlangıçta sıradan bir eşya gibi görünse de kısa sürede şiirin esas nesnesine dönüşür. Küfenin eski, yıpranmış ve sokak ortasında bırakılmış hâli, yalnızca bir çalışma aracını değil, yoksulluğun kuşaktan kuşağa aktarılan yükünü de düşündürür. Nitekim Hasan'ın "*Benim babam senin altında öldü"* sözü, küfenin çocuk için basit bir eşya olmadığını, babanın ölümüyle ve ailenin geçim mücadelesiyle doğrudan ilişkisi olduğunu gösterir (Ersoy, 2008, s. 20-21).

Şiirde küfenin anlamı, Hasan'ın annesiyle kurduğu diyalogda daha belirgin hâle gelir. Anne, küfeyi "*ağzı yok, dili yok"* (Ersoy, 2008, s. 20) diyerek savunur ve babasının bu küfeyi yıllarca kullandığını hatırlatır. Ardından çocuğa, "*onunla besleyeceksin ananla kardeşini"* (Ersoy, 2008, s. 21) diyerek küfeyi doğrudan ailenin geçim aracı olarak tanımlar. Bu noktada küfe, yalnızca hamallıkta kullanılan bir nesne olmaktan çıkarak Hasan'ın çocukluğunu, eğitim imkânını ve gelecekteki hayatını sınırlayan bir zorunluluğa dönüşür. Küçükşen'in değerlendirmesine göre *Küfe*'de Hasan, yetim kaldığı için babasının işini sürdürmek zorunda bırakılır; okumak istemesine rağmen hamallığa yöneltilir ve bu durum yoksulluğun eğitimsizlik ve çocuk işçiliği gibi başka sorunlarla birlikte düşünülmesi gerektiğini gösterir. Küçükşen'in çalışmasında değindiği "yoksunluk" kavramı da Hasan'ın durumunu açıklamaya olanak sağlayan bir çerçeve sunar. Zira çocuğun çalışmak zorunda kalması yalnızca fiziksel ve psikolojik gelişimini olumsuz etkilemekle kalmaz ve aynı zamanda eğitim imkânlarından uzak kalmasına ve yoksulluktan kurtulabilme gücünü kendinde bulamamasına neden olur (Küçükşen, 2021, s. 371-376). Hasan'ın "*okutma sen de hamal yap bu yaşta şimdi beni!"* (Ersoy, 2008, s. 21) sözü, şiirde yoksulluğun çocuk üzerindeki en açık sonucunu ortaya koyar: Çocuk, çalışma hayatına kendi isteğiyle değil, aileyi ayakta tutma zorunluluğuyla dâhil edilmektedir.

Küfe'de, yoksulluk gibi ağır bir toplumsal sorun günlük hayatın içinden gelen doğal konuşmalarla aktarılır. Mehmet Akif, Hasan'ı, annesini ve anlatıcıyı okurun çevresinde karşılaşabileceği sıradan insanlar gibi konuşturur, bunun sonucunda ise şiirde

anlatılanlar kurmaca bir olaydan çok yaşanmış bir hayat kesiti izlenimi bırakır. Bulak'ın değerlendirmesine göre Mehmet Âkif'in şiir dili, sanat hayatının ilk dönemindeki yoğun ve daha karmaşık söyleyişten farklı olarak zamanla belirgin bir dönüşüm geçirmiştir. Bununla birlikte Bulak, şiirlerin tarihlendirilmesiyle ilgili güçlükler nedeniyle bu dönüşümün kesin dönemlere ayrılmasının her zaman sağlıklı olmayabileceğine de dikkat çeker. Şair, özellikle 1895'ten sonra giderek Muallim Naci çizgisindeki şiir anlayışından uzaklaşarak toplumsal meseleleri öne çıkaran bir edebi tutuma yönelmiş, manzum hikâyelere daha fazla yer vermiş, sade ve akıcı bir dil benimsemiş ve gündelik hayatın içinden kişileri şiirine taşımıştır. Bulak, bu değişimin yalnızca içerikle sınırlı kalmadığını, dil ve üslup bakımından da Âkif'e özgün bir edebi kimlik kazandırdığını belirtir. *Küfe*'de yer alan diyalogların da bu dönüşümün örneklerinden biri olduğu söylenebilir. Zira Hasan ile annesinin konuşmaları süslü ve ağır bir söyleyişten uzak, doğal ve konuşma diline yakın bir yapı sergileyerek şiirin gerçeklik duygusunu güçlendirir (Bulak, 2024, s. 345-358). Bu nedenle şiirde yoksulluk, dışarıdan yapılan kuru bir gözlemle değil, karakterlerin konuşmaları ve nesneyle kurdukları ilişki üzerinden görünür hâle gelir. Hasan'ın küfeye öfkeyle tepki göstermesi, onun yalnızca babasını kaybetmesine değil, aynı zamanda bu kayıpla birlikte kendi geleceğini de kaybetme ihtimaline yönelmiş bir tepkidir. Bu yönüyle hamal küfesi, şiirde hem maddi geçim aracını hem de yoksulluğun çocuğa yüklediği ağır sorumluluğu temsil eden temel nesne hâline gelir.

3. *Joyeuse vie* 'de (*Şen Yaşam*) Yoksulluk ve Ekmek

Hugo'nun *Joyeuse vie* şiirini anlayabilmek için öncelikle onu içinde barındıran *Les Châtiments'in* siyasal ve toplumsal eleştiri zeminini bilmek gerekir. Jean-Bertrand Barrère, *Victor Hugo: L'homme et l'œuvre*'de, *Les Châtiments*'i yalnızca bir hiciv kitabına indirgemenin yanlış olacağını belirtir ve eserin tek bir duygudan doğmasına rağmen şairin bunu çok çeşitli biçimlerde ifade ettiğini dile getirir. Barrère bu birliğin özünde bir öfke olduğunu ve Lamartine'in deyişiyle bir öfke eseri (oeuvre de colère) olduğunu hatırlatır (Barrère, 1984, s. 87).

Bununla birlikte Barrère, eserin tek sesli olmadığını da vurgular. Hugo 1851 darbesine karşı Paris sokaklarındaki silahlı direnişe bizzat tanıklık etmiştir ve bu deneyim yazma şekli üzerine trajik etkiler bırakmıştır. Barrère'e göre bu olaylar sonucunda şairin üslubu zaman zaman alaydan uzaklaşır, ciddileşir ve sadeleşir (Barrère, 1984, s. 89). Dikkat çekici biçimde Barrère, *Joyeuse vie*'yi doğrudan bu çeşitliliğin örnekleri arasında anar ve onu alaycı bir neşe taşıyan şiirlerden biri olarak niteler (Barrère, 1984, s. 88). Şiirin *Şen Yaşam* anlamına gelen başlığı ile içinde bulundurduğu sefalet tablosu arasındaki karşıtlık da bu alaycı tonun bir yansıması olarak açıklanabilir.

Bu bağlamda, *Joyeuse vie* beş kısımdan oluşan yapısı içinde iktidar sahiplerinin refahını, halkın yoksulluğunu ve bu ikisi arasındaki ahlaki-siyasal karşıtlığı aşamalı

biçimde ortaya koyar. İncelememiz özellikle ekmek ve yoksulluğun yoğunlaştığı I. ve II. kısımlara odaklanmakla birlikte, şiirin III. ve IV. kısımlarında yer alan sömürü ve halka doğrudan sesleniş gibi olayları da bu çözümlemeyi destekleyici olarak ele almaktadır.

Şiirin I. kısmında ekmek, öncelikle açlığın ve temel yaşama imkânlarından yoksunluğun göstergesi olarak belirir. Hugo, "*efendiler, için, yiyin, çünkü hayat kısa*"[1] (*Maitres, buvez, mangez, car la vie est rapide*) dizesiyle yönetenleri ve çevrelerini sofralarının başına çağırır. Bu alaylı davet, halkın emeğine dayanan bir refah düzenini hicveder. Şair bu bolluğun karşısına yoksul ailenin sefaletini koyar. "*Yoksulun ailesi saman üzerinde can veriyor, / Kapısı da penceresi de yok"* (*La famille du pauvre expire sur la paille, / Sans porte ni volet*) dizelerinde yoksul aile, en temel barınma koşullarından bile yoksun bir mekânda ölmeye terk edilmiş gösterilir. Hemen ardından gelen "*annenin artık ekmeği yok, kara bir yoksunluk, / Çocuğun da sütü yok"* (*La mère n'ayant plus de pain, dénûment sombre*, / *L'enfant n'a plus de lait*) sözleri, yoksulluğun halk üzerindeki etkilerini gösterir. Böylece I. kısımdaki ekmek doğrudan açlığı ve maddi imkânsızlıkları temsil ederek iktidarın sofrası ile yoksul ailenin bulamadığı ekmek ve süt aracılığıyla iki kesim arasındaki sınıfsal uçurumu görünür kılan bir tablo oluşturur (Hugo, 1979, s. 149).

II. kısımda ekmek farklı bir anlam kazanır. Hugo, Lille kentinin yer altı mahzenlerine indiğini anlatır ve burayı "*kasvetli bir cehennem"* (*morne enfer*) (Hugo, 1979, s. 150) olarak tasvir eder. Bu yeraltında işçiler hastalıktan kıvranır, yaşarken çürür ve gün yüzü görmeden ölür. Sahnenin ortasında bir baba vardır. Bu baba, kızının getirdiği, karınlarını doyurmaya yarayacak ve belki o gün hayatta kalma ihtimallerini artıracak olan o ekmeği görür fakat sorgulamak istese bile sesini çıkaramaz: *"ve gözü getirdiği ekmeğe takılı, sormaya cesaret edemez, / Nereden geliyorsun?"* (*Et n'ose, l'œil fixé sur le pain qu'elle apporte, / Lui dire: d'où viens-tu?*) (Hugo, 1979, s. 150) sözlerinde görüldüğü üzere bu ekmeğin nereden geldiğini sorgulamaya çekinir. Burada ekmek artık yalnızca açlığın değil, ailenin hayatta kalma zorunluluğu ile ahlaki kaygı arasındaki kopmak üzere olan bağın da bir yansımasıdır. Babanın suskunluğu, yoksulluğun aile onuru ve birey vicdanı üzerinde kurduğu baskıyı gösterir. Hugo bu tabloyu bir suçlamayla güçlendirir. "*İşte sizin zenginlikleriniz bu acılardan doğuyor, / Prensler!"* (C'est de ces douleurs-là que sortent vos richesses, / Princes!) (Hugo, 1979, s. 151). Bu ifadeler yoksulluğun bireysel bir kader değil, iktidar ve servet düzeninin sonucu olduğunu belirttiği söylenebilir. "*Bunu izleyen İnsanları üzüm gibi ezerler / Ve altın presten akar"* (*Ainsi que des raisins on écrase des hommes, / Et l'or sort du pressoir*) dizeleri ise bu sömürü üzerine kurulmuş düzeni kanıtlamaya olanak sağlar (Hugo, 1979, s. 151).

4. Karşılaştırmalı Çözümleme

[1] Hugo'ya ait Fransızca dizelerin Türkçe çevirileri yazara aittir.

Her iki şiir de yoksulluğu doğrudan anlatmak yerine bir nesne aracılığıyla sunar. Bu Hugo'da ekmek, Akif'te ise hamal küfesidir. İki nesne de bireyin sırtına yüklenen bir ağırlığı temsil eder, ama taşıdıkları yük birbirinden farklıdır. Hugo'nun ekmeği tüketilen, geçici ve günübirlik olmakla birlikte açlıkla ve o günü çıkarabilme, hayatta kalabilme kaygısıyla ilgili olduğu için anlık bir yoksunluğu gösterir. Sofradaki ekmek bugün vardır, yarın yoktur, bu yüzden yoksulluğu sürekli yenilenen bir tehdit olarak yaşatır. Şiirde ekmeğin nereden geldiğinin sorulamaması da bu günübirlik kaygının ahlaki bir boyut kazandığı andır çünkü önemli olan o kişilerin nasıl diye sorgulamadan hayata tutunabilmesidir. Akif'in küfesi ise kalıcıdır. Babadan oğula geçerek miras kaldığı için yoksulluğu tek bir ana değil, kuşaktan kuşağa aktarılan bir sürekliliğe bağlar. Hasan'ın sırtındaki küfe, daha önce babasının da taşıdığı aynı küfedir. Baba o küfenin altında öldüğü hâlde nesne yerinde durur ve yükü yeni kuşağa devreder. Dolayısıyla çocuğun bir seçme şansı yoktur ve geleceği geçmişine sıkıca bağlanmıştır.

Her iki nesnenin şiire giriş biçimi de bu farkı önceden haber verir. Hugo'da ekmek, yoksul ailenin sofrasındaki yokluğuyla, yani var olmayışıyla sahneye girer. Akif'te ise küfe, anlatıcının ayağına takılan bir cisim olarak, fiziksel varlığıyla belirir. Birinin yokluğu, diğerinin varlığı öne çıkar. Bu küçük ayrım bile iki şiirin yoksulluğu farklı yollardan gösterdiğini açıklamaya olanak sağlar. Ayrıca, iki nesnenin bedenle kurduğu ilişki de bu farkı destekler. Hugo'da ekmek besin olarak verilir, yani tüketildikçe yok olur, Mehmet Akif'in küfesi ise bedenin üstüne, sırta biner ve kişiyle bütünleşerek onu dışarıdan tüketir ve Hasan'ı hızlıca yıpratır. Böylece Hugo'da nesne tükenerek yoksulluğu hatırlatırken, Akif'te kalıcılığıyla yoksulluğu sürekli bir yük hâline getirir. Bu yönüyle Hugo'da yoksulluk sürekli yenilenen günübirlik ama çok büyük bir kaygı olarak belirirken, Akif'te devralınan ve kolay kolay bırakılması mümkün olmayan bir kadere dönüşür.

Hugo, *Joyeuse vie*'de tek bir aileyi anlatarak başlar. Saman üzerinde can çekişen bir aile, ekmeksiz bir anne, sütsüz bir çocuk ve kızının getirdiği ekmeğe bakıp bir şey soramayan bir baba vardır. Ancak şair anlatıyı sadece bu sahne ile sınırlamaz ve devamında yoksulluğu doğrudan iktidara ve servet düzenine bağlayarak *Prensler*! diye seslenir ve sonunda *halk* sözcüğüyle bütün bir kitleye yönelir. Yani Hugo tek bir aileden başlayıp toplumsal ve siyasal bir suçlamaya açılır.

Akif ise tam ters yönde ilerler. *Küfe* geniş bir mahalle tasviriyle, İstanbul'un yoksul bir semtinin genel görünümüyle başlar. Ardından anlatının odağı giderek daralır ve tek bir çocuğun, Hasan'ın hikâyesine geçer. Böylece Hugo'da anlatı toplumsal olaylara doğru genişlerken Akif'inki bireysel bir hikâyeye doğru daralır. Bu fark, iki şairin yoksulluğu kime mal ettiğini de belirler. Hugo'da ezilen taraf bir sınıf, bir halktır. Akif'te ise yoksulluğun yükünü taşıyan, ailesine bakmakla yükümlü olan bir çocuktur. Bu durum, çalışmanın başında belirtilen "Hugo'da sistemin ezdiği halk, Akif'te geçim yükü altında ezilen çocuk" ayrımını da ortaya çıkarmaya olanak sağlar. Anlatının yönü,

okurun yoksullukla kurduğu ilişkiyi de etkiler. Hugo bireysel sahneden topluma açıldığı için okuru bir öfkeye ve siyasal bir tavır almaya çağırırken, Akif tek bir kişinin hikâyesini anlattığı için okuru o çocuğun yüzüne, sesine ve gündelik hayatına yaklaştırır. Birinde yoksulluk uzaktan, geniş bir suçlama olarak görünür, diğerinde yakından, tek bir insanın zorluklarla mücadele eden üzücü hâli olarak hissedilir.

Yoksulluğun kaynağını Hugo bir suçluya bağlar. Şiirde sefaletin sebebi açıkça iktidar sahipleridir ve onların sürdürdüğü sömürü düzenidir. İnsanların üzüm gibi sıkılıp altın çıkarıldığını söyleyen dizeler, yoksulluğu bireysel bir talihsizlik değil, sistemin doğrudan ürettiği bir sonuç olarak ortaya koyar. Bu nedenle Hugo'nun şiiri açık bir öfke barındırarak protesto niteliği taşır. Şair yalnızca durumu göstermekle kalmaz, sorumlu olarak gördüğü kişilere doğrudan seslenir. Akif'te ise yoksulluğun kaynağı bu kadar belirgin bir suçluya bağlanmaz. Hasan'ın içine düştüğü durumun arkasında babasının ölümü ve ailenin çaresizliği vardır. Şiir bir sınıfı ya da yönetimi suçlamak yerine, çocuğun eğitimden uzak kalışı ve geçim yükü altında ezilişi üzerinde durur. Bu sebeple Akif'in dilinde öfkeden çok hüzün ve acıma duygusunun öne çıktığı dile getirilebilir. Hugo sorumluyu işaret edip onu yargılarken, Akif daha çok çocuğun çaresizliğine tanıklık eder ve bu tanıklığı okurla paylaşır. Birinde ses yükselir ve hedef göstererek suçlar, diğerinde ise ses alçalır ve kişi kabullenmek zorunda kalarak içine kapanır ve kaderine boyun eğer. Bu fark, iki şairin okurdan beklediği tepkiyi de değiştirir. Hugo'nun şiiri okuru bir haksızlığa karşı tavır almaya ve sorumluyu görmeye çağırırken, Akif ise okuru çocuğun durumuna karşı vicdani bir duyarlılığa ve merhamete yöneltir. İki şair de şiiri yalnızca bir gözlem aracı olarak değil, okuru harekete geçirmeyi amaçlayan bir çağrı olarak kullanır. Ancak bu çağrının hedefi Hugo'da siyasal düzen, Akif'te toplumsal vicdandır.

Bu farklara karşın iki şiirin ortak bir noktada buluştuğu da görülür. Berna Moran, yansıtma kuramını ele alırken sanatın çok eskiden beri bir aynaya benzetildiğini, sanatçının bu aynayla hayatı ve gerçekliği yansıttığını hatırlatır (Moran, 1988, s. 15-17). Edebiyat tarihinde sıkça başvurulan bu benzetmeye göre sanat eseri, içinde bulunduğu dünyayı okura gösteren bir aynadır. Bu benzetmeden hareketle *Joyeuse vie* ile *Küfe*, aynı toplumsal gerçekliğin iki ayrı ulusta tutulmuş, iki ayrı aynadan yansıması olarak düşünülebilir. İki şair de farklı bir dilde, farklı bir toplumda ve farklı bir anlatım biçimiyle yazar, ama her iki aynada da saptanan şey aynıdır. Bu da yoksulluğun insan üzerindeki ağırlığıdır. Hugo bunu bir halkın sefaleti, Akif ise tek bir çocuğun çaresizliği olarak yansıtır. Aynaların açısı, durduğu yer ve yansıttığı görüntü farklıdır, ama gösterdikleri kaynak ortaktır. Nitekim Moran, sanatçının tek bir kişinin hayatını anlatırken aslında insanoğlunun ortak durumunu yansıttığını, yani tek olanı kullanarak geneli açıkladığını da belirtir (Moran, 1988, s. 25). Hugo'nun Lille mahzenindeki ailesi de Akif'in sokaktaki Hasan'ı da bu anlamda yalnızca kendi hikâyelerini anlatmaz. Bu figürler, içinde yaşadıkları toplumun yoksulluğunu temsil eden örneklerdir. Tek bir aile-

nin ya da tek bir çocuğun hikâyesi bütün bir toplumun sefaletini görünür kılan bir pencere olarak açılır okura. Bu yüzden iki şiir, birbirinden habersiz ya da etkisi altında kalmadan yazılmış olsa bile, yoksulluğa tutulan iki farklı ayna gibi aynı durumun zorluğunu farklı açılardan okura göstermektedir.

SONUÇ

Çalışmamızda Hugo'nun *Joyeuse vie*'si ile Mehmet Akif'in *Küfe*'si üzerinden, yoksulluk temasının ekmek ve hamal küfesi aracılığıyla nasıl ele alındığı karşılaştırmalı olarak çözümlenmeye çalışılmıştır. İnceleme sonucunda her iki metnin de farklı tarihsel ve kültürel dönemde ve ayrıca farklı coğrafyada ortaya çıkmasına rağmen benzer bir toplumsal meseleye dikkat çektiği görülmüştür. Bununla birlikte iki şairin yoksulluğu ele alış biçimleri ve bu iki nesneye yükledikleri anlamlar arasında belirgin farklılıklar da bulunmaktadır.

Hugo, *Joyeuse vie*'de ekmeği açlığın ve temel ihtiyaçlardan mahrum kalmanın göstergesi olarak ele almaktadır. Ekmek bir yandan bireyin temel ihtiyaçlarından yoksunluğunu ve açlığını temsil ederken diğer yandan da dönemin toplumsal ve siyasal düzenine yönelik eleştirilerin dile getirilmesine aracılık eder. Akif'in *Küfe*'sinde ise hamal küfesi, geçim mücadelesi ve sorumluluk duygusu üzerinden anlam kazanır. Hasan'ın hayatında küfe yalnızca bir çalışma aracı olmanın yanı sıra babadan kalan ve çocuğun geleceğini belirleyen bir yük olarak karşımıza çıkar.

İki eser üzerinde yapılan karşılaştırma sonucunda iki şairin de yoksulluğu birbirlerinden farklı şekilde ele aldığı söylenebilir. Hugo, yoksul bir ailenin yaşadığı sıkıntılardan hareket ederek toplumsal ve siyasal bir eleştiri yapar, Akif ise tek bir çocuğun karşı karşıya kaldığı güçlükler üzerinde durur. Hugo'nun şiirinde öfke ve protesto duygusu daha belirginken, Akif'in şiirinde hüzün, çaresizlik ve merhamet duyguları öne çıkar.

Bütün bu farklılıklara rağmen her iki metin de tek bir örnek üzerinden daha geniş bir toplumsal duruma dikkat çeker. Hugo'nun şiirindeki yoksul aile ve Akif'in şiirindeki Hasan, yalnızca kendi yaşadıkları sıkıntıları değil, içinde bulundukları toplumdaki yoksulluk gerçeğini de temsil etmektedir. Böylece bireysel hikâyeler, daha geniş bir toplumsal durumun anlaşılmasına imkân veren örneklere dönüşmektedir.

Sonuç olarak Hugo'nun *Joyeuse vie*'si ile Akif'in *Küfe*'si, farklı dönemlerde, coğrafyalarda ve farklı edebi gelenekler içinde ortaya çıkmış olmalarına rağmen yoksulluk temasını ve toplumdaki yansımalarını farklı bakış açılarıyla ele almaktadır. Hugo'da ekmek, açlık ve yoksunluğun etrafında şekillenen bir anlam taşırken, Akif'te küfe, geçim mücadelesi, mecburiyet ve sorumlulukla ilişkilendirilmektedir. Böylece her iki sanatçı da, yoksulluğu farklı nesneler üzerinden görünür hâle getirmektedir. Bu du-

rum, tarihsel ve kültürel koşullar değişse de yoksulluğun toplumlara olan etkisinin edebi metinlerde benzer yönlerden ele alınabileceğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

Barrère, J.-B. (1984). *Victor Hugo : l'homme et l'œuvre.* Paris: Editions C.D.U. et SEDES réunis.

Bulak, Ş. (2024). Mehmet Akif Ersoy'un şiir dili. *Asobid - Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 336-373.

Ersoy, M. Â. (2008). *Safahat.* (M. E. Düzdağ, Dü.) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Hugo, V. (1979). *Les Châtiments.* Paris: GARNIER-FLAMMARION.

Küçükşen, K. (2021). Mehmet Akif Ersoy'un perspektifinden sosyal sorunlar: aile sorunları, boşanma ve yoksulluk. *Söylem Filoloji Dergisi*, 368-378.

Moran, B. (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.* İstanbul: Cem Yayınevi.

Robb, G. (1997). *Victor Hugo.* New York: W. W. Norton & Company.

Wellek, R., & Warren, A. (2001). *Edebiyat Teorisi.* İzmir: Akademi Kitabevi.

8

Tarih ve Sanat Tarihi Araştırmaları



MİHALIÇÇIK AŞAĞI (ULU) CAMİİ'NDEKİ DUVAR TASVİRLERİ

Kasım İNCE

Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.
kince@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8224-103X.

GİRİŞ

Mihalıççık, Eskişehir ilinin kuzeydoğusunda, Sündiken dağlarının güneydoğusunda, il merkezine 96 km mesafede, 2025 nüfus sayımına göre 7605 kişinin yaşadığı bir ilçedir[1]. Cami, Mihalıççık'ta Yunusemre Caddesi ile Camiikebir caddesinin kesiştiği köşede bulunmaktadır.

Yapının 1886 yılında halk tarafından yaptırıldığı ve ustasının Hacı Süleyman olduğu belirtilmiştir[2]. Ancak; köşeleri içbükey olarak pahlanmış, 0,60x0,55 m. ölçüsündeki beyaz mermer üzerine altı satır olarak, sülüs hatla yazılmış kitabesine göre 1302 H./1884 M tarihinde Hacı Süleyman tarafından inşa ettirildiği anlaşılmaktadır[3]. İnşa tarihinin 19. yüzyılın son çeyreğini yansıtması, Anadolu'daki camilerde görülen duvar tasvirlerinin yapılmaya başlanması için kabul gören tarihtir.[4] Daha geç tarihli olmasına rağmen bu camide böyle tasvirlerin var olabileceği akla gelmezdi. Çünkü caminin içi sıvalı ve badanalı olduğundan tasvirlerin, hatta kalem işlerinin izleri dahi görülmüyordu (Fot. 1)[5]. Renda ve Arık'ın çalışmalarından sonra, yapı içerisinde manzara, Mekke/Medine, İstanbul'daki bazı camilerin veya tasviri icra eden sanatçının hayal dünyasından bazı örnekler yayınlanmıştır. Hatta Anadolu dışındaki örneklerin varlığı da ortaya konulmuştur.

---

[1] "Nüfusu", Türkiye Nüfusu, erişim 12 Haziran, 2026, https://www.nufusu.com/ilce/mihaliccik_eskisehir-nufusu

[2] Erol Altınsapan, *Eskişehir Selçuklu ve Osmanlı Yapıları* (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yay., 2004), 99.

[3] Kasım İnce, "Eskişehir ve Çevresindeki Osmanlı Dönemi Yapıları" (Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 1990). 78. Kitabe son haliyle tam metin olarak yayınlanmıştır. Kasım İnce, "Eskişehir ve Çevresinden Bazı Kitabeler Hakkında", *Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 5 (Eylül 2025): 75-76.

[4] Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı* (*1700-1850*) (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yay., 1977). Rüçhan Arık, *Batılılaşma Döneminde Anadolu Tasvir Sanatı* (Ankara: İş Bankası Kültür Yay., 1988).

[5] İnce, Eskişehir ve Çevresindeki 78.

Kalem İşleri ve Tasvirlerin Tespitine Giden Yol: 1990 yılındaki tespitimden sonra cami , Vakıflar Genel Müdürlüğü uzmanlarının 2004 tarihli bir raporuna istinaden Eskişehir Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 13.01.2005 tarihli toplantısında aldığı 176 numaralı kararıyla tescil edilmiştir[6] (Fot 2). Dolayısıyla yapının restorasyonuna yönelik alınan bu ilk karardan sonra harekete geçildiği düşünülebilir. Ancak yapının restorasyonuna ilişkin projeler, ilgili Kurul'un 26.08.2009 tarihli 3633 numaralı kararında göze çarpar[7]. Adı geçen Kurul'un 19.11.2009 tarih ve 3882 numaralı kararıyla restorasyon projesi de kabul edilmiş, kararda caminin dış beden, duvarlarında ve minaresinde raspa işlerinin yapılması belirtilmiştir. Uygulama sırasında harimin iç beden duvarlarında kalem işi bezemeler çıkması üzerine Kurul, 28.06.2012 tarih ve 652 numaralı kararıyla süslemeyi yerinde görmek istemiştir. Kurul üyelerinin süslemeleri yerinde görmesinden sonra, 18.07.2012 tarih ve 703 numaralı kararında "...cami harimi iç beden duvarlarında yapılan raspa sonucu ortaya çıkan kalem işleri ve pano şeklindeki resimlere ilişkin gerekli koruma önlemlerinin alınmasından sonra mevcut renkleri veya tamamlama yapılacak renklere göre ölçekli olarak tüm detayları içeren ve tamamlama yapılacak olan kısımların belirtildiği proje Kurula iletilmeden motiflerde tamamlama yapılmamasına..." şeklinde bilgiler görülür. Hazırlanan proje Kurul'a sunulmuş ancak kabul edilmemiştir[8]. Daha sonra hazırlanan proje ise "...eksik detay çizimlerinin bulunması, detay çizimlerinde ölçekte hata ile mevcuttan farklı gösterim yapılması, rölövedeki eksik ve hatalı gösterimlerin restorasyon çizimlerine de yansıması nedenleriyle uygun olmadığına..." şeklindeki reddedilmiştir[9]. Kurul,

[6] Kararda "...kitabesinde okunan H.1320-M 1884 tarihi ve mimari üslubuyla Geç Osmanlı Dönemi'ne ait olması nedeniyle tescilinin uygunluğuna, tescil fişinin Vakıflar Genel Müdürlüğü uzmanlarınca hazırlanarak Kurulumuza iletilmesine, harimin dört duvarını çevreleyen zeminden yaklaşık 1 metre yüksekliğindeki fayansların sökülmesinin uygun olduğuna, ancak ahşap lambri yapılmasının uygun olmadığına, duvarların özgün malzemesiyle sıvanarak badana yapılmasına; ..." bilgileri vardır. Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (VGMA), 260901001-KR001

[7] Kararda "... Camii Kebir (Ulu) Camii'nin onarımına ilişkin hazırlanan rölövesinin ve restitüsyon projesinin uygun olduğuna; restorasyon projesinin uygun olmadığına ..." şeklinde bilgiler bulunur. VGMA, 260901001-KR002

[8] Kurul, "...işi kapsamında Cami harimi iç beden duvarlarında yapılan raspa sonucunda çıkan kalem işleri ile ilgili olarak 18.07.2012 gün, 703 sayılı Kararımız uyarınca hazırlanan kalem işi projesinin mevcut kalem işlerinin tamamının gösterilmemesi ve çizilen bazı kalem işlerinin yerlerinde, formlarında ve ölçeğinde hatalar bulunması nedeniyle uygun olmadığına; söz konusu projeye ilişkin raporun yetersiz olması sebebiyle kalem işi konusunda uzman kişi tarafından mevcut durumu tam olarak tanımlayacak ve tamamlama ile korumaya ilişkin uygulama önerilerini içerecek şekilde (yerleri ve dönemleri tam olarak belirtilerek ve niteliğine göre korunup korunmayacak olan tüm kalem işleri belirtilerek) hazırlanacak kapsamlı raporun ve bu rapor doğrultusunda mevcut renkleri ve tamamlama yapılacak renklerine göre ölçekli olarak tüm detayları içeren ve tamamlama yapılacak kısımlar ile detayların ait olduğu yerlerin gösterildiği şekilde tekrar hazırlanacak kalem işi projesinin Kurulumuza, söz konusu rapor ve proje Kurulumuza iletilinceye kadar motiflerde tamamlama yapılmamasına ..." ifadeleri içeren kararını 14.12.2012 tarih ve 1102 numara ile almıştır. VGMA, 260901001-KR006

[9] Kurul kararı 11.09.2013 tarih ve 1773 sayılıdır. VGMA, 260901001-KR009

19.02.2014 tarihli 2128 numaralı kararındaki "...uyarınca gerekli düzeltmeleri yapılarak tekrar hazırlanan kalem işi rölöve ve restorasyon projesinin; tekrar eden ve tamamlanacak olan kalem işlerinden mevcutta sağlam kalan (konturları ile net okunabilen) birisinin veya bir kesitinin olduğu gibi korunması, olduğu gibi korunacak motif ve kompozisyonların ise sadece kenar çizgilerinin vurgulanması, içlerinde tamamlama yapılmaması koşuluyla uygun olduğuna..." ifadeleriyle projeyi onaylamıştır.

Raspa Sonrası Kalem İşi ve Duvar Tasvirlerinin Genel Görünümü: Yukarıda ortaya çıkış sürecinden bahsedilen süslemelerin görünüşü oldukça zayıftır. Harimin güneydoğu köşesinden alınan fotoğrafta pencerelerin açıklığına ve kemer şekline göre icra edilmiş, farklı renklerdeki bitkisel kalem işi süslemeler, birer şerit halinde yapılmışlardır. Pencerelerden köşeye doğru devam eden duvar yüzeyinde ve pencerelerin hizasında, birer tane, türü belirlenemeyen ağaç (Top akasya olması muhtemeldir.) motifi bulunur. Bunların yukarısında birer yuvarlak madalyona yer verilmiştir. Güney duvarındaki ağacın yapraklı kısmının altında bir yazı kuşağı göze çarpar. Pencerelerin yukarısında ise konturları siyah bir kuşakla belirlenmiş panolar ortaya çıkarılmıştır. Kıble duvarındaki pano daha uzun ve köşeleri pahlanmamış yatay dikdörtgen şeklindedir. Kıble duvarının doğusundaki pencerenin üstündeki panonun konturlarının aynı şekilde tespit edildiği, daha kısa olan bu dikdörtgen panonun köşelerinin pahlandığı anlaşılmıştır. Bu panoların köşe taraflarında, ağaçların yukarısındakilerden büyük, birer daire madalyona daha rastlanır (Fot. 3).

Restorasyon Sonrası Kalem İşi ve Duvar Tasvirlerinin Genel görünümü: Raspa sonucu ortaya çıkarılan kalem işi ve duvar tasvirlerinin Kurul'un aldığı karara göre elden geçirildiği anlaşılmaktadır. Bu aşamada mihrabın iki yanında birer servi, bunların gövdelerinin aşağısında yazı kuşakları olduğu anlaşılmıştır (Fot. 4). Mihrabın iki yanındaki kalem işi bitkisel motiflerin oluşturduğu kuşak, mihrap kavsarasının ortalarında daire kemer meydana getirecek şekilde düzenlenmiştir. Bu durum önceki mihrabın yalın bir niş şeklinde olduğuna, şimdiki mihrabın sonradan yapıldığının işareti olarak değerlendirilebilir. Mihrabın yukarısında çapraz olarak konulmuş, kırmızı renkli iki küçük bayrağa yer verilmiştir. Bunları doğusunda ve batısında, diğerlerinden daha uzun olan iki dikdörtgen pano pencerelerin yukarısına yerleştirilmiştir.

Doğu ve batı duvarlarındaki pencerelerin yukarısında daha küçük birer pano bulunduğu, bunlardan ortadakilerin tam dikdörtgen şeklinde, yanlardaki dikdörtgenlerin ise köşelerinin pahlandığı görülür (Fot. 5). Panoların her birinin konturu siyah renkle belirginleştirilmiştir. Kalem işi süslemede ise raspa sonrası anlatılanlardan çok farklı motifler yoktur.

Manzara Tasvirleri: Manzara tasvirlerinin ayrıntısına geçildiğinde hangi duvarda bulunduğuna ve konumuna göre anlatmanın uygun olacağına karar verilmiştir.

Doğu Duvarının Mahfil Tarafındaki Pano: Panonun yaklaşık yarısından üst kısmı kirli mavi bir renkle belirlenmiştir. Alt kısmı ise krem renkten haki renge doğru giden bir tonda boyanmıştır. Motifler bu kısımda bulunmaktadır. Ortasında kalın gövdeli ağacın dallarından birkaçı görülürken, güney tarafında, rüzgârdan eğilmiş gibi, daha ince gövdeli ve yapraksız beş adet ağaç vardır. Kalın gövdeli ağacın kuzeyinde ise ön planda daha ince gövdeli bir ağaç, bunun gerisinde bir bina yer alır. Binanın kapısı veya penceresi olabilecek bazı koyuluklar görülmektedir (Fot. 6).

Doğu Duvarının Ortasındaki Pano: Bu pano da aşağı yukarı yarısından ikiye bölünmüş ve üstte kirli mavi bir renk kullanılmıştır. Yeryüzü olarak ele alınması gereken alan yine haki renge yakın bir tonda boyanmış, yüzeyi, büyüklü küçüklü ağaçlarla doldurulmuştur (Fot. 7).

Doğu Duvarının Mihrap Tarafındaki Pano: Bu panonun da aşağı yukarı alt yarısı haki renkle, üst yarısı ise diğerleriyle aynı tonda mavi ile boyanmıştır. Haki renkle boyalı kısımda, diğer panolardakine benzer ağaç motifleri göze çarpar. Ancak resmin, bakış açımıza göre sağ yanında, daha gerilerde bir takım binalar görülür. Bir yerleşim yerinin binaları gibi algılanan yapıların çatıları kısmen vurgulanmış, duvar yüzeylerinde de kapı ve pencere olabilecek unsurlara yer verilmiştir(Fot. 8).

Mihrap Duvarının Doğu Tarafındaki Pano: Resimdeki ana tema, büyük programlı Osmanlı camilerinden birisidir. Bu caminin genel görünüşü Edirne Selimiye Camii'ni çağrıştırır. Hatta külliyedeki sıbyan mektebinin revak vurgusu dikkate alındığında, caminin, batı tarafından tasvir edildiği anlaşılır. Bundan başka caminin dört minaresinin konumu ve minarelerin üçer şerefesinin belirlenmiş olması, yapının Edirne Selimiye Camii olduğuna neredeyse şüphe bırakmaz. Caminin kıble tarafına minyatür mantığıyla bazı binaların yerleştirildiği vakidir. Bunlardan başka sıbyan mektebinin kuzeyinde de bir takım binalar göze çarpar. Diğer yerler yine kirli maviyle boyanmıştır (Fot. 9).

Mihrap Duvarının Batı Tarafındaki Pano: Bu tasvirde de ana tema büyük programlı Osmanlı camilerinden biri olduğu anlaşılmakla birlikte, gördüğü zarardan dolayı tasvir diğer panodaki kadar netleştirilememiştir. Ön planda külliyenin avlu duvarı belirgin hale getirilmiş, arka tarafta ise bir takım kubbe ve minareler tespit edilmeye çalışılmıştır. Kalan kısımlar çoğunlukla gri ve tonlarıyla belirsiz olarak bırakılmıştır (Fot. 10).

Batı Duvarında Mihrap Tarafındaki Pano: Resmin yarıdan yukarısı kirli mavi renkle boyanmış, alt yarısında ise krem rengi ağırlık kazanmıştır. Bakış açımıza göre sağ yarıda dört ağacın belirlendiği anlaşılmaktadır. Gövdelerinin yukarısından ve bir kısmından geçen boya kuşağı bunları ikiye ayırmıştır. Resimde başka herhangi bir unsur seçilememiştir (Fot. 11).

Batı Duvarının Ortasındaki Pano: Buradaki görünüş de iki kısımdan meydana getirilmiştir. Yukarısı kirli mavi ile belirlenmiş, aşağısı ise yeryüzünü temsil eder şekilde, krem renginde ele alınmıştır. Sayılabilen on dört ağaç, gövdeleri ve yapraklı kısımlarıyla vurgulanmıştır. Krem rengi, mavi renk ile ağaçlar arasında bir kuşak gibi yer alır. Kuşağın sağında ve solunda birkaç ağacın yapraklı kısımları belirlenebilmiştir. Bunlardan başka herhangi bir unsura rastlanmaz (Fot. 12).

Batı Duvarında Mahfil Tarafındaki Pano: Tasvirin üst kısmında yarısından biraz azı kirli mavi renkle tespit edilmiş, alt kısım ise krem rengi ile ele alınmış olmakla birlikte kirlilik göze çarpar. Kalın ve ince gövdeli ve dallı sekiz/on ağaç, dalları yapraksız olarak aktarılmıştır (Fot. 13).

Değerlendirme ve Sonuç: Osmanlı sanatında resim, geleneksel olan minyatür tarzında devam etmiştir. Devletin Batı'dan etkilenmesiyle sanat alanında meydana gelen değişmeler bağlamında minyatürde başlayan değişmeler, ondan kopuş, Batı resmine yaklaşma şeklinde kendini göstermiştir. Bu konuda yapılan ilk araştırmalarda saray ve yakın çevresindeki örnekler yanında Anadolu'da bilinen örnekler ortaya konularak, başlangıcın 19. yüzyılın üçüncü çeyreğinde olduğu tespit edilmiştir[10]. Ulaşılabilenlerin ele alındığı söz konusu çalışmalardan sonra Osmanlı devleti siyasi coğrafyasında yeni örnekler belirlenmiş, yayınlarla sanat tarihi camiasına ve okuyucuların hizmetine sunulmuştur. Örneklerden bazılarını ilk kez duyuran yayınlardan birkaçı verilmekle yetinilecektir[11]. Kendilerine ilk kez ulaşıldığında, yayın hayatına girenlerin yanında, Aydın Koçarlı Cihanoğlu Camii (1834-35) örneğinde olduğu gibi, sadece mihrabın yukarısındaki Kâbe tasvirinden ibaret olarak bilinirken, gerçekleştirilen restorasyon sonucunda sıva/badana altından, caminin genelinde gün yüzüne çıkarılan tasvirler tespit edilmiştir. Mihalıççık Ulu Camii'de ise duvar tasvirlerinin varlığı hiç bilinmezken, yine bir restorasyon sırasında var oldukları anlaşılmıştır.

Mihrabın iki yanında, uçları, genellikle vurgulandığı gibi hafif eğik olmayan, koyu yeşil renkte boyanmış birer servi ağacı göze çarpar[12]. Mihrabın yukarısında ise üçgen biçimli, kırmızıyla boyanmış iki flama çapraz olarak yerleştirilmiştir. Bunlardan başka, aynı duvarın her iki köşesinde birer top akasyanın varlığı dikkat çeker. Köşe dönüşlerinden hemen sonra, doğu ve batı duvarlarının ucunda da birer top akasyaya

[10] Renda, *Türk Resim Sanatı* (*1700-1850*). ; Arık, *Anadolu Tasvir Sanatı*.

[11] İnci Kuyulu, "Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatında Yeni Bir Örnek: Soma Damgacı Camii", *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi* 4, sy.4 (Nisan 1988): 67-78. ; Kasım İnce, "Kabataş Köyü Merkez Camii / Çaykara-Trabzon", *T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü Vakıflar Dergisi* 28, sy. 28 (Aralık 2004): 225-236. ; Tolga Uzun, "Sivas Yıldızeli Şeyh Halil Türbesi Duvar Resimleri" History Studies 11, sy. 5 (2019), 1839-1853.

[12] Mihrabın iki yanında servi ağacı motifleri bazı yapılarda da görülmektedir. İnci Kuyulu, "Bademli Kılcızade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş-İzmir)", *T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü Vakıflar Dergisi* 24, sy. 24 (Haziran 1994): Res. 8. ; Mehmet Top ve Gülcan Özbek, "Osmanlı Batılılaşma Dönemine Ait Ödemişte Bulunan Duvar Resimli İki Camii", *Yüzüncüyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* sy. 46 (Aralık 2019): Fot. 19.

daha rastlanır. Söz konusu ağaçlar Kurul'un onayladığı şekilde boyanmışlardır. Cami duvarlarının kalan kısmında bu anlamda tasvirler bulunmamaktadır. Yukarıda sözü edilen tasvirlerin mahalli sanatçılar tarafından yapıldıkları dikkate alınırsa, üslup birliğinin bulunmasının mümkün olamayacağı açıktır.

Caminin içinde dikkat çeken panolar[13] ise doğu, güney ve batı duvarlarındaki pencerelerin yukarılarında yer alırlar. Doğu ve batı duvarlarındaki panolardan ortadakiler, dikdörtgen bir çerçeveyle tespit edilmiş, bunun yanlarındakiler ise yine dikdörtgen çerçeve ile sınırlandırılmış olmakla birlikte, köşeleri pahlanarak sekiz kenarlı hale getirilmiştir. Siyah birer şerit halindeki bu çerçevelerin üzerinde veya yanlarında barok, rokoko ile rokay bezemelere yer verilmemiştir. Mihrap tarafındaki pencerelerin yukarısındaki panoların sınırları; diğerlerinden daha uzun dikdörtgen olarak, yine siyah şeritlerle belirlenmiş, bunların üzerinde ve yanlarında da batılı üslupları yansıtan süslemeler yapılmamıştır.

Panoların yüzeyi, gökyüzü olarak tanımlanabilecek kısımlar kirli mavi renkle, batıdakilerin yeryüzü kısımları krem renginde, doğudakilerinki ise haki renkle boyanmıştır. Her iki yöndeki panoların içinde kalın ve ince gövdeli ağaçlar, yapraklı ve yapraksız olarak yapılmışlardır. İlk halleri pek bilinmeyen yüzey ve varlıkların bu görünüşlerini restorasyondan sonra kazandıklarını göz önünde bulundurmak gerekir.

Mihrap duvarının doğu ve batı tarafındaki panolarda, büyük programlı Osmanlı külliyesi camilerinden ikisinin tasvir edildiği anlaşılmaktadır. Bu camilerin isimleri panoya yazılmamıştır. Dolayısıyla hangilerinin olabileceğini belirlemek benzetme yoluyla ileri sürülebilir. Bunlardan batı yandaki, restorasyon sonrası yapılan müdahaleyle aslına benzer hale getirilmeye çalışılsa da, İstanbul'daki hangi cami olabileceğini ileri sürmek mümkün görülmemiştir. Doğu taraftaki panoda bulunan tasvirin, sıva altından, ilk halini daha çok koruyarak çıkarıldığı, restorasyonda yapılan müdahaleyle anlaşılabilir noktaya getirildiği ve buradaki yapının Edirne Selimiye Camii olduğu sonucuna varılmıştır. Külliyedeki sıbyan mektebinin revak vurgusu, tasvirin, batıdan bakış açıyla ortaya konulduğunu anlatır. Cami minarelerinin konumu ve şerefe sayıları da, Edirne Selimiye Camii'ne giden bir başka yoldur. Burada bir ayrıntıya açıklık getirmek gerekliliği ortaya çıkar. Batıdaki minarelerde üçer şerefe görülürken, güneydoğu köşedeki minarenin alt şerefesinin merkezi kubbe tarafından engellendiği, kuzeydoğudakinin ise üst şerefesinin restorasyonda belirlenmediğini varsaymak mümkün-

[13] Tasvirlerin, bu camide olduğu gibi, hepsinde olmasa da, dönemin yapılarının duvarlarında oluşturulan panoların içine yapıldıkları bilinmektedir. Denizli-Acıpayam Yazır Mahallesi Ömer Ağa Camii (1801), duvar yüzeylerinin panolara ayrılması bakımından dikkat çekicidir. Bundan başka; Manisa Soma Bademli Kılcı (1226/1811 inşa tarihi, 12911874-75 süslemelerin tarihi) Kuyulu, "Bademli Kılcızade" 147. ; Manisa-Kula Emre Köyü Carullah Camii (954/1547-48 inşa tarihi, 1223-1237/1808-9-1821-22 süslemelerin tarihi) Rüstem Bozer, "Kula-Emre Köyü'nde Resimli bir Camii", Türkiyemiz sy. 53. (1987): 15. Yozgat Başçavuşoğlu Camii (1800-1) Kasım İnce, "III. Selim-IV. Mustafa ve II. Mahmud Dönemi (1789-1839) Osmanlı Cami ve Mescidleri" (Doktora Tezi Atatürk Üniversitesi, 1995). 90.

dür. Çünkü ortadaki şerefeyle külah arasındaki mesafe ve güneydoğu köşedeki minareyle olası uyumu, izleyenleri böyle düşünmeye zorlar.

Amasya Gümüşlü Camii'nin (1491) 19. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış olabileceği ileri sürülen ve "Selimiye Camisi" diye belirtilen ama hangi "Selimiye Camisi" olduğu ayrıntısı verilmeyen cami[14] ile Mihalıççık Aşağı (Ulu) Camii'ndeki "Selimiye Camii" tasvirleri birbirine benzemez. Çünkü caminin güneydoğu köşesindeki minarenin iki şerefeli olduğu görülür. Ayrıca son cemaat yeri tarafından bakılarak tasvir edildiği anlaşılan binanın, büyük kubbesinden başka bir yarım kubbesinin olduğu da kabul edilebilir. Bununla birlikte Tavşanlı Kurşunlu Camii'nde[15] yer alan "Selimiye Camii" tasviri, Mihalıççık Aşağı (Ulu) Camii'ndeki "Selimiye Camii" örneğine daha çok benzemektedir. Üçer şerefeli minarelerden başka caminin sekiz istinatlı olduğu tasvire yansıtılmıştır.

Caminin süslemesinde panolar dışında kullanılan ağaçların belli kurallar çerçevesinde yapıldığını ifade etmek güçtür. Panolarda durum biraz farklılaşmış, bunlar en azından belirli bir çerçeveyle sınırlandırılmıştır. Geç Osmanlı mimarlığında panolar halinde süsleme yapılması bu dönemin getirilerinden olmakla birlikte bu konuda belirli bir disiplin bulunmamaktadır. Kalem işi tekniğinde yapılan süslemelerin sanatçıları halk sanatçılarıdır. İncelenen camideki tasvirleri yapan halk sanatçılarının kimler olduğu kayıtlı değildir. Dolayısıyla sanatçılar, geleneksel olanla Batı etkilerini, bilgi ve görgüleriyle birleştirerek eserlerini ortaya koymuşlardır. Camideki süslemelerin geneline bakıldığında, kalem işi süslemeler geleneği yansıtırken, panolar halindeki manzara tasvirleri Batı etkisiyle Osmanlı mimarisine giren bir özelliktir. Bunları yapan sanatçıların barok, rokoko ve rokay üslupları konusunda bilgi ve görgülerinin pek olmadığı kabul edilebilir. Ancak bu durum halk sanatçıları açısından bir eksiklik olarak görülüp değerlendirilemez.

Sonuçta 1302 H./1884 M. tarihinde inşa edildiği anlaşılan Mihalıççık Aşağı (Ulu) Camii'nin ilk yapılışında, yapı içinde bir takım kalem işi bezeme ve tasvirlere, bu arada manzara tasvirlerine sahip olduğu, sonradan bunların sıva/badana ile kapatıldığı, en son gerçekleştirilen restorasyonda varlıklarının ortaya çıkarıldığı, hafif düzeltmelerle daha anlaşılır hale getirildiği görülmüştür. Bu noktadan hareketle, o günün şartlarında camide yapılan tasvirlerle, sarayda görülmeye başlayan Batı sanatı etkilerinin Mihalıççık'a kadar ulaştığı net olarak anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bu cami, duvarlarının iç yüzeyindeki tasvirleriyle, özellikle Edirne Selimiye Camii tasviriyle sanat tarihi dünyasına katılmış olmaktadır.

[14] Arık, *Anadolu Tasvir Sanatı*, 80-81.

[15] Renda, *Türk Resim Sanatı (1700-1850)*, 153. Buradaki Süleymaniye Camii tasvirinin 1228/1813 tarihinin olduğunu altında 1228/1813 tarihinin bulunduğunu ifade eder. Buradan hareketle camideki "Selimiye Camii" tasvirinin de aynı yıllarda yapıldığını kabul etmek mümkündür.

KAYNAKÇA

Altınsapan, Erol. *Eskişehir Selçuklu ve Osmanlı Yapıları.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2004.

Arık, Rüçhan. *Batılılaşma Döneminde Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1988.

Bozer, Rüstem. "Kula-Emre Köyü'nde Resimli bir Camii", Türkiyemiz sy. 53 (Ekim 1987): 15-22.

İnce, Kasım. "Eskişehir ve Çevresindeki Osmanlı Dönemi Yapıları" Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 1990.

İnce, Kasım. "III. Selim-IV. Mustafa ve II. Mahmud Dönemi (1789-1839) Osmanlı Cami ve Mescidleri" Doktora Tezi Atatürk Üniversitesi, 1995.

İnce, Kasım. "Kabataş Köyü Merkez Camii / Çaykara-Trabzon". *T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü Vakıflar Dergisi* 28, sy. 28 (Aralık 2004): 225-236.

İnce, Kasım. "Eskişehir ve Çevresinden Bazı Kitabeler Hakkında". *Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 5, (Eylül 2025): 69-91.

Kuyulu, İnci. "Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatında Yeni Bir Örnek: Soma Damgacı Camii". *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi* 4, sy.4 (Nisan 1988): 67-78.

Kuyulu, İnci. "Bademli Kılcızade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş-İzmir)". *T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü Vakıflar Dergisi* 24, sy. 24 (Haziran 1994): 147-158.

Renda, Günsel. *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı* (*1700-1850*). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977.

Top, Mehmet ve Gülcan Özbek. "Osmanlı Batılılaşma Dönemine Ait Ödemiş'te Bulunan Duvar Resimli İki Camii". *Yüzüncüyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* sy. 46 (Aralık 2019): 227-260.

Uzun, Tolga. "Sivas Yıldızeli Şeyh Halil Türbesi Duvar Resimleri" History Studies 11, sy. 5 (2019): 1839-1853.

Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (VGMA), Abide ve Yapı İşleri, 260901001

Nüfusu. Erişim 12 Haziran, 2026. https://www.nufusu.com/ilce/mihaliccik_eskisehir-nufusu



Fotoğraf 1: Mihrap ve Çevresinin 1990 yılındaki Görünüşü



Fotoğraf 2: Kıble Duvarının 2005 Yılı Görünüşü (VGM Arşivinden)



Fotoğraf 3: Caminin Güneydoğu Köşesi (VGM Arşivi)



Fotoğraf 4: Kıble Duvarının Restorasyon Sonrası Görünüşü



Fotoğraf 5: Caminin Restorasyon Sonrası Batı Duvarının Görünüşü



Fotoğraf 6: Doğu Duvarının Mahfil Tarafındaki Pano



Fotoğraf 7: Doğu Duvarının Ortasındaki Pano



Fotoğraf 8: Doğu Duvarının Mihrap Tarafındaki Pano



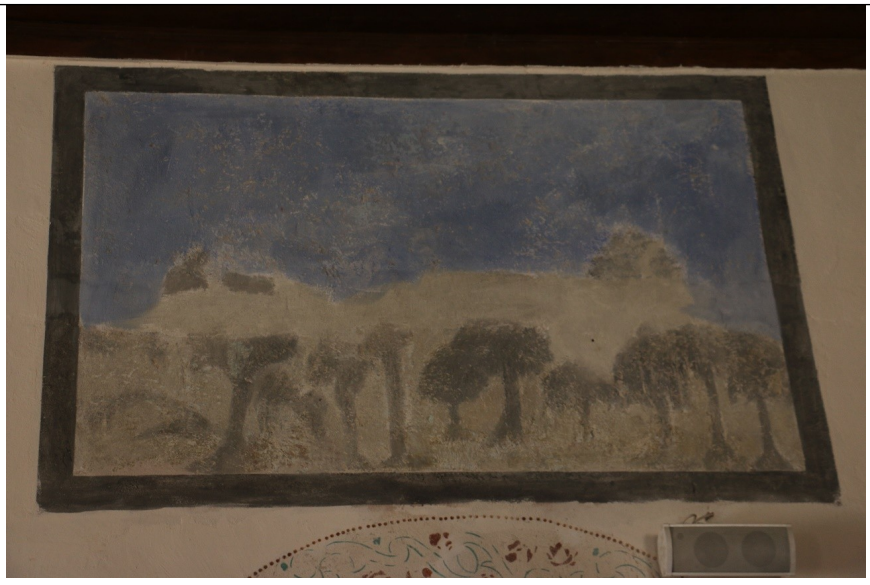
Fotoğraf 9: Kıble Duvarının Doğu Tarafındaki Pano



Fotoğraf 10: Kıble Duvarının Batı Tarafındaki Pano



Fotoğraf 11: Batı Duvarının Mihrap Tarafındaki Pano



Fotoğraf 12: Batı Duvarının Ortasındaki Pano



Fotoğraf 13: Batı Duvarının Mahfil Tarafındaki Pano

ESKİ MEZOPOTAMYA'DA HAYAT, HAKİKAT VE BEREKET SEMBOLÜ ^{GİŠ}KİN/Tİ (KİSKANU) AĞACI

Yusuf KILIÇ

Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Tarih Bölümü, Eskiçağ Tarihi Ana Bilim Dalı, ykilic@pau.edu.tr. ORCID: 0000-0002-3903-888X.

Elvan ESER

Öğretim Görevlisi, Pamukkale Üniversitesi Denizli Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, Turist Rehberliği Programı, eeser@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3932-8419.

1.Kutsal Sembol Olarak Ağaç

Hayat döngüsü içerisinde tabiata yön veren ya da onu etkileyen olguların tümünün birbirleriyle ilişkili olduğu açıktır. İnsanoğlu ise varoluşundan itibaren bu döngünün bir parçası olmuş ve içerisinde yaşanılan evrende olağanüstü olaylarla başa çıkamayacağının farkına varınca acziyetini gidermek için bir güce bağlanma ihtiyacı duymuştur. Bu bağlamda evrende bulunan ve insanın güç yetiremediği gök, güneş, ay, yıldızlar, toprak, dağ, ağaç ve su gibi varlıklar kutsal kabul edilerek sembol değeri kazanmış ve birer kült öğesine dönüşmüştür. Burada özellikle ağacın uzun ömürlü olması ve tabiat karşısında yenilenebilme yeteneği insanoğlu tarafından erkenden fark edilmiş ve bu durum onu kutsal sembol değerine yükseltmiştir. Böylece ağacın kendini yeniletebilme kabiliyetinden kaynaklanan kutsal sembol olma değeri de erken zamanlardan itibaren pek çok toplumda kendini göstermiştir[1]. Nitekim eskiçağ toplumlarının pek çoğunun (Sumer, Akad, Babil Asur, Mısır, Hitit, Urartu, Eski Türk Toplulukları) inanç düzleminde ağaç (ya da bazı ağaçlar) önemli ve gizemli bir gücün temsilcisi olmuş[2] ve bu özelliğini modern toplumlara kadar devam ettirmiştir. Ağacın dinsel değer kazanmasına dair ona atfedilen gizem ve güç, üzerinde taşıdığı özelliklerle doğru orantılıdır. Öyle ki bir ağaç hiçbir zaman kendisi için kutsal değildir. O, ancak onun

[1] Bu manada birçok toplumda ağacın yüklendiği farklı anlamlara bakılacak olursa: Avustralya, Çin, Hindistan, Fenike ve Ege gibi en eski dinsel ve coğrafi bölgelerdeki ağaç tapınımı, evrenin oluşumuna dair bir ön bilgi olarak kabul edilmektedir Yine Hindistan, Mezopotamya ve İskandinavya bölgesinde ise ağaç, kozmosun imgesi olarak geçmekle birlikte, Altay Türklerinde dünyanın merkezi ve evrenin dayanağı olarak görülmüştür. Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, (çev. Lale Arslan Özcan), İstanbul 2014, s. 268.

[2] M. Eliade, *a.g.e.*, s. 269.

aracılığıyla anlamlandırdığı veya sembolleştirdiği şey veya şeyler adına önem ve kutsiyet kazanmıştır. Bu noktada söz konusu gücü ve kutsiyeti temsil eden belirli ağaç türleri vardır[3].

Ağacın bu şekilde gücü ve kutsallığı sembolize etmesinin temel nedeni, onun toprağın içinden fışkırarak gökyüzüne doğru dikey uzanmasının yanında, bazı türlerinin yapraklarını sonbaharda kaybedip, ilkbaharda onlara yeniden kavuşması yani kendisini yenileyebilmesinden ileri gelmektedir. Bu bağlamda Sumerler başta olmak üzere birçok eskiçağ toplumunun inancında ağacın kutsallığı ve onun sembol değeri kendini yenileyebilir özelliğiyle, yani yeniden doğuşu temsil etme yetisiyle ilişkili olarak inanılan bir konudur. Nitekim ağaç motifi bu yönüyle Sumerler başta olmak üzere Eski Mezopotamya toplumları ve diğer birçok toplumun kozmolojisinde, yazım anlatılarında, sanat motiflerinde ve mitolojilerinde kutsallık arz etmiştir. Şöyle ki: ağacın dikey oluşu yani onun göğe doğru dikey biçimde uzanması, onun gökle ilişkilendirilmesinin önünü açmıştır. Böylece ağaç, insanüstü güce sahip ve gök tanrının mekânı olan gökle ilişkilendirilmek suretiyle farklı bir boyut ve anlam kazanarak kutsallığı sembolize etmiştir. Onun topraktan bitmesi ise, tüm canlıların varlık ve yaşam kaynağı olan yerle ilişkilendirilmek istenmesinden ileri gelmektedir. Ağacın yerin dibine kadar inen kökleri, göğe doğru dik bir tarzda yükselen gövdesi, gökyüzüne kadar uzanan dal ve yapraklarıyla olduğu kadar, mevsimden mevsime kendini yenileyebilmesi ölüme ve yeniden dirilmeye işaret kabul edilmiştir. Nitekim ağacın köklerini en uzak derinliklere kadar salması ve göğe uzandığı için sınırsız olarak tasvir edilmesi de ona yüklenen kutsiyetin kaynağının nereler olduğunu görmek açısından önemlidir. Buradan hareketle ağaç her şeyden önce sürekli yer altı ve gök dünyasıyla temas ettiği için daima yer ve gök ile iletişim halinde olduğuna inanılmıştır. Bu ve benzer pek çok özelliği sebebiyle olsa gerek ağaç, çoğu toplum tarafından hayatın, yeniden doğuşun ve sonsuzluğun timsali olarak kabul edilmiştir. Bu şekliyle kutsallık atfedilen ağaçlardan birisi ve hatta en eskisi ise ilk defa Sumer çivi yazılı metinlerinde konu edilen ^{GİŠ}KİN/Tİ (kiskanu) ağacıdır. Bu ağaç türünün sembol değerinde kutsal olma vasfı daha sonraları birçok toplumda da varlığını devam ettirmiştir.

1.1.Hayat, Hakikat ve Bereket Sembolü Olarak ^{GİŠ}KİN/Tİ (kiskanu) Ağacı

^{GİŠ}KİN/Tİ tabiri Sumerce olup, GİŠ-ağaç, KİN-gerçek/hakikat, Tİ ise hayat sürmek/yaşamak anlamındadır. Dolayısıyla ^{GİŠ}Tİ hayat ağacı, ^{GİŠ}KİN ise hakikat ağacı manasındadır. Ayrıca *kiskanu* tabiri de Sumercedeki ^{GİŠ}KİN ifadesinin Akadcadaki telaffuz ha-

[3] Nitekim birçok kadim toplumda olduğu gibi, Türk toplumunda da kutsiyet atfedilen ağaçlar arasında Ardıç ağacı, Elma ağacı, Kavak ağacı, Çam ağacı, Çınar ağacı ve Kayın ağacı vb yer almaktadır. Bu ağaç türlerinin her biri biçimsel özelliklerinin de getirisiyle dinsel açıdan kutsallık yüklenen ağaçlardandır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi* (*Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar*), C. 2, Ankara 2005, s. 472-480.

lidir yani hakikat ağacı anlamına gelmektedir[4]. Beyaz, siyah, kırmızı, lacivert ve yeşil türleri olan çok renkli bir ağaç türüdür[5]. MÖ 3. bin yıldan itibaren Sumerce çivi yazılı metinlerde karşılaşılan bu durum kutsal sembol değerindeki Hayat Ağacı motifinin daha geniş sembol anlamıyla ilk izlerinin ^{GİŠ}KİN/Tİ (kiskanu) şekliyle Mezopotamya'da Sumerlerdeki varlığını göstermektedir. Buren, çivi yazılı metinlerde Sumerlerdeki ikiz tanrı inancıyla bağlantılı olduğunu düşündüğü iki farklı ağaç türünden söz edildiğini ifade etmektedir. Bunlardan birisi ^{GİŠ}Tİ hayat ağacı, diğeri ise ^{GİŠ}KİN (kiskanu) hakikat-bilgi ağacıdır[6]. Korudukları tapınakların bahçelerinde bulunan bu kozmik ağaçların, aynı zamanda ikiz tanrıların yeraltı dünyası ve kutsal evlilik töreniyle ilgili oldukları da düşünülmektedir[7]. Nitekim Mezopotamya'da sembol değerindeki en eski kutsal ağaç ^{GİŠ}KİN/Tİ (kiskanu)'nin tasviri incelendiğinde onun bir tapınım nesnesi olmaktan ziyade, büyük bir güce sahip doğum, yaşam ve ölüm arasındaki döngüyü temsil eden simge/sembol olarak tasvir edildiği anlaşılmaktadır[8]. Metinlerde tanrı Dumuzi/Tammuz ile ilişkilendirilen[9] bu ağacın temel özellikleri bir Babil büyü duasında şu şekilde işlenmektedir:

"Eridu'da kara bir *kiškanu*[10] (ağacı) yetişir, kutsal bir yerdir yaratıldığı;

Lacivert taşı gibi parıldar, Apsu'ya doğru uzanır.

Müreffeh Eridu'da Ea'nın gezindiği yerdir burası

Bau'nun dinlediği saraydır evi...."[11]

Burada ifade edildiği üzere, daha önce Sumerlerin yaşadığı Babil coğrafyasında yetişen ve kutsallık atfedilen *kiškanu* ağacı aynı zamanda en azından Sumerlerden itibaren bölge halkı için efsaneleşmiş ve üzerine övgü dolu şiirler yazılmıştır. Hatta

[4] E. Douglas Van Buren, "The giš-ti and the giš-ka-an-na", *Orientalia*, Nova Series, Vol. 13, 1944, s. 281.

[5] Miguel Civil-Ignaje J. Gelb-A. Leo Oppenheim-Erica Reiner, CAD:*The Assyrian Dictionary* [*K*], The Oriental Institute of the University of Chicago, C. 8, Chicago 1971, s. 453.

[6] E. D. V. Buren, a.g.e., s. 281.

[7] Huzme Gülek Gültekin, "Gılgameş Destanının XII. Tableti ve Sumerce Kaynakları:Şamanist Unsurlar Açısından Bir Değerlendirme", Archvium Anatolicum, C.19, S.2, 2025, s.404.

[8] M. Eliade, *a.g.e.*, s. 270.

[9] E. D. V. Buren, a.g.e., s.281.

[10] Sumerce ^{GİŠ}*.KİN/Tİ,* Akadça ise *kiškanu* şeklinde ifade edilen bu ağacın çivi yazılı tabletlerde siyah türünün sıklıkla geçmesi ve diğer türlerinden ayrıldığına dair bir ifadenin yer almasından hareketle farklı türlerinin olduğu anlaşılmaktadır. Yine aynı tablette *kiškanu*'nun: beyaz, siyah, kırmızı, yeşil, sarı gibi çeşitli türlerinin var olduğuna dair bilgiler de mevcuttur. Ayrıca metinde "*.....ina Eridu kiš-ka-nu-ú şalmu irbu ina asri elli ibbani*" " *.....Eridu'da siyah Kiskanu yerde, yukarıda var olan* (*yerden göğe yükselenibbani*" " ifadesinden hareketle siyah *kiškanu* ağacının kutsal bir yer olan Eridu şehrinde yetiştiği artık şüphe götürmez bir gerçektir. CAD K, s.453.

[11] *kiskanu* ağacının, kozmik ağacın, hayat, hakikat, doğum ve bereket gibi tüm özelliklerini üzerinde taşıdığı düşünülmektedir. Eski Mezopotamya toplumlarının inanışında dünyanın merkezi ve kutsal bir yer olarak kabul edilen Eridu'da yetişen, Tanrı Ea/Enki ve Tanrı Bau ile birlikte zikredilen bu ağaç türü, Sumer ve ardılında Babil coğrafyasında kutsal olarak görülmüştür.

tabletlerde *kiškanu* Efsanesine dair izlerin varlığı ileri sürülmektedir[12]. Zira *kiskanu* ağacı kozmik ağacın tüm niteliklerini taşımakta ve Eridu'da, yani "dünyanın merkezinde" bulunmaktadır. İnanç düzleminde; o kutsal bir yerde, yani gerçekliğin merkezindedir. Ayrıca tam bir kozmik simge (yıldızlı gece) olup, lacivert taşı gibi parıldayıp dünyayı sarıp sarmalayarak okyanusa uzanmaktadır[13].

Öte yandan ağaca atfedilen bu tür anlamların yanında yüklendiği farklı bir misyon da ölüleri dirilten, hastaları iyileştiren veya yaşlıları gençleştiren vb. tüm mucizevi olayları bünyesinde barındıran varlık olarak tasvir edilmesidir. ^{GIŠ}KİN/Tİ (kiskanu) ağacının zaman içerisinde everilmesiyle oluşan Hayat ağacı motifi de esasen bu tür olağanüstü özellikleri üzerinde taşımasından dolayı kutsallaştırılmış ve destanlara konu olmuştur. Nitekim Sumerlerin Gılgamış Destanına nispeten yansıyan bu mit, Türklerin Oğuz Kağan Destanında da işlenmektedir. Özetle ağacın biçimsel özelliklerinden ve kendini yenileyebilmesinden dolayı, insanoğlu onun oluşumu ile kendi hayatının tabii seyri arasında bir benzerlik olduğunu keşfetmiş ve yaşadığı her coğrafyada kutlu mekânlarla ağaç arasında bir ilişki kurmuştur. Böylece en eski devirlerden günümüze dek mabetlerin bahçelerine, çevrelerine ve mezarların yanlarına ağaç dikmenin kutsal bir görev olduğuna inanılmıştır. Bugün dahi ölen kişinin mezarının başına ağaç dikilmesi bu inanışın bir devamı olmalıdır[14].

Bununla birlikte Hayat Ağacı ve hayat sularıyla bağlantısı olan ^{GIŠ}KİN/Tİ (kiskanu) ağacı saflık ve temizlik olgusunu da sembolize etmektedir. Öyle ki Sumer inancında tanrı Ea/Enki'nin ^{GIŠ}KİN/Tİ (kiskanu) ağacı gibi saf bir yerde yaratıldığına inanılmaktadır. Böylece tanrı Ea/Enki ile ^{GIŠ}KİN/Tİ (kiskanu) ağacı arasında önemli bir bağ kurulmaktadır[15]. Ayrıca onun varlığı yeryüzünü bolluk ile doldurmakta ve hastalara şifa dağıtmaktadır. Nitekim hasta bir kişinin şifası için yanı başına bir siyah ^{GIŠ}KİN/Tİ (kiskanu) ağacının dikildiği inancı vardır[16]. Bu noktada Sumer mitolojisinde Eridu'daki Ea/Enki Tapınağı'nda bulunan ^{GIŠ}KİN (kiskanu) ağacının "hayat ağacının ilk temsili" olma ihtimalinin yüksek olduğunu ifade etmiştik. Ancak hiçbir Akadca metinde "hayat ağacı" teriminin geçmemesi de enteresan bir durumdur. Buna karşılık kralın stilize edilmiş bir ağaçla belirli ritülleri gerçekleştirdiğini gösteren resimsel temsiller bulunmaktadır[17]. Bu resimsel ağaç modern literatürde sıklıkla hayat ağacı olarak tanımlan-

[12] M. Eliade, *a.g.e.*, s. 272. Geniş bilgi için bkz. Stephen Herbertb Longdon, "The Legend of the Kiskanu", *The Journal of the Royal Asiatic Sosiety of Great Britain and Ireland*, London 1928, s.843-848.

[13] M. Eliade, a.g.e., s.273.

[14]Mezar başındaki ağaçların yaprak döktükleri sürece Allah'ı zikrederek kabir azabının hafiflemesine ve ölen kişinin ruhunun rahata ermesine vesile olacağına inanılan köklü bir gelenektir.

[15] J. Andrew McDonald, "Botanical Determination of the Middle Eastern Tree of Life", Economic Botany, Vol. 56, No. 2, 2002, s.127.

[16] Amar Annus, The God Ninurta, Neo Assyrian Text Corpus Project Instıtute for Asian and African Studies, University of Helsinki, 2002, 157.

[17] Paul Watson, The Tree of Life, Restoration Quarterly 23, 1980, s. 233

maktadır"[18]. Böylece Mezopotamya çivi yazılı metinlerinde ve görsellerinde görülen ^{GİŠ}KİN (kiskanu) ağacının "hayat ağacı" ile özdeşleştirildiği ihtimali bir kez daha görülmektedir. Bununla birlikte "hayat ağacı" hayat sularıyla yakından bağlantılı düşünülmüştür. Bu aynı zamanda hayat ağacının sürekli cennet bahçesinde büyüdüğünü hayat suyuna ihtiyaç duyduğunu ve hayat suyunun kaynağına yakın yere dikildiğini göstermektedir. Bu durum ise daha sonraki dönemde var olan aynı mahiyetteki Yahudi geleneğini hatırlatmaktadır[19].

Sumerce çivi yazılı metinlerinden elde edilen bilgiler, Sumerlerde ^{GİŠ}KİN/Tİ (kiskanu) ağacının hakikat ve bereket sembolü olarak da görüldüğünü ve ayrıca saflık- temizlik ifade ettiğini göstermektedir. Nitekim metinde "*kral, bir kiskanu ağacı gibi saf bir yerde yaratılmıştır; Ea/Enki, bir kiskanu ağacı gibi saf bir yerde yaratılmıştır. Onun seli yeryüzünü bollukla doldurur. Onun krallık yeri, lapis lazuli görünümü gibi denizin ortasına yayılan gölgesidir*" şeklinde ifade edilmektedir. Bu özellik dini inanç içerisinde Sumer toplumunda ortaya çıkmış olup, daha sonraları Akad, Babil ve Asur topluluklarına da sirayet etmiştir. Dahası bu tür bir inanç İbrani geleneğinin de başlangıç noktası olmuştur.[20] Hasta bir adamın başına siyah bir *kiskanu* ağacı yerleştirmekle ilgili bir büyüde ise, onun krallık açısından önemi tanımlanmaktadır.[21]

Larsa kralı Nur-Adad'a ait ve onu övgüye mazhar kılan Sumerce yazılmış başka çivi yazılı bir metinde ise kralın tanrı Ea/Enki'nin saf ve temiz konutunu (tapınağını) onun için yaptığı ve onun ^{GİŠ}KİN (kiskanu) ağacını yerine diktiği anlatılmaktadır. Ayrıca kral Nur-Adad'ın metni Sumerce yazdırmasının temel nedeni kendisi ve haleflerinin kendilerini Eski Sumerli Lagaş ve Girsu hükümdarlarının mirasçıları olarak gördüklerine işaret etmektedir. Dolayısıyla Sumer gelenek ve inançlarını bilinçli olarak taklit etmişlerdir.

Metnin transkripsiyon ve tercümesi şöyledir:

1. Nu-ur-^{d}İM (*Adad*)

2. nitah kalag-ga

3. engar-zi.Uri$^{(ki)}$-ma

4. lugal zarar$^{(ki)}$-ma

5. išib eš$_2$-e$_2$-bar$_2$-ra

6. ku$_3$-ku$_3$-gi

[18] Sumer çivi yazılı metinlerinde ^{GİŠ}KİN/Tİ şeklinde geçen bu ağacın "hayat Ağacı" olduğunu düşünmek zor değildir.

[19] Stephen D. Ricks. "Converging Paths: Language and Cultural Notes on the Ancient Near Eastern Background of the Book of Mormon", Foundation for Ancient Research and Mormon Studies, Brigham Young University, 2002, s. 389-419.

[20] Edvin Oliver James, "The Tree of Life", *Folklore*, Vol. 79, No. 4, 1968, s.242.

[21] A. Annus, a.g.e., s. 157.

7. eridu$^{(ki)}$ ud-ul-li-a-ta

8. šu$_2$-mu-un-hul-a-ba

9. bal ni(g)-si-sa$_2$ mu-uš

10. du$_2$-de$_2$ al-ne-dug

11. ^{d}en-ki-ga

12. ki-dun$_2$-ku$_3$-kiag$_2$-ga$_2$-ni

13. mu-na-du$_2$

14. ^{giš}kin-ul-li-a-ka-ni

15. *ki-bi mu-na-gi$_2$*[22]

E-barra Tapınağının rahibi, Ur şehrini doyuran (*bolluk-bereket getiren*)*, Larsa şehrinin kuvvetli kralı Nur-Adad, eski günlerde tahrip edilmiş olan Eridu şehrini tekrar inşa ederek adaleti tesis etti. Tanrı Ea/Enki'nin saf ve temiz konutunu* (*tapınağını*) *onun için yaptı. Onun ^{GİŠ}KİN* (*kiskanu*) *ağacını yerine dikti.*

Yine Yeni Sumer Devri'nde II. Lagaş Hanedanlığının meşhur kralı Gudea ise tanrısı Ningirsu için yaptırdığı tapınağın inşaatını anlattığı kitabesinde şöyle söylemektedir: "*kapıda duran ^{GİŠ}Tİ* (*kiskanu*) *gökleri koruyan cennetin niri* (beyi, efendisi) *gibiydi*" [23]. Sumer edebiyatında önemli bir yere sahip olan bu metin, aynı zamanda Sumer kozmolojisinde kutsal sembol değerindeki ^{GİŠ}Tİ (kiskanu) ağacı hakkında da bilgi vermektedir. Özellikle burada ifade edilen "*^{GİŠ}Tİ* (*kiskanu*) *gökleri koruyan cennetin efendisi*" tabiri söz konusunu ağacın edebi yönü yanında, Sumer inanç düzlemindeki önemli yeri hakkında da önemli ipuçları vermektedir. Ayrıca sürekli tapınak ile ilişkilendirilen ve kült merkezinin önemli bir öğesi olan ^{GİŠ}KİN/Tİ (kiskanu) ağacının bir tanrı ağacı olarak kutsallık atfedilen mahiyete olduğunu söylemek zor değildir.

1.2. ^{GİŠ}KİN/Tİ (kiskanu) Ağacının Gerçek Varlığı Meselesi

Babillere ait çivi tabletlerde Basra Körfezi'ne yakın alanlarda tarlalar, ormanlar ve buralarda biten sihirli bitkilerden söz edilmektedir. Ayrıca buradaki Tanrı Ea/Enki kült merkezinde ^{GİŠ}KİN/Tİ (kiskanu) Ağacının dikildiğinden bahsedilmektedir. Ancak kara, mor, yeşil, lapis lazuli vb. renkleri olduğuna dair yazılı ifadeler olan ^{GİŠ}KİN/Tİ (kiskanu)'nin gerçek bir ağaç mı? Yoksa mitolojik bir sembol mü? Noktasında tartışmalar devam etmektedir. Bu bağlamda ^{GİŠ}KİN/Tİ (kiskanu)'nin muhtemelen gerçek bir ağaç adından çıkmış olduğu, fakat metinlerde mitolojik-kutsal ağaca dönüşmüş bir sembole dönüştüğü en çok kabul edilen görüştür. Bunun en yakın sembolik karşılığı hurma palmiyesi olmakla beraber, botanik karşılığı kesin değildir. Çünkü hayat ağacı / kutsal ağaç ikonografisinde hurma palmiyesi çok güçlü aday olarak kabul gör-

[22] Cyril John Gadd, Reading Book, Oxford, 1924, s.45.

[23] E. D. V. Buren, a.g.e., s. 281-287.

mektedir. Buna karşın bazı araştırmacılar ise Asur kutsal ağacının doğrudan hurma palmiyesi gibi görünmediğini, daha stilize/kompozit bir bitki olduğunu söylemektedirler. Hatta lotus çiçeği benzeri yorumlarda bulunmaktadırlar. Örneğin McDonald, bazı kutsal ağaç tasvirlerinin "date palm per se" yani doğrudan hurma palmiyesi gibi görünmediğini ve mitolojik sahnelerde daha stilize bir dünya-ağacı kullanıldığını belirtmektedir[24]. Orta Asur Dönemine ait bir çivi yazılı metinde ise ^{GİŠ}KİN/Tİ (kiskanu) ağacının çubuklarının kompozit yayların üretiminde kullanıldığı ifade edilmektedir[25]. Bu ifade ise onun gerçek bir ağaç olduğu fikrini desteklemektedir.

Diğer taraftan ^{GİŠ}KİN/Tİ (kiskanu)'nin Ilgın ağacı olduğu yönünde iddialar olsa da bunu açıklamak bir hayli zordur. Çünkü tıbbi/ritüel metinlerde ^{GİŠ}KİN/Tİ (kiskanu) bitkisi ile Ilgın tohumu ayrı ayrı sayılmış görünmektedir. Nitekim British Museum'daki tablet açıklamasında "plant-kiskanu bitkisi" ve "seed from bīnu-tree/tamarisk-Ilgın tohumu" ayrı unsurlar olarak ifade edilmiştir. Bu ifadeler "^{GİŠ}KİN/Tİ (kiskanu) doğrudan Ilgın ağacıdır" demeyi zayıflatmaktadır. Bunun yanında bu ağacın Sedir olduğuna dair de görüşler bulunmaktadır. Ancak Sedir ağacı, çok prestijli ve tapınak/kraliyet mimarisinde önemli olmasına rağmen Eridu'nun yerel su-altı/Abzu sembolizmiyle çok fazla uyuşmamaktadır. Ayrıca sedir Mezopotamya'nın güneyinde yerel bir ağaç değil, daha çok ithal/prestijli kereste hammaddesi olarak karşımıza çıkmaktadır[26]. ^{GİŠ}KİN/Tİ (kiskanu)'nin ise çivi yazılı metinlerde daha çok Mezopotamyalı unsurlar olan Eridu ve Abzu'nun kendi kutsal ağacı şeklinde anlatılmaktadır. Tüm bunların dışında ilginç başka bir alternatif ise: bazı filolojik bağlantılarda ^{GİŠ}KİN/Tİ (kiskanu) ağacının kavak, dişbudak veya akçaağaç gibi ağaçlarla ilişkilendirilmiş olmasıdır. Daha çok kelime/ahşap türü eşleştirmesi düzeyinde olan bu tür bir ihtimali düşünmek bile çok zordur[27].

Özetleyecek olursak ^{GİŠ}KİN/Tİ (kiskanu) ağacı, mitolojik olarak: Hayat ağacı / kutsal Eridu ağacı vasfındadır.

Sembol değeri olarak ise tanrı Ea/Enki'nin su, bilgelik ve bereket ağacı değerine yükseltilmiştir.

Görsel canlandırılmasında ise: siyah gövdeli, lacivert-lapis lazuli parıltılı, hurma palmiyesine benzeyen ama kökleri suya/Apsû'ya inen hibrit kutsal ağaç olarak betimlenmektedir.

Botanik olarak da kesin olmamakla beraber "hurma palmiyesi" en mantıklı sembolik

[24] J. A. McDonald, a.g.e., s.115.

[25] Wilfred G. E. Watson, "A Botanical Snapshot of Ugarit. Trees, Fruit, Plants and Herbs in the Cuneiform Texts", *Aula Orientalis*, Vol. 22, 2004, s.137.;Salih Parlak," Kompozit Yayların Kökeni ve Gelişim Aşamaları", *Ağaç ve Orman*, C. 4, S.2, 2023, s.34-46.

[26] Geniş bilgi için bkz. Hacı Ören-Aysel Ateş, "Eski Mezopotamya-Anadolu Toplumlarında Sedir Ağacının Kullanımı ve Önemi", Prof. Dr. Sebahattin BAYRAM'a Armağan, Eski Çağ Tarihi Yazıları, (Ed. Yusuf Kılıç ve diğ.) , Çizgi Kitabevi, Konya 2023, s.435-456.

[27] W. G. E. Watson, a.g.e., s.137.

aday olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bunu düz hurma ağacı değil de daha çok "Ea/Enki'nin karanlık mavi kutsal hurma-ağacı / dünya-ağacı" gibi düşünmek gerekmektedir. Nitekim hurma palmiyesi olarak en azından 6 bin yıldan beri arkeolojik buluntu ve çivi yazılı vesikalarda varlığı tespit edilen mitolojik bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Eski Mezopotamya toplumlarında kazandığı bu mitolojik sembol değeri daha sonraki toplumlarda da varlığını devam ettirerek günümüze kadar ulaşmıştır. Gerçekten günümüzde halı ve kilim başta olmak üzere birçok nesnenin üzerinde hurma motifi görmek mümkündür.

Öte yandan Hayat Ağacının hayat sularıyla olan bağlantısı, Eski Mısır dini, mitolojisi ve edebiyatında da önemli yer almaktadır, Öyle ki, "Piramit Çağı metinlerinden itibaren ht n 'ankh, 'Hayat Ağacı' kelimesi geçmektedir." Ayrıca Mısır'ın kutsal hayat ağacı olan ve Güneş Tanrısı Ra ile özdeşleştirilen *ished* (yani persea) ağacının yaprakları üzerinde uzanmış firavun II. Ramses'in minyatür bir heykeli bulunmaktadır. Heykel üzerindeki yazıtta, II. Ramses'in adının, bir tür hayat kitabı veya hatıra kitabı görevi gören *ished* ağacının yapraklarına yazıldığı ve böylece kutsiyet kazandığı görülmektedir. Ayrıca kutsal ağaç ve su, birçok Mısır tapınak kompleksinde birlikte bulunmaktadır[28].

SONUÇ

Ağaç, eskiçağ toplumlarının inanç ve düşünce dünyasında yalnızca tabiata ait bir varlık olarak değil, insanın evreni, hayatı, ölümü ve kutsalı anlamlandırma çabasının en güçlü sembollerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kökleriyle yerin derinliklerine uzanması, gövdesiyle yeryüzünde varlık göstermesi ve dallarıyla göğe yönelmesi, ağacı kozmik düzenin farklı katmanlarını birbirine bağlayan bir unsur hâline getirmiştir. Bunun yanında mevsimsel döngü içerisinde kendisini yenileyebilmesi, onun hayat, yeniden doğuş, süreklilik ve ölümsüzlük düşünceleriyle ilişkilendirilmesine zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda Eski Mezopotamya inanç sisteminde kutsal ağaç tasavvurunun en eski ve dikkat çekici örneklerinden biri olarak ^{GIŠ}KİN/Tİ, yani Akadca telaffuzuyla *kiskanu* ağacı öne çıkmaktadır. Sumerce kökenli ^{GIŠ}KİN/Tİ ifadesinin taşıdığı anlam alanı, söz konusu ağacın yalnızca botanik bir varlık olarak değil, aynı zamanda düşünsel ve dinî bir sembol olarak değerlendirildiğini göstermektedir. ^{GIŠ}Tİ'nin "hayat ağacı", ^{GIŠ}KİN'in ise "hakikat ağacı" anlamına gelmesi, bu ağacın Mezopotamya kozmolojisinde hayat, hakikat, saflık, bereket ve ilahî düzen kavramlarıyla iç içe düşünüldüğünü ortaya koymaktadır. Dolayısıyla *kiskanu* ağacı, sıradan bir ağaç türünden ziyade, kutsal olanla dünyevi olan arasındaki ilişkiyi görünür kılan sembolik bir merkez niteliği taşımaktadır. Metinlerde *kiskanu* ağacının özellikle Eridu, Apsû ve Tanrı Ea/Enki ile ilişkilendirilmesi, onun Eski Mezopotamya düşüncesindeki yerini daha da belirginleştirmektedir. Eridu'nun kutsal bir merkez olarak görülmesi ve *kiskanu* ağacı-

[28] S D. Ricks. a.g.e., s. 402.

nın burada konumlandırılması, ağacın "dünyanın merkezi" fikriyle bağlantılı olarak algılandığını göstermektedir. Apsû'ya doğru uzanan, lapis lazuli gibi parıldayan ve ilahî varlıkların mekânıyla ilişkilendirilen bu ağaç, kozmik ağacın bütün temel niteliklerini üzerinde toplamaktadır. Bu yönüyle *kiskanu*, hayatın kaynağı olan suyla, bilgelikle, arınmayla ve bereketle doğrudan bağlantılı bir sembol hâline gelmiştir. ^{GIŠ}KİN/Tİ ağacının Sumer ve ardılı Mezopotamya toplumlarında yalnızca mitolojik anlatılarda değil, kraliyet ideolojisi, tapınak inşası ve ritüel pratikler bağlamında da önemli bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır. Larsa kralı Nur-Adad'a ait metinde kralın Eridu'yu yeniden inşa etmesi, Tanrı Ea/Enki için saf ve temiz konut yapması ve onun *kiskanu* ağacını yerine dikmesi, bu ağacın siyasi meşruiyet, kutsal düzen ve ilahî onayla ilişkilendirildiğini göstermektedir. Benzer şekilde Gudea metninde ^{GIŠ}Tİ ağacının gökleri koruyan cennetin efendisi gibi tasvir edilmesi, ağacın yalnızca yerel bir kült unsuru olmadığını; göksel düzenin korunması, kutsal mekânın tamamlanması ve tanrısal iradenin yeryüzünde temsil edilmesi bakımından da güçlü bir sembol olduğunu ortaya koymaktadır. *kiskanu* ağacına yüklenen şifa, saflık ve bereket özellikleri de onun Mezopotamya inanç dünyasındaki çok katmanlı anlamını güçlendirmektedir. Hasta bir kişinin şifası için siyah *kiskanu* ağacının kullanılması, onun koruyucu ve iyileştirici bir güçle ilişkilendirildiğine işaret etmektedir. Aynı şekilde Tanrı Ea/Enki'nin *kiskanu* ağacı gibi saf bir yerde yaratıldığına dair inanç, ağacın yalnızca hayat veren değil, aynı zamanda temizleyen, arındıran ve kutsal olanı taşıyan bir varlık şeklinde algılandığını göstermektedir. Bu nedenle ^{GIŠ}KİN/Tİ ağacı, hayat ağacı tasavvurunun erken bir biçimi olarak değerlendirilirken, aynı zamanda hakikat, bilgi, bereket ve kozmik dengeyi temsil eden daha geniş bir sembol dünyasının da merkezinde yer almaktadır. Bununla birlikte *kiskanu* ağacının gerçek bir botanik türe karşılık gelip gelmediği meselesi kesin biçimde çözümlenmiş değildir. Metinlerde ağacın siyah, beyaz, kırmızı, yeşil ve lapis lazuli parıltılı türlerinden söz edilmesi, onun hem somut bir ağaç türüne dayanmış olabileceğini hem de zaman içerisinde mitolojik ve sembolik bir mahiyet kazandığını düşündürmektedir. Hurma palmiyesi, *kiskanu* ağacı için en güçlü sembolik aday olarak öne çıkmakla birlikte, metinlerdeki tasvirler onun doğrudan ve yalnızca bir hurma ağacıyla özdeşleştirilmesini güçleştirmektedir. Bu sebeple *kiskanu* ağacını, belirli bir botanik türden hareketle kutsallaştırılmış; ancak zamanla Eridu, Apsû, Ea/Enki, hayat suyu, saflık ve bereket kavramlarıyla birleşerek kozmik bir dünya-ağacı kimliği kazanmış sembolik bir varlık olarak değerlendirmek daha isabetli görünmektedir.

KAYNAKÇA

Annus, A. *The God Ninurta, Neo Assyrian Text Corpus Project Institute for Asian and African Studies*, University of Helsinki, 2002.

Buren, E. D. V. "The giš-ti and the giš-ka-an-na", *Orientalia*, Nova Series, Vol. 13, 1944, s. 281-287.

Civil, Miguel -Ignaje J. Gelb-A. Leo Oppenheim-Erica Reiner, CAD:*The Assyrian Dictionary* [*K*], The Oriental Institute of the University of Chicago, C. 8, Chicago 1971.

Eliade, M. *Dinler Tarihine Giriş*, (çev. Lale Arslan Özcan), İstanbul, 2014.

Gadd, C. J. Reading Book, Oxford, 1924.

Gültekin, H. G. "Gılgameş Destanının XII. Tableti ve Sumerce Kaynakları:Şamanist Unsurlar Açısından Bir Değerlendirme", *Archvium Anatolicum*, C.19, S.2, 2025, s.383-409.

James, E. O. "The Tree of Life", *Folklore*, Vol. 79, No. 4, 1968, s.241-249.

Longdon, S. H. "The Legend of the Kiskanu", *The Journal of the Royal Asiatic Sosiety of Great Britain and Ireland*, London 1928, s.843-848.

McDonald, J. A. "Botanical Determination of the Middle Eastern Tree of Life", *Economic Botany*, Vol. 56, No. 2, 2002, s.113-129.

Ögel, B. *Türk Mitolojisi* (*Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar*), C. 2, Ankara 2005.

Ören, H.-Aysel Ateş, "Eski Mezopotamya-Anadolu Toplumlarında Sedir Ağacının Kullanımı ve Önemi", *Prof. Dr. Sebahattin BAYRAM'a Armağan, Eski Çağ Tarihi Yazıları*, (Ed. Yusuf Kılıç ve diğ.) , Çizgi Kitabevi, Konya 2023, s.435-456.

Parlak, S. "Kompozit Yayların Kökeni ve Gelişim Aşamaları", *Ağaç ve Orman*, C. 4, S.2, 2023, s.34-46.

Ricks. S. D. "Converging Paths: Language and Cultural Notes on the Ancient Near Eastern Background of the Book of Mormon", *Foundation for Ancient Research and Mormon Studies*, Brigham Young University, 2002, s.389-419.

Watson, W. G. E. "A Botanical Snapshot of Ugarit. Trees, Fruit, Plants and Herbs in the Cuneiform Texts", *Aula Orientalis*, Vol. 22, 2004, s.137-156.

Watson, P. "The Tree of Life", Restoration *Quarterly 23*, 1980, s.232-38.

DENİZLİ'DE KALEMİŞİ CAMİLERE BİR ÖRNEK: AKKÖY CAMİİ

Halil ÖZYİĞİT

Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID: 0000-0003-3245-2581

Serpil ÖZKAN

TÜBİTAK ARGE-1001, 323K239 numaralı "Olası İstanbul Depremine Karşı Milli Saraylar, Harbiye Mektebi ve Deniz Müzesi'ndeki Sanat Eserleri İçin Koruma ve Sergileme Mekânları Tasarım Kılavuzu" isimli projede "doktora sonrası araştırmacı" (Proje Yürütücüsü: Prof. Dr. Halil ÖZYİĞİT). ORCID: 0009-0000-5991-9431

GİRİŞ

18. yy başında görülen ve Lale Devri olarak adlandırılan (1718-1730) dönemden itibaren etkisini göstermeye başlayan Batılılaşma süreci, Osmanlı Devleti'nde sosyal ve kamu hayatın pek çok alanında olduğu gibi mimarlık ve süsleme sanatlarında da belirgin şekilde varlığını hissettirmeye başlar. Avrupa menşeli Barok, Rokoko ve Ampir üsluplarının Osmanlı sanatına uyarlanmasıyla, geleneksel süsleme anlayışı yerini hareketli kompozisyonlara, natüralist çiçek tasvirlerine, vazolu buketlere, perde motiflerine bırakır (Kuban, 2007, s. 492; Hatipoğlu, 2007, s. 1; Alyaç, 2018, s. 272; Salbacak, 2018, s. 73; Kabakçı, 2013, s. 30). Batılı üslup özellikleriyle oluşturulmuş, manzara resimleri, bitkisel kompozisyonlar, iç ve dış mekanlarda hızla görünürlüğünü artırır. 19. yy'da neredeyse tüm Osmanlı coğrafyasındaki dinî, kamu ve sivil mimaride varlığını baskın şekilde hissettirir. Etkilerini önce Osmanlı saray çevresinde ve büyük kent merkezlerinde gösteren bu değişim, taşra mimarisi ve özellikle de cami iç mekân süslemelerine kadar yayılır (Renda, 1977, s. 15). Batılılaşma döneminde kalem işi süslemeler, sivil mimarinin yanı sıra cami, mescit ve türbe gibi dinî yapılarda da yaygınlık kazanır. Bu süreçte klasik dönemin rûmî, hatâyî ve geometrik bezeme anlayışı; yerini natüralist çiçek kompozisyonları, meyve tasvirleri, manzara resimleri, perde motifleri ve Batı kökenli bezeme unsurlarının yer aldığı yeni bir süslemeye bırakır (Arık, 1988, s. 21).

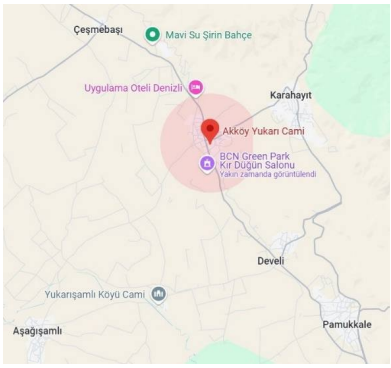
Ege Bölgesi, 19. yy'da ekonomik canlılığı ve liman kentleri aracılığıyla Avrupa ile kurduğu yoğun ticari ilişkiler sayesinde Batılılaşma etkilerinin en erken hissedildiği

bölgelerden biri olur. Bu nedenle Ege camilerinde görülen kalem işleri hem Osmanlı klasik sanatının devamlılığını hem de 19. yy Batılılaşma anlayışının estetik dönüşümünü birlikte sergilemektedir (Renda, 1977, s. 84). Ege Bölgesi camilerinde kalem işi süslemelerde natüralist gül, lale, karanfil, akant yaprakları, C ve S kıvrımlı Rokoko kartuşları, vazodan çıkan çiçek demetleri, madalyonlar ve perde motifleri sıkça kullanılır. İstanbul ve İzmir kent siluetleri, bu kentlere ait manzara kompozisyonları ve sembolik mimari betimlemeler dikkat çekmektedir. Bu bezemeler, Osmanlı duvar resmi geleneğinin taşradaki önemli temsilcileri arasında değerlendirilmektedir (Arık, 1988, s. 78). Özellikle 19. yy sonları ile 20. yy başlarında inşa edilen veya onarım gören Ege camilerinde kalem işi süslemelerin yoğunluğu artar, süsleme programı mimariyi tamamlayan temel estetik unsurlardan biri hâline gelir. Renk kullanımı Batılılaşma döneminin gösterişli bezeme anlayışını yansıtırken, geleneksel İslam sanatının simgesel düzeni de büyük ölçüde korunur (Kuban, 2007, s. 512). Ege Bölgesi camilerindeki kalem işi süslemeler, Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma döneminin taşradaki sanat anlayışını belgeleyen önemli kültür varlıklarıdır. Bölgede görülen bezemeler, klasik Osmanlı üslubunun devamlılığı ile Barok ve Rokoko etkilerinin yerel yorumlarını aynı yüzeyde buluşturmaktadır. Bu yönüyle Ege camileri, kalem işi sanatı bakımından da 19 ve 20. yy Osmanlı estetik anlayışının önemli temsilcileri arasında yer alırlar.

Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma Dönemi'nde özellikle kırsal camilerde gelişen kalem işi süsleme geleneğinin önemli merkezlerinden biri de Denizli'dir (Çevrimli, 2017, s. 170; Halaç ve Gülşen, 2020, s. 2741). Bu yönüyle Akköy Yukarı Camii, Denizli'de taşra kalem işi sanatının önemli temsilcilerinden biri olup, yapının korunması ve ayrıntılı sanat tarihi analizlerinin gerçekleştirilmesi, bölgesel Osmanlı duvar resmi geleneğinin anlaşılması açısından önemlidir (Çevrimli, 2017, s. 202).

Denizli İli, Pamukkale İlçesi Akköy Mahallesi pafta no 1, parsel no 638'de kayıtlı cami, dikdörtgen planlıdır. Daha geç dönemde açıklıkları duvar ve ahşap pencereler ile kapatılan düz tavan ile örtülü iki gözlü son cemaat yeri geçildikten sonra harime ulaşılmaktadır. Kare planlı harim kısmı, ortasında "yalancı kubbe"nin yer aldığı dört ahşap sütunla taşınan ahşap düz tavan ile örtülüdür. Yapının güney ve batı cephesi yola teğet olup, doğu cephesi "yeni yapılan camiye"; kuzey cephesi ise "Kur'an kursu olarak kullanılan bina" ile ortak kullanım alanına bakmaktadır.

Caminin, mevcut hali ile özgün olmayan son cemaat yerinin kuzeydoğu köşesine yaklaşık yarım metre mesafeye yerleştirilmiş bir minaresi bulunmaktadır. Müştemilat olarak tanımlanabilecek, cami dokusu ile uyumlu, şadırvan/abdest alma yeri veya tuvaleti bulunmamaktadır. Cami yerleşim alanını sınırlandıran herhangi bir çevre duvarı düzenlemesi; cami ile kompleks oluşturacak, yapım tarihinden kalan, başka bir yapı grubu mevcut sınırları içerisinde yer almamaktadır. Cami mevcut halde kullanılmamaktadır.



Harita 1: Akköy Mahallesi'nde Caminin Bulunduğu Konum[1]



Foto. 1: Akköy Cami Girişi

2. Tarihçesi

Denizli İli Pamukkale İlçesi Akköy Mahallesi sınırları içinde yer alan Akköy Yukarı Camisi'nin (Harita 1, Foto. 1) inşa tarihini kesin olarak saptamamıza yardımcı olacak bir kitabe, vakfiye veya benzer bir belge bulunmamaktadır. İlçe geçmişi Kafkasya'dan göç eden bir grup Dağıstanlının bölgeye yerleştirilmesine dayandırılmaktadır. Göçün Sultan Abdülaziz (1861-1876) zamanında olmasına dayandırılarak ilk mahallenin adı "Aziziye" olarak adlandırılmıştır. Sultan II. Abdülhamit (1876-1908) zamanında aynı bölgeye bir grup daha Kafkas göçmeni yerleştirilir. Bu göçmenlerin yerleştiği mahallenin adı ise "Sultaniye" olur. 1930 yılı başlarına kadar iki ayrı mahalle olan yerleşim yeri Akköy çatısı altında birleştirilir. Nüfus olarak gittikçe büyüyen Akköy, 1970 genel nüfus sayımı ile 2349 kişinin yaşadığı bir köy haline gelir. Köyün ihtiyar heyeti ulaşılan nüfus sayısına istinaden "belediye olabilmek için" Danıştay 3. Dairesine başvurur. Danıştay 3. Dairesinin 22 Şubat 1971 tarihli olumlu kararına istinaden İçişleri Bakanlığı Mahalli İdareler Genel Müdürlüğünün 27 Şubat 1971 tarihinde aldığı kararın Cumhurbaşkanlığı tarafından onanması ile Akköy "belediye" statüsü kazanır[2]. 6 Aralık 2012 tarihli 28489 sayılı Resmî Gazetede yayınlanan "On Üç İlde Büyükşehir Belediyesi ve Yirmi Altı İlçe Kurulması ile Bazı Kanun ve Kanun Hükmünde Kararnamelerde Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun" kapsamında Büyük Şehir statüsüne dönüşen Deniz-

[1] Google. (Tarihsiz). [Akköy Yukarı Cami]. 26 Şubat 2025 tarihinde https://www.google.com/maps/place/Akk%C3%B6y+Yukar%C4%B1+Cami/@37.9546623,29.0794468,15z/data=!3m1!4b1!4m6!3m5!1s0x14c7129040000001:0x3e8ed6296721a2e9!8m2!3d37.9546623!4d29.0794468!16s%2Fg%2F1ptzlqg74?entry=ttu&g_ep=EgoyMDI2MDcyMi4wIKXMDSoASAFQAw%3D%3D.

[2] Ayrıntılı bilgi için bkz., Denizli'nin Akköy köyünde belediye kurulması, Yer Bilgisi: 362-11-2, Kurum:30-11-1-0/Bakanlıklararası Tayin Daire Başkanlığı, Belge Tarihi: 27.02.1971.

li'nin, yine bu kanunla kurulan "Pamukkale" İlçesine bağlanır[3]. Denizli'nin Büyükşehir statüsü kazandığı tarihten bu yana "Akköy" mahalle olarak siyasi varlığını sürdürmektedir.

Tescilli caminin son cemaat yeri içinde âtıl durumda olan bir levha üzerinde adına rastlamaktayız. Levhada, Diyanet İşleri Başkanlığının logosu ve Latin harfli "T.C. AKKÖY KAYMAKAMLIĞI İLÇE MÜFTÜLÜĞÜ" ibaresi yer almaktadır. Akköy Yukarı Mahallesi'nde yer alan cami, İzmir II Numaralı KTVKBK'nun 28.04.2005 gün ve 801 sayılı kararı ile tescillenmiştir.

Caminin mimari özellikleri, dikdörtgen formlu kapı ve pencereleri, dışa taşıntı yapan saçakları, Batılılaşma etkili yoğun kalem işi bezemeleri göz önünde bulundurulduğunda, Osmanlı Devleti'nin son yıllarında inşa edilen cami tipi özelliklerini göstermektedir. Yalancı kubbe içinde yazılı olan *16 Cemaziyülevvel 1327* tarihi (5 Haziran 1909) kalem işi süslemelerin tamamlandığı tarihtir. Caminin, kalem işlerinin tamamlandığı tarih olan 5 Haziran 1909 tarihinden önce tamamlandığı fikri hakimdir. Bölgeye göçler göz önünde bulundurularak caminin inşa tarihi daha geniş bir zamanlı dilimi içerisinde değerlendirilmektedir (İnce, 2001, s. 65-66). İlk göçün olduğu Sultan Abdülaziz (1861-1876) ve son göçün olduğu II. Abdülhamit dönemi bu bağlamda baz alınabilir. İki göç zamanında bölgeye gelen ilk göçmenlerin yerleşimini takiben 1861'de başlayıp, II. Abdülhamit'in saltanatı sonuna kadar (27 Nisan 1909) tamamlandığı yaklaşımı geniş tarih aralığı olarak kabul edilebilir. Gösterdiği mimari özellikler ve süslemeler bağlamında, I. Ulusal Mimarlık öncesi (1908), 19. yy'ın sonu ile 20. yy'ın başında inşa edildiği fikrindeyiz.

3. Akköy Yukarı Camisine Ait Tanımlar

Caminin kuzeybatı köşesinde tek şerefeli ve yivli silindirik gövdeli bir minaresi bulunmaktadır. Caminin beden duvarlarının subasman seviyesine kadar moloz taş, üst bölümlerinde ise kerpiç malzeme kullanılmıştır (Foto. 2). Kuzey cephe hariç dış cephelerinde beton sıva uygulanmıştır. Kuzey cephede ise kalem işine uygun özgün toprak sıva görülmektedir. Caminin iç duvarları tabandan tavana kadar kalem işi süslemeler ile kaplanmıştır.

Yoğun şekilde müdahale içeren son cemaat yerinin duvarlarında ise temel seviyesine kadar düzgün kesme taş (devşirme malzeme) (Foto. 3), üzerine betonarme malzeme kullanılmıştır. Caminin kapılarında, minberinde, mahfilin merdiven korkulukları ve tavanında, harim tabanında ahşap malzeme görülür. Harim alt kat pencereleri PVC, üst kat mazgal pencerelerinde ahşap kullanılmıştır. Cami dışa taşıntı yapan geniş bir ahşap saçağa sahiptir. Caminin kırma çatısında ise Marsilya tipi kiremit kullanılmıştır.

[3] Ayrıntılı bilgi için bkz., https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/12/20121206-1.htm



Foto. 2: Camin Beden Duvar Örgü Malzemesi



Foto. 3: Camin Son Cemaat Yeri Temel Taşları

Son cemaat yeri zemin döşemesinde karosiman, dökme mozaik ve beton kullanımı görülür. (Foto. 4). Giriş aksının bu bölümü hariç, son cemaat yerinin geri kalan zemini beton dolgu ile yükseltilmiştir. Son cemaat yerinin doğu kanadındaki kapalı bölümün zemininde sunta; batı kanadında ise beton kullanılmıştır (Foto. 5).

Son cemaat yerinden harime girince bizi küçük bir hol karşılar. Son cemaat yeri ile aynı kotta olan bu bölümden sonra, bir basamak seviyesinde yükseltilmiş harim zeminine geçilir. Hem holün hem de harimin zemini ahşap rabıtadır (Foto. 6). Harimi kuzey duvarı boyunca uzanan mahfilinin döşemesi de ahşap rabıtadır.



Foto. 4: Son Cemaat Yerindeki Karosiman ve Dökme Mozaik



Foto. 5: Son Cemaat Yeri Batı Kanadı Beton Döşeme



Foto. 6: Harim Taban Döşemesi

Caminin son cemaat yeri ve mahfil tavanında ahşap rabıta düz tavan uygulaması görülmektedir. Harimin ortasında 2.81 m. çapında içi kalem işi kaplı bir yalancı kubbe kullanılırken, geri kalan kısımlarında kare formlu taksimatlandırmaya sahip çıtakâri tavan uygulaması görülür (Foto. 7). Harim kısmında yer alan dört ahşap direk hem

yalancı kubbenin hem de tavan kısmının taşınmasına destek olmaktadır. Ayaklardan taban içine gömülü taşıyıcılardan üçünün başlıkları özgün değildir. Sadece güneydoğu köşedeki özgün basit bir başlığa sahiptir. Bu taşıyıcılara yapılan müdahale minberin yer değiştirmesine de neden olmuştur.



Foto. 7: Örtü Sisteminin Taşıyıcısı ve Harim Tavanı



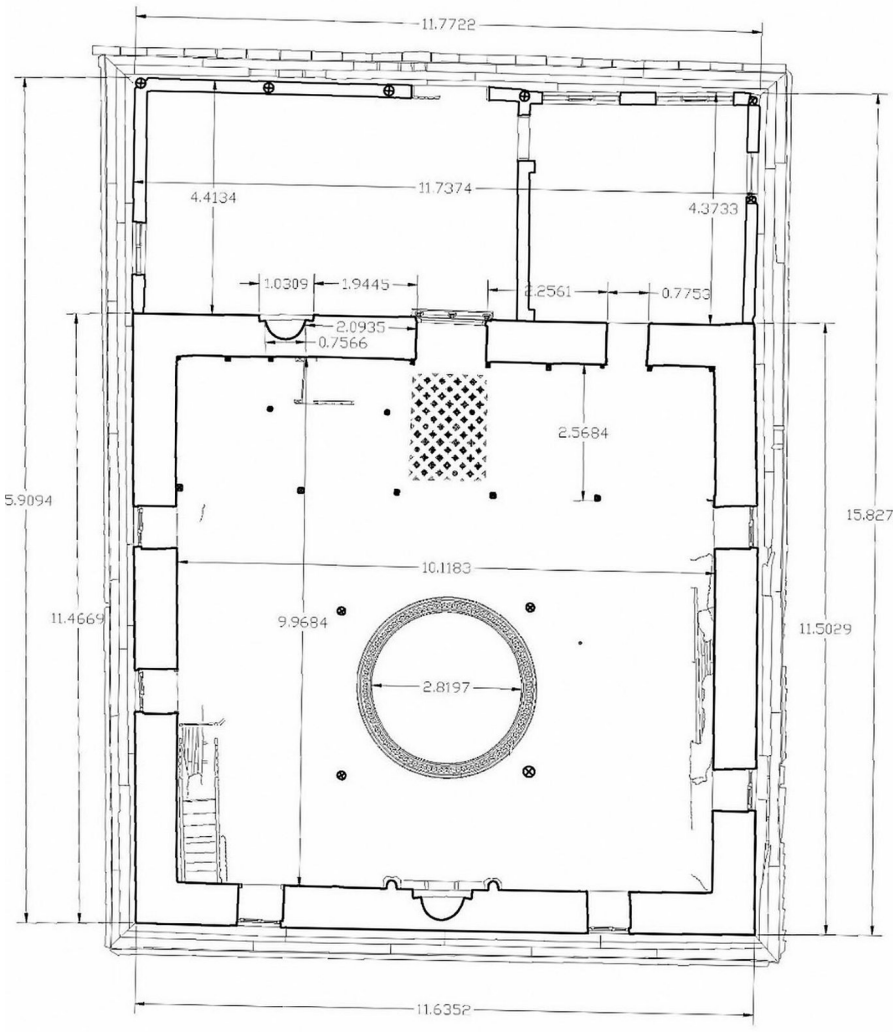
Foto. 8: Akköy Belenardıç Camisi Minberinin Restorasyon Sonrası Özgün Konumu

Muhdesliği hem inşa malzemesinden hem de özgün yapı ile olan bağlantı noktalarındaki dilatasyonlardan rahatlıkla anlaşılan iki gözlü son cemaat yerinin yan kanatları kapalıdır. Son cemaat yerinin girişe göre sağında kalan duvarında bir mihrap nişi bulunmaktadır. Girişin solunda kalan duvarda yer alan pencerenin alt kısmı oyularak nişe dönüştürülmüştür.

Girişte yer alan ahşap düz tavanlı mahfil, kare planlı harimden korkuluklarla ayrılmıştır. Mahfil üst katta da ahşap korkuluklar ile sınırlandırılmıştır. Harimin dört ahşap destekle taşınan yalancı kubbesi dışında kalan kısmı, çıtakâri teknikle oluşturulmuş kasetli bir tavana sahiptir.

Caminin mihrabı güney duvarının ortasında dikdörtgen formlu ve büyük oranda duvara gömülüdür. Caminin ahşap minberi ise batı duvarına bitişik nizamdadır. Klasik bir minberde olan unsurları bünyesinde bulunduran ahşap minber, daha sonraki bir tarihte (kalemişleri yapıldıktan sonra) batı duvarına çekilmiştir. Çünkü hem önceki konumuna işaret eden güney duvarındaki kalemişsiz bölüm hem de şimdiki konumuna bağlı olarak bir kısmını kapattığı kalem işi panolar bu fikri desteklemektedir. Benzer bir hatalı uygulama, Akköy Camisi'ne 20 km mesafedeki Belenardıç camisinde restorasyon esnasında düzeltilmiştir (Foto. 8). Caminin basit nitelikli vaaz kürsüsü ise güneydoğu köşede üç basamakla çıkılan ahşap korkulukları olan bir platform üzerine oturmaktadır.

4. Yapının Planı



Plan 1: Akköy Yukarı Camisi Planı (Mimar: Merve GÖKÇE)

Kare planlı bir harimi olan Akköy Yukarı Camisinin (Plan 1), plân şemasına göre düzenleri şu şekildedir:

Son Cemaat Yeri: Caminin dikdörtgen formlu son cemaat yeri özgün değildir (Foto. 9). Son cemaat yerinin temel duvarları devşirme malzemedir. Son cemaat yerine çift kanatlı ahşap bir kapıdan girilmektedir. Özgün olmayan kapının kanatları karelere taksimatlandırılmıştır. Son cemaat yerinin giriş aksını da içine alan ve girişe göre sağ tarafta kalan bölümü, kapı lento atkısı seviyesinden saçak seviyesine kadar ahşap aksamlı pencerelere sahiptir (Foto. 10). Son cemaat yerinin girişe göre solunda kalan kapalı kısmın aydınlatılması ise kuzey duvarına yerleştirilen ahşap aksamlı dik-

dörtgen formlu iki pencere ile sağlanmaktadır. Güney duvarında ahşap aksamlı dikdörtgen formlu pencere ise harime bakmaktadır (Foto. 11). Doğu duvarında yer alan bir kapıdan minareye erişim sağlanan bu bölümün, güney duvarında yer alan pencerenin alt kısmı ise oyularak nişe dönüştürülmüştür (Foto. 12). Sağ duvardaki özgün niş (Foto. 13) ile sol duvardaki pencereden dönüştürülen nişi teknik olarak ele alacak olursak; her iki oluşumun harim giriş kapısına göre mesafesi birbirinden farklıdır. Özgün nişin harim kapısına mesafesi 1.94 m. iken solda kalan pencere-niş oluşumun harim kapısına mesafesi 2.25 m.'dir. Nişlerin açıklık değerleri de farklıdır. Özgün mihrap nişi 1.03 m. açıklığa sahipken pencere-niş oluşumunun açıklığı 0.75 m.'dir. Bu orantısal sorunlar nedeniyle soldaki pencere-niş oluşumunun bir müdahale ile günümüzdeki haline dönüştürüldüğü ortadadır. Pencere-niş açıklığının değerleri harim alt sıra pencerelerinin açıklık değerleri ile de örtüşmektedir.

Harime girişi sağlayan ve yan kanatlara göre daha aşağıda tutulmuş bölüm dökme mozaik ve karosiman kaplıdır. Diğer bölümler ise beton dolgu ile yükseltilmiştir. Duvarlar sıvalı ve yer yer dökülmüş olmakla birlikte özgün kalem işi uygulamalar göze çarpmaktadır. Son cemaat yerinin batı kanadında kalan özgün nişin etrafında kalan kalem işi bezeme parçaları, duvarın özgün hali hakkında fikir vermektedir.



Foto. 9: Son Cemaat Yeri



Foto. 10: Son Cemaat Yeri Batıya Doğru



Foto. 11: Son Cemaat Yeri Doğuya Doğru



Foto. 12: Son Cemaat Yeri Doğu Cephedeki Pencere-Niş Formu



Foto. 13: Son Cemaat Yeri Batı Kanadındaki Mihrap Nişi

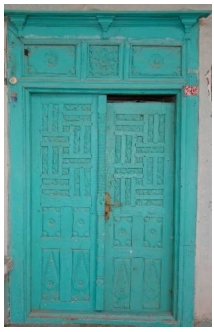


Foto. 14: Harim Giriş Kapısı



Foto. 15: Harim (Güneye Doğru)

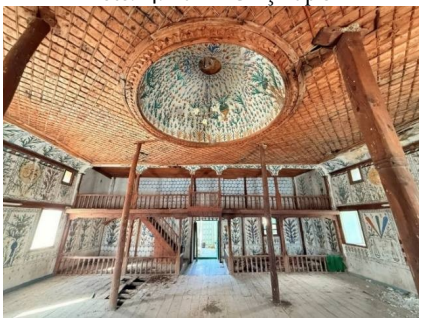


Foto. 16: Harim (Kuzeye Doğru)

Harim/Asıl İbadet Mekânı: Son cemaat yerinden harime giriş çift kanatlı lento atkılı bir ahşap kapıdan sağlanmaktadır. Kapı kanatları, içlerinde farklı motifler barındıran 3 panoya sahiptir. Kapı, yatay panonun üzerine konumlandırılmış üçlü bir konsolun taşıdığı küçük ölçekli bir sundurma ile sonlanmaktadır (Foto.14). Alttaki iki pano üstteki üçüncü panoya göre küçük tutulmuştur. Harimin zemini giriş holüne göre bir basamak seviyesinde yükseltilmiştir.

Harim kısmı bir camide olması gereken asli unsurları bulundurmaktadır. Mihrap, minber, kürsü ve mahfil bu bağlamda örneklenebilir (Foto. 15-16). Harimin en dikkat çekici yanlarından birisi de içi kalem işi ile bezenmiş yalancı kubbesidir. Harimin diğer kısımları da kalem işi hat, bitkisel, mimari ve sembolik kompozisyonlar ile donatılmıştır.

Kare planlı harim kısmı doğu, batı ve güneyde dörderden on iki, kuzeyde bir olmak üzere toplam on üç pencere ile aydınlatılmaktadır. Doğu, batı ve güney duvarındaki harim pencereleri iki sıra halinde düzenlenirken kuzey duvarında sadece alt sırada bir adet pencere bulunmaktadır. Doğu, batı ve güney duvarındaki alt sırada olanlar dikdörtgen formlu ve ikişerden altı adettir. Üst sırada olanlar kare formlu mazgal tipi olup ikişerden altı adettir. Alt sıradakiler pencerelerin aksamı PVC iken, üst sıradaki mazgal pencereler dikey konumlandırılmış profilli korkulukları olan ahşap malzemelidir. Alt sıradaki pencerelerin de ahşap aksamlı ve korkuluklu olduğu eski bir fotoğraftan anlaşılmaktadır (Foto. 17).

Doğu ve batı duvarında yer alan ve mahfile yakın konumdaki pencereler aynı aks üzerinde yer alırken; mihraba yakın konumdaki pencereler ise aynı aksta değildir. Batı duvarında yer alan pencere, minberin konumundan dolayı kuzey duvarına/mahfile doğru yaklaştırılmıştır. Pencere açıklıkları özgün oranlarını korumaktadır.

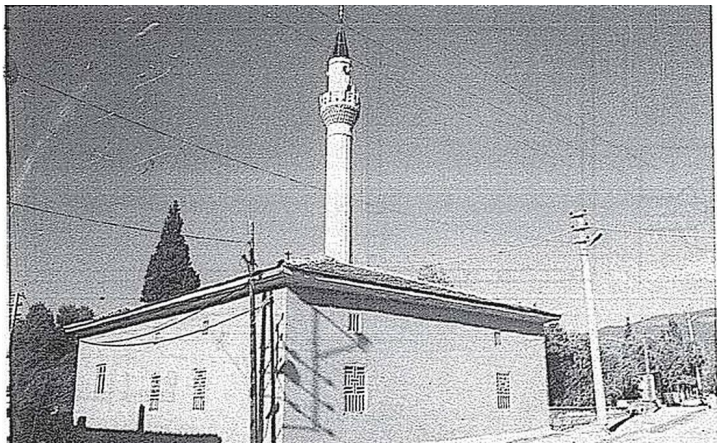


Foto. 17: Caminin Pencerelerindeki Ahşap Korkuluk Uygulaması

Mahfil/Kadınlar Mahfili: Harime girildikten sonra harimin kuzey cephesi boyunca yerleştirilmiş ve harimden ahşap korkuluklarla ayrılmış bir mahfil bölümü yer almaktadır. Bu bölümün batı kanadında yer alan ahşap bir merdivenle mahfilin üst katına çıkılmaktadır. Mahfil alt katta harimden ahşap korkuluklarla ayrılan mahfil, üst katta da ahşap korkuluklara sahiptir. Mahfilin üst katına erişim sağlayan tek yönlü merdiven harim girişinin sağına yerleştirilmiştir. Mahfil on biri duvara bitişik, dördü serbest on beş ahşap ayakla taşınmaktadır. Harim üst katında yer alan dördü serbest ikisi duvara bitişik ahşap taşıyıcılar profilli başlıklara sahiptir. Bu ayaklar birbirine Bursa tipi kemerle bağlanmaktadır. Başlık yüzeyleri ve bağlantı atkılarının yüzeyleri bitkisel formlu kalemişlerine sahiptir. Mahfilin zemin ve üst kat döşemeleri ahşap rabıtadır (Foto. 18).



Foto. 18: Kadınlar Mahfili ve Harim Girişi

Mihrap: Mihrap, duvar yüzeyinden dışarı taşıntı yapmaktadır. Mihrap, duvara bitişik nizamda ve köşeli başlıklara sahip iki sütunun taşıdığı üç dilimli kemer içine yer-

leştirilmiş nişten oluşmaktadır. Niş içten dışa doğru dört kademeli olarak profillendirilmiştir. Mihrap nişinin dördüncü kademesi cami güney duvarı yüzeyinden dışarı taşıntı yapmaktadır. Alçı kaplama mihrapta bitkisel kompozisyonlar, yazı/hat sanatı örnekleri ve kandil gibi motifleri görmekteyiz.



Foto. 19: Akköy Yukarı Camisi Mihrabı

Mihrabın ilk üç kademesi beyaz zemin üzerine, bitkisel bezeme ve yazı/hat örnekleri ile doldurulmuştur. Dördüncü ve son kademede ise sarı zemin üzerine bitkisel bezeme örnekleri yerleştirilmiştir. Ancak bu bölümün ortasında yer alan zik-zak formlu perdenin içinde, beyaz zemin üzerine kandil ve bitkisel bezemeler yerleştirilmiştir. Mihrap nişinin yaklaşık 30 cm'lik en alt kısmı ise tamamen beyazdır (Foto. 19).

Minber: Özgün minberin zaman içindeki yıpranmaların da etkisiyle boyandığı anlaşılmaktadır. Minber harimin kuzeybatı köşesine ve batı duvarına bitişik nizamda konumlandırılmıştır. Lale motifli bir aleme sahip külah kısmı alttan bakınca belli olmayan ahşap minberin aynalık ve geçit kısmında bezeme panoları görmekteyiz. Minberin ahşap korkuluğu dikdörtgen formlu olup on altı parçadan oluşmaktadır. Her bir parça birbirini tekrar eden profillere sahiptir.

Minberin kapısı üç dilimli bir kemer üzerine yerleştirilen taç kısmından oluşmaktadır. Kapı söveleri taç kısmında yükselmeye devam ederek birer "baba" görünümü almıştır. Minber kapısının üç dilimli kemerinin üzerine yerleştirilmiş taç kısmında ajur tekniği ile yapılmış Barok üslupta bitkisel kompozisyon bulunmaktadır. Minber kapısında karşılaştığımız üç dilimli kemer formu, minberin geçit ve köşk kısımlarında da uygulanmıştır. Minberin süpürgelik kısmı yedi gözlüdür. 1. ve 7. göz profillendiril-

miş yuvarlak kemerli bir karaktere sahiptir. 2, 4 ve 6. gözlerin yuvarlak kemerlerinin ortasına sarkan ahşap Rumi yerleştirilmiştir. 3. ve 5. gözlerin sivri kaş kemerli açıklıklardan oluştuğu görülmektedir.

Minberin batı cephesi duvara bitişik nizamda olması nedeniyle doğu yüzünde uygulanan kompozisyonun simetriği olup olmadığı konusunda bir şey söylemek zordur. Aynalık kısmında çubuklarla taksimatlandırılmış alanların içinde köşeleri pahlanmış kare ve dikdörtgen formlu sekizgenler kabartma tarzı oluşturulmuştur. Formların çiviler kullanılarak sabitlendiği görülmektedir (Foto. 20).



Foto. 20: Cami Minberi



Foto. 21: Vaaz Kürsüsü

Vaaz Kürsüsü: Özgün olan vaaz kürsüsü, camin güneydoğu köşesine bitişik nizamda konumlandırılmıştır. Vaaz kürsüsü harim içine doğru "S" şeklinde taşıntı yapan/kıvrılan bir platform şeklindedir. "S" formlu bu platform, beyaz zemin üzerine bitkisel karakterli kalem işi motiflerle bezenmiştir. Platformun kuzey cephesi altı adet ahşap profilli korkulukla sınırlandırılmıştır. Vaaz kürsüsüne, batı tarafına yerleştirilen üç basamaklı basit bir ahşap merdivenle erişilmektedir. Merdiven harimin güney duvarı boyunca uzanan, yaklaşık 40x40 cm ölçülerinde bir platform üzerine yerleştirilmiştir (Foto. 21).

Kubbe: Türk sanatında görülen yalancı kubbeli camilerin batılılaşma dönemi tipik örneklerinden birisidir. Harimin tam ortasına yerleştirilen yaklaşık 3 m. çapındaki yalancı kubbeyi taşıyan niteliksiz dört ahşap ayak bulunmaktadır. Sadece doğu cephe tarafında mihraba yakın olan ayağın diğerlerine göre daha düzgün bir başlığa ve gövdeye sahip olması nedeniyle özgün olma ihtimali yüksektir. Kubbe ağzını zikzak/testere dişli ahşap bir kuşak dolanmaktadır. Harimin mahfil tavanı hariç geri kalan kısmı çıtakâri tekniği ile üretilmiş ahşap düz tavanlıdır. Mahfil tavanında ise düz ahşap tavan kaplama görülür. Ahşap iskeletli kubbe duvarlarının Bağdadi sıva ile kaplanması neticesinde hafif bir kubbe elde edilmiştir.

Kubbe içi ise zengin kalem işi bezemelidir. Tam bir simetri içinde olmasa da dört adet vazodan çıkan çiçek kompozisyonlarının arası basit kazayağı biçimli bitkisel görünümlü bezemeler ile beyaz zeminli kubbenin içi doldurulmuştur. Yeşil yapraklı ve

kırmızı çiçekli bu bezemeler kubbenin merkezine doğru bir akış/yöneliş göstermektedir. Kubbe içinde düşülen Hicri *16 Cemaziyülevvel 1327* (5 Haziran 1909) tarihi ise kalem işinin tamamlanma tarihini vermektedir (Foto. 22).



Foto. 22: Kubbe İçi

Camiye ait özgün şadırvan, abdest alma yeri ve tuvaletleri bulunmamaktadır. Mevcut abdest alma yeri ve tuvaletler yeni cami ile çağdaştır.

Minare: Caminin minaresi köylülerin/yerel halkın ifadesine göre 1950 yılı başlarında yapılmıştır. Caminin son cemaat yerinin batı cephesine yerleştirilen minare kesme taş ile inşa edilmiştir. Minare, kare bir kaide üzerine yerleştirilmiş köşeleri pahlanmış/çokgen bir pabuç üzerine oturtulmuş dilimli silindirik gövdeli ve tek şerefelidir. Gövde kaide ile şerefe altında birer bilezik ile sınırlandırılmıştır. 5 sıra beton malzemeli testere dişli bezeme şerefe altını çepeçevre dolaşmaktadır. Minarenin petek kısmı gövde ile aynı karakteri yani yivli silindirik gövdeyi yansıtmaktadır. Minare piramidal bir külah ile sonlanmaktadır. Cam malzemeli piramidal külahın üzerine ise metal malzemeli ay-yıldız motifli bir alem yerleştirilmiştir.

Minare kaidesinde ve gövdesinde görülen düzgün kesme taşlar, mermer kaplamalar, beton malzemeler yapının inşa malzemesi ile örtüşmemektedir. Bu durum minarenin camiden daha geç tarihli olarak inşa edildiğine işaret etmektedir (Foto. 23-24).



Foto. 23: Akköy Yukarı Cami Minaresi (Yeni Cami Yapılmadan Önce)



Foto. 24: Minarenin Şerefe ve Külahı

5. Cepheler

Akköy Yukarı Mahallesi'nde yer alan caminin son cemaat yerini içinde bulunduran kuzey cephe hariç, dış cepheler yalın bir görüntüdedir. Yapının doğu, batı ve güney cephelerinde iki katlı pencere hareketlilikleri, geniş saçaklar göze çarpmaktadır. Cami cepheleri zeminin zaman içinde yükseltilmesi nedeniyle temel/subasman seviyesine kadar toprak altında kalmıştır.

Doğu Cephe: Doğu cephede iki sıra halinde pencerelere rastlamaktayız. Alt sırada dikdörtgen formlu 2, üst sırada mazgal karakterli, ahşap korkuluklu iki pencere yer almaktadır. Alt sıradaki pencerelerin aksamı PVC malzeme ile yenilenmiştir. Üstteki mazgal pencereler ve ahşap korkulukları orijinaldir. (Foto. 25).



Foto. 25: Akköy Yukarı Camisi Doğu Cephe



Foto. 26: Akköy Yukarı Camisi Batı Cephe

Batı Cephe: Caminin batı cephesi, doğu cephesi ile benzer bir kurguya sahiptir. Doğu cephede iki sıra halinde pencerelere bulunmaktadır. Alt sırada dikdörtgen formlu iki, üst sırada mazgal karakterli, ahşap korkuluklu iki pencere cami hariminin aydınlatılmasına katkı sağlamaktadır. Alt sıradaki pencerelerin aksamı, PVC malzeme ile yenilenmiştir. Üst sıradaki mazgal pencereler ve ahşap korkulukları orijinaldir (Foto. 26).

Kuzey Cephe (Son Cemaat Yeri): Ahşap çift kanatlı harim giriş kapısının sağında kalan duvarda bir mihrap nişi bulunmaktadır. Duvar yüzeyinden bir kademe profillendirilerek içe çekilmiş mihrap nişi günümüzde sade bir görünüme sahiptir (Foto. 27-28).



Foto. 27 Akköy Yukarı Camisi Kuzey Cephe (Doğuya doğru)



Foto. 28: Akköy Yukarı Camisi Kuzey Cephe (Batıya doğru)



Foto. 29: Akköy Yukarı Camisi Güney Cephe

Güney Cephe: Caminin güney cephesi, doğu ve batı cephesi ile benzer bir kurguya sahiptir. Güney cephede de iki sıra halinde pencerelere rastlamaktayız. Alt sırada dikdörtgen formlu 2, üst sırada mazgal karakterli, ahşap korkuluklu iki pencere yer almaktadır. Alt sıradaki pencerelerin aksamı PVC malzeme ile yenilenmiştir. Üstteki mazgal pencereler ve ahşap korkulukları orijinaldir. Pencere açıklıkları özgün değerlerde olan tüm cepheler, dışa taşıntı yapan ahşap saçak ile sonlanmaktadır (Foto. 29).

6. Süsleme

Akköy'ün Yukarı Mahallesi'nde bulunan cami 20. yy'ın başlarında üretilmiştir. Henüz I. Ulusal Mimarlık Üslubunun etkilerinden söz etmek mümkün değildir. Camide daha çok batılılaşma dönemi etkiler görülmektedir. Yer yer gerçekçi, yer yer üsluplaştırılmış bitkisel bezemelere, batılılaşma etkisinin bir yansıması olan mimari kompozisyonlar eklenmiştir. Geometrik süsleme formlarının yanı sıra Barok üslupta bitkisel

bezemeler de hareketli bir iç mekân oluşumuna katkı vermektedir. Yer yer hat örnekleri ile caminin dinsel kimliğine vurgu yapılmıştır. Tüm bu bezeme uygulamaları duvar yüzeylerinde, mihrapta, yalancı kubbe içinde ve ahşap aksam üzerinde görülmektedir. Ahşap üzerine uygulamalar kapı kanatları, kürsü, minber ve tavanda yoğunlaşmaktadır. Duvar yüzeylerine yapılan uygulamalara ilave olarak mihrap ve yalancı kubbe içinde de yoğun bezemeler göze çarpmaktadır.

6.1. Ahşap Süsleme

Harim Kapısı: Ahşap aksamlı kapının kanatları simetrik bir bezemeye sahiptir. Üç kademeli olarak tasarlanmış kapı kanatlarındaki bezemelerden en alt panoda iki adet geometrik karakterli selvi motifi, içlerinde birer gülbezek barındırmaktadır. İkinci sıradaki pano, ortasında birer gülbezek barındıran köşeleri pahlanmış dikdörtgen şeklindedir. Üçüncü sırada ise yatay ve dikey çubuklardan oluşmakta ve kapı kanadının yarısını oluşturmaktadır. Bu çubukların arası gülbezek, asma yaprağı ve Barok karakterli kalın/şişkin stilize bitkisel motiflerle doldurulmuştur (Foto. 30).

Dikey ahşap kanatlarının üstünde, aydınlatma penceresi yerine yatay konumlandırılmış ahşap pano yer almaktadır (Foto. 31). Dikdörtgen pano üç bölümden oluşmaktadır. Kenardakiler, ortasında birer gülbezek barındıran köşeleri pahlanmış dikdörtgen içine oturmaktadır. Pahlanmış köşelere oyma teknikle işlenmiş şişkin formlar yerleştirilmiştir. Ortadaki pano, ortasına gülbezek olan dört köşesinde ise Barok karakterli kalın/şişkin stilize bitkisel motif barındırmaktadır. Kapı yatay üçlü panonun üzerine konumlandırılmış üçlü bir konsolun taşıdığı çıkıntı/küçük ölçekli bir sundurma ile sonlanmaktadır. Kapı kanadının bingisinde ise oyma tekniğinde geometrik ve bitkisel karakterli bezeme uygulanmıştır (Foto. 32).



Foto. 30: Cami Harim Kapısı

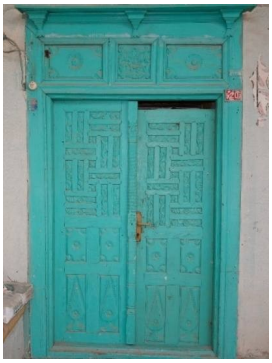


Foto. 30: Cami Harim Kapısı



Foto. 31: Cami Harim Kapısı Üst Bölümü



Harim Kapı Lentosu Altında Kalan Bezeme: Harim girişinde yer alan bu bölümde, bir merkezden dağılan sekiz kollu yıldızlar işlenmiştir. Dikdörtgen panodaki yıldızların sonsuza uzanan kolları çıtakâri tekniğinde ve çivi kullanılarak oluşturulmuştur (Foto. 33).



Foto. 33: Harim Giriş Kapı Lentosu Altında Kalan Bezeme

Harim Giriş Holü Tavanındaki Bezeme: Mahfilin giriş holü kısmında kalan bölümündeki ahşap bezeme geçmelerden oluşturulmuştur. Hasır örgüsü şeklindeki geometrik bezeme formun, arasında kalan kare panoların içi üç boyutlu gülbezekler ile doldurulmuştur (Foto. 34).



Foto. 34: Mahfilin Giriş Holü Tavanındaki Ahşap Bezeme



Foto. 35: Çıtakâri Harim Tavanı

Harim Tavanındaki Ahşap Süsleme: Caminin mahfil tavanı ve yalancı kubbesi hariç harimin geri kalan kısmında çıtakâri tekniği ile karelere taksimatlandırılmış tavan örtüsü uygulanmıştır (Foto. 35).

Minberdeki Ahşap Süsleme: Minberin aynalık ve geçit kısmında bezeme panoları görmekteyiz. Minberin korkuluğu ahşap dikdörtgen 16 parçadan oluşmaktadır. Her bir parça birbirini tekrar eden profillere sahiptir. Minberin yedi gözlü süpürgelik kısmının 1. ve 7. gözleri profillendirilmiş yuvarlak kemerli bir karaktere sahiptir. 2, 4 ve 6. gözlerin yuvarlak kemerlerinin ortasına sarkan ahşap Rumi bezeme yerleştirilmiştir. 3. ve 5. gözlerin sivri kaş kemerli açıklıklardan oluştuğu görülmektedir. Aynalık kısmında çubuklarla taksimatlandırılmış alanların içinde köşeleri pahlanmış kare ve dikdörtgen formlu sekizgenler kabartma tarzı oluşturulmuştur. Formların çiviler kullanılarak sabitlendiği görülmektedir (Foto. 36).

Minberin kapı söveleri taç kısmında yükselmeye devam ederek birer "baba" görünümü almıştır. Minber kapısının üç dilimli kemerinin üzerine yerleştirilmiş taç kısmında ajur tekniği ile yapılmış Barok tarzı bitkisel kompozisyon bulunmaktadır (Foto. 37).



Foto. 36: Minber



Foto. 37: Minber Kapısı

6.2 Kalem işi Süsleme

Harim iç mekânının nereyse tamamında zeminden tavana kadar kalem işi süsleme örneklerini görmekteyiz. Harimin kuzey duvarı hariç diğer cepheler zeminden tavana kadar dört sıra halinde kalem işi panolarla kaplanmıştır. Bu süsleme kuşaklarından zemine yakın olan 1. sıra (kuzey duvarı mahfilin batı kanadı hariç) tüm duvarları dolaşmaktadır. Yine kuzey duvarı hariç 4. sıra (tavana yakın olan) tüm iç mekân duvarlarında aynı kompozisyona sahiptir. 1. ve 4. kuşaklarda taksimatlandırılmış kareler içine yerleştirilmiş bitkisel kompozisyonlar işlenmiştir. Bu kompozisyonlarda, yeşil yapraklı kırmızı çiçekli bitkiler doğrudan zeminden çıkmaktadır.

6.2.1 Bitkisel Kompozisyonlar

Doğu Duvarındaki Süslemeler: Doğu duvarındaki kalemişleri dört sıra halindedir. Kalemişlerini oluşturan panolar geçme bordürle sınırlanmıştır. Zeminden tavana doğru birinci kuşaktaki bezemeler bir zeminden çıkan tek gövdeli bitkilerdir. Kare panolar içine yerleştirilmiş bitkiler yeşil yapraklı ve kırmızı çiçeklere sahiptir. Bu kuşakta kalemişlerinin renklerinde solmalar görülmektedir.

İkinci kuşakta ise bitkisel, mimari ve sembolik tasvirleri görmekteyiz. İki pencere arasında kalan bölümde kuzeyden güneye doğru ilk kompozisyonda bir terazi göze çarpar. İslam dininde günah ve sevapların tartılacağı ahiret gününü sembolize eden bu motifi yurt genelinde geç dönem pek çok camide görmek mümkündür (Erdem, 2022, s. 45-46). Üç zincirle taşına terazi gözleri dengede durmaktadır. Terazi gözlerinin arasında Arap alfabesiyle "mizan terazisi" yazılıdır. Terazinin üstünde ise içleri kırmızı, yeşil ve mavi renklerle doldurulmuş 3 konik silindir bir üçgen oluşturacak şekilde üç farklı yöne doğru açılmıştır. Kompozisyonun aralarına yeşil yapraklı, kırmızı çiçekli bitkiler serpiştirilmiştir.

İkinci kompozisyonda cehennem sembolize edilmiştir. Tabana doğru genişleyen karşılıklı iki merdiven yerleştirilmiştir. Yedi sıradan oluşan bu merdivenler kırmızı ve siyah basamaklıdır. Cehennemin yedi katına sembolik bir gönderme yapan basamaklar, bir sıra kırmızı bir sıra siya olan bir örüntüyle oluşturulmuştur. Bu merdivenlerin ortasında ucunda hilal olan siyah bir çubuk yerleştirilmiştir. Bu çubuğun soluna ise üst içinden alevler çıkan siyah gövdeli bir kazan yerleştirilmiştir. Bu kompozisyon kırık kemerli bir çizgi ile sınırlandırılmıştır. Çizginin sol üst köşesinde Arap alfabesiyle "***sırat***" yazılmıştır. Bu kompozisyonun içine yeşil yapraklı ve kırmızı çiçekli bitkiler serpiştirilmiştir.

Üçüncü kompozisyonda ise cennet sembolize edilmiştir. Kompozisyonun üst bölümüne doğru daralan sekiz basamaklı mimari formun yuvarlak kemerli sekiz giriş kapısı vardır. Her bir basamak cennetin katmanlarını temsil etmektedir. En üstteki

basamakta "*cennet-ül makam*" yazılıdır. Sembolik cennet formu, panonun üst kısmında tek gövdeden çıkan çiçek dalları ile sarılmıştır.

Dördüncü kompozisyon ise Kâbe'yi temsil etmektedir. Dikdörtgen formlu bir avlu etrafına yerleştirilmiş yarım daireler ile bunların arkalarına yerleştirilmiş iki şerefeli yedi minare ile sembolize edilmiştir. Avlu içerisine ise sembolik "kuş" figürleri uçar vaziyette serpiştirilmiştir. Kompozisyonun alt bölümünde "*Mekke-i Mükerreme*" yazılıdır.

Kabe'den sonra oluşturulan beşinci ve altıncı panoda da bitkisel bezemeler bulunmaktadır. Pencereye yakın olan beşinci panoda saplarından demetlenmiş yeşil yapraklı kırmızı çiçekli bir bitki betimlenmiştir. Takip eden altıncı panonun büyük bir kısmı kürsünün arkasında kalmıştır. Bu panoda ağırlıklı olarak mavi yapraklı kırmızı çiçekli bir bitki kompoze edilmiştir.

Üçüncü kuşak ise 12 panodan oluşmaktadır. Kuzeyden güneye doğru, ilk panoda yeşil yapraklı kırmızı çiçekli vazo içinde bir bitki; ikinci panodan zeminden çıkan yeşil yapraklı sarı ve mavi çiçekli bitki resmedilmiştir. Üçüncü panonun içinde yer alan sarı zeminli madalyonun içinde celi sülüs hatlı "*Radiyallahu anh Ali*" yazısının etrafı yeşil yapraklı kırmızı çiçekli bitkilerle doldurulmuştur.

Dördüncü pano saplarından demetlenmiş; beşinci pano zeminden çıkan, altıncı pano vazo içinden çıkan yeşil yapraklı ve kırmızı çiçekli bitki formları ile kompoze edilmiştir.

Yedinci pano form olarak üçüncü panoyu tekrar eder. Tek fark sarı zeminli madalyonun içinde celi sülüs hatlı "*Radiyallahu anh Osman*" yazmasıdır. 8, 9 ve 10. panolar bitkisel kompozisyonlar içerirken, 11. kompozisyon sarı zeminli madalyonun içinde celi sülüs hatlı "*Radiyallahu anh Ömer*" lafzını barındırmaktadır.

Doğu duvarının dördüncü ve son kuşağında ise bazı panolardaki kalemişleri ya tamamen kaybolmuş ya da önemli oranda tahribata uğramıştır. Geri kalan panolardan anlaşıldığı kadarıyla birbirini tekrar eden zeminden çıkan yeşil yapraklı kırmızı çiçekli bitkiler resmedilmiştir (Foto. 38).



Foto. 38: Doğu Duvarı

Batı Duvarındaki Süslemeler: Batı duvarındaki kalemişleri doğu duvarında olduğu gibi 4 kuşak halindedir. Zemine yakın olan kuşak tavana yakın olan dördüncü kuşaktaki motifleri tekrar eder şekildedir. Birinci kuşaktaki motiflerin renkleri oldukça silikleşmiştir. Dördüncü kuşaktaki panoların bir kısmı dökülmüş, bir kısmı yarıya kadar beyaz badana ile kapatılmış olmakla birlikte geri kalanlardan anlaşıldığı kadarıyla birbirini tekrar etmektedir. Zeminden çıkan bitkiler yeşil yapraklı ve kırmızı çiçeklidir.

İkinci kuşakta ise iki pencere arasında yer alan üç pano bitkisel kompozisyon içermektedir. Kuzeyden güneye doğru ilk iki pano vazolar içinden; üçüncü pano ise zeminden çıkan bir bitki motifini içermektedir. Dördüncü pano ve bu kuşaktaki diğer panolar minber arkasında kalmaktadır. Dördüncü panoda görülen minareler, bu panoda bir caminin tasvir edildiğini desteklemektedir. Ayrıca kompozisyonun sağ üst köşesinde Arap alfabesiyle yazılan "Medine-i Münevvere" yazısı, Medine'nin sembol yapısı Mescid-ül Saadet'in olabileceği fikrini kuvvetlendirmektedir. "Medine-i Münevvere" yazısının hemen altında silikleşmiş bir madalyon formunda siyah renkli "„„Elê bizikrillêhi tatmeinnu'l-kulûb („„*Kalpler yalnızca Allah'ı anmakla huzur bulur* (*Ra'd Suresi 28. Ayet*)" yazılıdır. Kuşaktaki diğer panolar tamamen minberin arkasında kaldığı için çözümlenememiştir.

Üçüncü kuşakta ise (kuzeyden güneye doğru) ilk pano mazgal pencere nedeniyle daralmıştır. Zeminden çıkan sarı çiçekli yeşil yapraklı bir bitki panonun geri kalan kısmını doldurmaktadır. İkinci pano zeminden çıkan yapraksız bir bitki içerirken; üçüncü panoda etrafı iki bitki ile çevrilmiş sarı zeminli madalyonun içinde celi sülüs hatlı "*Radiyallahu anh Hasan*" yazmaktadır. Bitkinin sarı ve kırmızı çiçekleri vardır. Dördüncü pano zeminden çıkan yeşil yapraklı kırmızı çiçekli; beşinci pano ise sapından demetlenmiş mavi ve yeşil yaprakları ve çiçekleri olan bitkiler kompoze edilmiştir. Altıncı pano, ilk panonun çiçeğini yine mazgal pencereden arta kalan kısmında tekrar eder. Yedinci pano etrafı iki bitki ile çevrilmiş sarı zeminli madalyonun içinde renkleri

büyük oranda silinmiş celi sülüs hatlı "*Radiyallahu anh Hüseyin*" yazmaktadır. Sekizinci pano zeminden çıkan çiçeksiz bir bitkiyi; dokuzuncu pano zeminden çıkan yapraksız bir bitki içerirken; üçüncü panoda etrafı iki bitki ile çevrilmiş sarı zeminli madalyonun içinde celi sülüs hatlı "Ya Hazret-i Bilal-i Habeşi" yazısını içermektedir. 10 ve 11. pano minberin köşk kısmı tarafından sütrelenmekle birlikte bitkisel kompozisyonlar içermektedir (Foto. 39,40,41). Mahfil üst katı kuzey duvarı beyaz sıva ile kaplıdır.



Foto. 39: Batı Duvarındaki Kalem işi Bezeme Kuşakları



Foto. 40: Batı Duvarındaki Kalem işi Bezeme Kuşakları

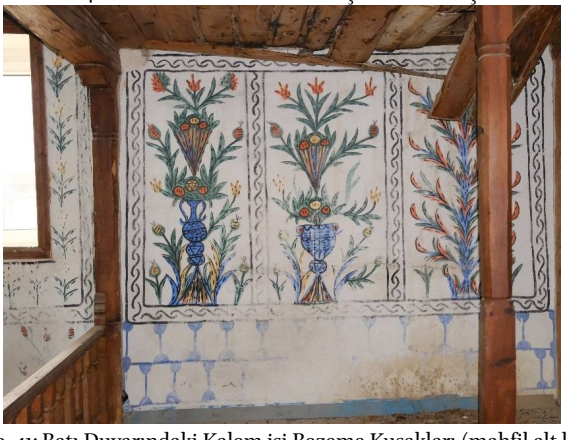


Foto. 41: Batı Duvarındaki Kalem işi Bezeme Kuşakları (mahfil alt kat)

Kuzey Duvarı/Mahfil Duvarındaki Süslemeler: Kuzey duvarının üst kat mahfiline kadar 2 sıra kalem işi bezeme görülür. Zemine yakın olan kuşak caminin diğer duvarlarının birinci kuşağında görülen bitkisel kompozisyonları tekrar eder. İkinci kuşak farklı formlarda ama bitkisel panolardan oluşmaktadır.

Mahfilin üst kat duvarlarından kuzey cephesi, beyaz zemin üzerine mavi boya ile yapılmış köşesi pahlanmış sekizgen pano çizimlerinden oluşturulmuştur. Bu panolar sekiz sıra üst üste yerleştirilmiştir. Mahfilin batı duvarı beyaz badana ile kapatılmışken, doğu duvarında üç dikdörtgen formlu pano, üç farklı bitkisel kompozisyonu içermektedir. Bunlar kuzeyden güneye doğru, ilk panoda zeminden çıkan tek gövdeli bir çiçek; ikinci panoda saplarından bağlanmış çiçek demeti merkezde yer alırken her iki yanında zeminden çıkan birer çiçek kompoze edilmiştir. Üçüncü panoda ise zeminden yükseltilmiş bir vazo içinde çiçekler ile vazonun iki yanında zeminden çıkan birer çiçek kompoze edilmiştir.

Mahfili taşıyan ayakların arasındaki Bursa tipi kemer alınlıklarında ise yine yeşil yapraklı kırmızı çiçekli kalem işi bitkisel bezemeler işlenmiştir.

Mahfilin alt katı duvarlarındaki panoların içi, harimin geri kalan kısımlarındaki bitkisel kalemişleri ile uyumlu renk ve kompozisyondadır. Bu panoların tamamında bitkisel formlar görülür. Harim girişinin sağında kalan duvarda altı pano, mahfilin batı duvarında kalan kısmında ise dikdörtgen formlu panolar içine üç bitkisel motif işlenmiştir. Kuzey duvarının zemine yakın süsleme kuşağında ise üst kat kuzey duvarındaki köşeleri pahlanmış mavi renkli altıgen panolar iki sıra halinde uygulanmıştır (Foto. 42-46).



Foto. 42: Kuzey Duvarı/Mahfil Duvarındaki Süslemeler



Foto. 43: Mahfil Üst Kat Doğu Ucu



Foto. 44: Mahfil Üst Kat Kuzey Duvarı



Foto. 45: Mahfil Kuzeybatı Köşe



Foto. 46: Mahfil Kuzeydoğu Köşe

Güney Duvarındaki Süslemeler: Güney duvarı mihrabı dışarıda tutacak olursak 4 kuşak kalem işi panolar ile bezenmiştir. Doğu ve batı duvarında olduğu gibi birinci ve dördüncü kuşak panoları zeminden çıkan yeşil yapraklı kırmızı çiçekli bitkilerle kompoze edilmiştir. Bu duvarın birinci kuşağındaki panolarda yer alan bitki betimlemelerinin renklerinde silikleşmeler göze çarparken tavana yakın olan dördüncü kuşaktaki kalem işi panoları oldukça iyi durumdadır.

İkinci kuşaktaki panolar doğudan batıya doğru dört adet bitkisel kompozisyon ihtiva etmektedir. Bu kompozisyonların ikisi pencerenin solunda ikisi sağında yer almaktadır. İlk kompozisyon yarıya kadar vaaz kürsüsü tarafından kapatılmıştır. Panonun geri kalan kısmında tek gövdeli yeşil yapraklı kırmızı çiçekli bir bitki resmedilmiştir. İkinci panodaki bitki zeminden çıkmakta ve çiçeksizdir. Yaprakları ise yeşil ve kahve tonlarına boyanmıştır. Üçüncü pano zeminden çıkan tek gövdeli yeşil yapraklı ve kırmızı çiçeklidir. Dördüncü panoda ise vazo içinde yeşil yapraklı kırmızı çiçekli bir çiçek betimlenmiştir. Beşinci pano mihraptan sonradır. Zeminden çıkan bitki yeşil yapraklı kırmızı çiçeklidir. Altıncı panonun içi boştur. Bu kısım minberin özgün konumu nedeniyle boş kalmış olmalıdır. Pencere sonrasına yerleştirilen altıncı ve yedinci panonun bir kısmı minberin geçit kısmının arkasında kalmıştır. Kompozisyonların bitkisel karakteri görünen kısımlardan anlaşılmaktadır.

Üçüncü kuşakta minberin solunda beş pano işlenmiştir. Bunlardan (doğudan batıya doğru) ilki zeminden çıkan tek gövdeli çiçeksiz bir bitkidir.

İkinci panoda doğu duvarındaki örnekler gibi sarı zeminli madalyonun içinde celi sülüs hatlı "*Radiyallahu anh Ebubekir*" yazmaktadır. Madalyon zeminden çıkan yeşil yapraklı kırmızı çiçekli bir bitki tarafından sarılmıştır.

Mazgal pencerenin altında kalan üçüncü panoda, zeminden çıkan yeşil yapraklı kırmızı çiçekli bir bitki betimlenmiştir.

Dördüncü pano, zeminden çıkan yeşil yapraklı kırmızı çiçekli bir bitkinin iki tarafına, zeminden çıkan mavi yapraklı kırmızı çiçekli daha küçük boyutta iki bitki ile doldurulmuştur.

Beşinci pano sarı zeminli madalyonun içinde celi sülüs hatlı "*Muhammed*" lafzı yazmaktadır. Madalyon zeminden çıkan yeşil yapraklı kırmızı çiçekli bir bitki tarafından sarılmıştır.

Mihrap sonrasına konumlandırılmış olan altıncı panoda sarı zeminli madalyonun içinde celi sülüs hatlı "*Allah*" lafzı yazmaktadır. Madalyon zeminden çıkan yeşil yapraklı kırmızı çiçekli bir bitki tarafından sarılmıştır.

Yedinci panonun minberin köşk kısmına denk geldiği anlaşılmaktadır. Zeminden çıkan tek gövdeli bitki motifi sonradan işlenmiş olmalıdır. Çünkü diğer panolar gibi sınırlandırıcı bordürü olmadığı gibi genel kompozisyon bütünlüğüne uymayan, küçük ebatlı bir kalem işi bezeme işlenmiştir. Takip eden sekizinci pano minberin özgün konumuna göre pencereye kadar olan alana sıkıştırılmıştır. Pano zeminden çıkan yeşil yapraklı ve kırmızı çiçekli bir bitki betimlemesi ihtiva etmektedir. Dokuzuncu pano mazgal pencereyi içine alan kısımdır. Pencere nedeniyle sadece altta kalan kısma yeşil yapraklı sarı çiçekli bir bitki resmedilmiştir. 10 ve 11. panolar büyük oranda minberin köşk kısmının arkasında kalmaktadır. Ancak yeşil yapraklı kırmızı çiçekli bitkilerden oluştuğu görülebilmektedir (Foto. 47).



Foto. 47: Güney/Mihrap Duvarı

Mihraptaki Süslemeler: Duvar yüzeyinden dışarı taşıntı yapan Mihrap, duvara bitişik nizamda ve köşeli başlıklara sahip iki sütunun taşıdığı 3 dilimli kemer içine yerleştirilmiş kademeli nişten oluşmaktadır. Niş içten dışa doğru dört kademeli olarak profillendirilmiştir. Mihrap nişinin dördüncü kademesi cami güney duvarı yüzeyinden dışarı taşıntı yapmaktadır.

Mihrabın duvara bitişik durumdaki sütunları, beyaz zemin üzerine yeşil yapraklı kırmızı çiçekli bitkiler ile bezenmiştir. Sütunlara oturan üç dilimli kemerin alınlık kısmında yine beyaz zemin üzerine yeşil yapraklı, kırmızı ve sarıçiçekli bitkilerle kompoze edilmiştir. Mihrap nişinin her iki tarafındaki motifler ufak tefek farklılıklar barındırmakla birlikte simetriktir. Sütunlardan sonraki ilk kademe altta yeşil yapraklı kırmızı çiçekli bitki içeren simetrik bir panodan oluşmaktadır. Bu panonun üzerinde mavi renkli bir selvi ağacı yine simetrik olarak yerleştirilmiştir. Üç dilimli kemerle sonlanan mihrabın bu kısmının geri kalan bölümleri bitkisel kompozisyonlar ile doldurulmuştur.

Mihrabın üçüncü kademesi beyaz zemin üzerine yeşil yapraklı kırmızı çiçekli basit bitki formları ile doldurulmuştur.

Dördüncü ve son kademede ise sarı zemin üzerine bitkisel bezeme örnekleri yerleştirilmiştir. Esas mihrap nişini oluşturan bu bölüm yarım dairelerden oluşan bir kuşakla ikiye ayrılmış ve kendi içinde iki kademeli olarak bezenmiştir. Altta karşılıklı zik-zak çizgili perde motifini andıran formun içinde üç zincirle taşınan kandil motifi yer almaktadır. Kandil yanlardan ve alttan yeşil yapraklı kırmızı çiçekli üç bitkisel motiflerle sarılmıştır. Üst bölümde ise zeminden çıkan renksiz 3 bitkisel motif bulunmaktadır (Foto. 48).



Foto. 48: Mihrap

6.2.2 Mimari Kompozisyonlar

Kâbe: Doğu duvarı ikinci kuşak dördüncü panoda yer almaktadır İkinci kuşağın dördüncü kompozisyon olarak ele alınmış olan yapı Kâbe'yi temsil etmektedir. Dikdörtgen formlu bir avlu etrafına yerleştirilmiş yarım daireler ile bunların arkalarına yerleştirilmiş iki şerefeli yedi minare ile sembolize edilmiştir. Hem yarım dairelerde hem de minareler kırmızı, mavi ve yeşil renk örüntüsü ile boyanmıştır. Avlu içerisinde ise iki kademeli ¾'lük bir daire dilimi içine siyah renkli örtüsü, beyaz bırakılan yazı kuşağı sembolü ile Kâbe yerleştirilmiştir. Dairenin açık ağzı kenarlardan bir çizgi ile avlu köşesine bağlanırken geri kalan kısmından avlu kenarlarına çekilen beş ince uzun dikdörtgenler yerleştirilmiştir. Dikdörtgenlerin içleri mavi ve yeşil ile boyanmıştır. Avlu içine sembolik "kuş" figürleri uçar vaziyette serpiştirilmiştir. Panonun alt bölüm ortasında Arap alfabesiyle "*Mekke-i Mükerrem'e*" yazılıdır (Foto. 49).

Mescid-ül Saadet: Batı duvarı ikinci kuşak dördüncü panolarında yer almaktadır, Kompozisyonun sağ üst köşesindeki metinde "*Medine-i Münevvere*" yazılıdır. Bu yazı-

nın altında yer alan madalyonun içinde solmuş yazıda, Rad Suresi 28. ayetin bir kısmı olan "„Elê bizikrillêhi tatmeinnu'l-kulûb („*Kalpler yalnızca Allah'ı anmakla huzur bulur*)" yazılıdır[4] (Foto. 50).



Foto. 49: Doğu duvarı Kâbe tasviri



Foto. 50: Batı duvarı cami tasviri

6.2.3 Sembolik Tasvirler

Cennet: Doğu duvarı ikinci kuşak üçüncü kompozisyonda ise cennet sembolize edilmiştir. Kompozisyonun üst bölümüne doğru daralan 8 basamaklı mimari formun yuvarlak kemerli 8 giriş kapısı vardır. Her bir basamak cennetin katmanlarını temsil etmektedir. En üstteki basamakta "*Cennet-ül Makam*" yazılıdır. Sembolik cennet formu, panonun üst kısmında tek gövdeden çıkan Tûba Ağacı'nın dalları ile sarılmıştır (Foto. 51).



Foto. 51: Cennet Tasviri



Foto. 52: Cehennem Tasviri

[4] Ayet'in tamamı için bkz., https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Ra'd-suresi/1734/27-28-ayet-tefsiri (Erişim tarihi, 25.07.2026).

Cehennem: Doğu duvarı ikinci kuşak ikinci kompozisyonda cehennem sembolize edilmiştir. Tabana doğru genişleyen karşılıklı 2 merdiven yerleştirilmiştir. 7 sıradan oluşan bu merdivenler kırmızı ve siyah basamaklıdır. Cehennemin yedi katına sembolik bir gönderme yapan basamaklar, bir sıra kırmızı bir sıra siya olan bir örüntüyle oluşturulmuştur. Bu merdivenlerin ortasında ucunda hilal olan siyah bir çubuk yerleştirilmiştir. Bu çubuğun soluna ise üst içinden alevler çıkan siyah gövdeli bir kazan yerleştirilmiştir. Bu kompozisyon kırık kemerli bir çizgi ile sınırlandırılmıştır. Çizginin sol üst köşesinde Arap alfabesiyle "***sırat***" yazılmıştır. Bu kompozisyonun içine yeşil yapraklı ve kırmızı çiçekli bitkiler serpiştirilmiştir (Foto. 52).

Perde ve Kandil: Güney duvarı mihrap nişi dördüncü ve son kademede ise sarı zemin üzerine bitkisel bezeme örnekleri yerleştirilmiştir. Esas mihrap nişini oluşturan bu bölüm yarım dairelerden oluşan bir kuşakla ikiye ayrılmış ve kendi içinde iki kademeli olarak bezenmiştir. Altta karşılıklı zik-zak çizgili perde motifini andıran formun içinde 3 zincirle taşınan kandil motifi yer almaktadır. Kandil yanlardan ve alttan yeşil yapraklı kırmızı çiçekli 3 bitkisel motiflerle sarılmıştır. Üst bölümde ise zeminden çıkan renksiz 3 bitkisel motif bulunmaktadır (Foto. 53).



Foto. 53: Perde ve Kandil Tasviri



Foto. 54: Terazi/Mizan

Terazi: Doğu duvarı ikinci kuşak kuzeyden güneye doğru ilk kompozisyonda bir mizan/terazi göze çarpar. Üç zincirle taşınan terazinin gözleri dengede durmaktadır. Terazi gözlerinin arasında Arap alfabesiyle "mizan terazisi" yazılıdır. Terazinin üstünde ise içleri kırmızı, yeşil ve mavi renklerle doldurulmuş üç konik silindir bir üçgen oluşturacak şekilde üç farklı yöne doğru açılmıştır. Kompozisyonun aralarına yeşil yapraklı, kırmızı çiçekli bitkiler serpiştirilmiştir (Foto. 54).

6.2.4 Yazı/Hat Örnekleri

Mihraptaki Yazı/Hat Örnekleri: Duvar yüzeyinden taşıntı yapan mihrabın üç dilimli kemerinin her iki yanına beyaz zemin üzerine siyah renkli iç içe geçmiş iki daire içine Arapça "*Eşhedü en la ilahe illallah*"; üçüncü kademe üç dilimli kemerin ortasında kalan kemerin içinde yer alan bitkisel bezemenin altına Arapça "*Küllema dahale aley-*

ha Zekeriyya'l mihrab"[5] yazılıdır. Mihrabın ikinci kademesindeki yuvarlak kemerin içine, Arapça "*Muhammed*" müsenna (aynalı hat) örneği ile yazılmıştır (Foto. 55).



Foto. 55: Mihrap Üzerindeki yazı örnekleri

Harim Duvarlarındaki Yazı/Hat Örnekleri: Harim duvarlarının tavana yakın kısımlarında (3. kuşakta) madalyonlar içine, celi sülüs hat Arapça yazı örneklerini görmekteyiz. Mihrap nişinin sağ tarafında sarı zemin üzerine siyah renkli oval form içinde Arapça "*Allah*"; sol tarafında ise "*Muhammed*" ismi yazılıdır. Harim kısmında yer alan diğer hat örnekleri de madalyon içerisinde celi sülüs hatlı sarı bir zemin üzerine siyah renkli olarak yazılmıştır Muhammed isminin doğu duvarına yakın kısmında "Radiyallahu anh **Ebubekir**" ismi bu duvardaki son hat örneğidir (Foto. 56). Doğu duvarında ise mihrap duvarından mahfile doğru halifeler kronolojik sırayla "Radiyallahu anh **Ömer**", "Radiyallahu anh **Osman**" ve "Radiyallahu anh **Ali**" isimleri yazılmıştır (Foto. 57). Batı duvarında ise mihrap duvarından mahfile doğru, "Ya Hazret-i Bilal-i Habeşi", "Radiyallahu anh Hüseyin" ve "Radiyallahu anh Hasan" yazılıdır (Foto. 58). Caminin tüm hat levhalarında görülen sarı zemini cenneti sembolize etmektedir.



Foto. 56: Harim Güney Duvarındaki Hat Örnekleri

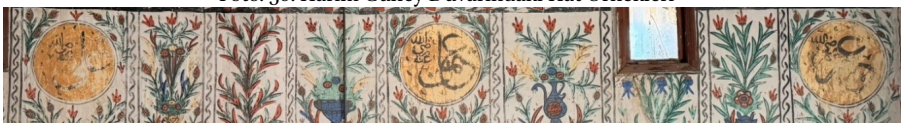


Foto. 57: Harim Doğu Duvarındaki Hat Örnekleri

[5] Kur'an-ı Kerim Al-i İmran Suresi'nin 37. ayetin bir kısmı yazılıdır. Türkçe meali "...Zekeriyya, onun yanına mâbede her girdiğinde..." (Ayetin tamamı için bkz., https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/%C3%82l-i%20%C4%B0mr%C3%A2n-suresi/330/37-ayet-tefsiri, Erişim Tarihi, 25 Eylül 2025).



Foto. 58: Harim Batı Duvarındaki Hat Örnekleri

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Denizli Akköy Yukarı Camisi, 19. yy sonu 20. yy başında inşa edilmiş ve günümüze kadar büyük oranda özgün plan değerlerini koruyarak gelmiştir. Köylülerin/yerel halkın verdiği çatı değişimi bilgisi dışında restorasyon geçirdiğine dair kayıtlı bir bilgi olmayan caminin plan şemasına yerel başka camilere de rastlamaktayız. İl sınırları içinde yer alan, harim kısmında yalancı kubbeli üç cami ile Akköy Yukarı Cami benzer özelliklere sahiptir. Kaplanlar Camii (M. 1902. Yalancı kubbesinde 1324/M. 1908 tarihli onarımda kalem işi ustasının imzası vardır); (Foto. 59); Söğüt Köyü Camii (19. yy sonu-20. yy başı); Yatağan Teke Müsellim Camii (Vakıf kaydına göre, H. 1226/M. 1811) (Foto. 60); plan şemasının yerelde uygulanmaya devam ettiğini gösteren önemli örneklerdir. Kalem işi kullanımı açısından Denizli'den benzer örnekler arasında, Baklan Boğaziçi (H. 1181-M. 1767-68) (Foto. 61); Acıpayam/Yassıhöyük Eski Camii (19. yy tahmini); Acıpayam Yazır Camii (M. 1797/1801) (Foto. 62); Çivril Serbanşah/Savranşah Camii (H. 1298-M.1882) (Foto. 63); Akköy Belenardıç Camii (M. 1884) (Foto. 64) ve Çal Belevi Camii (1949) (Foto. 65) gösterilebilir. Aydın'dan, Kuyucak Kayran Mahallesi Camii (1811) (Foto. 66-67) il dışından benzer bir örnek olarak gösterilebilir. Günümüzde kalem işi bezeme nedeniyle anlaşılmamakla birlikte kubbeyi oluştururken hafifliğine katkı verecek olan bağdadi örgü tekniği kullanılmış olmalıdır. Akköy Yukarı Camisi'nin kubbe yapım tekniğinin benzer bir örneğini Denizli Çivril İlçesinde bulunan Çarşı Camii (1903) ve Kaplanlar Camii yalancı kubbesinde görmekteyiz



Foto. 59: Kaplanlar Camisi yalancı kubbe restorasyonu



Foto. 60: Yatağan Teke Müsellim Camii Yalancı Kubbesi

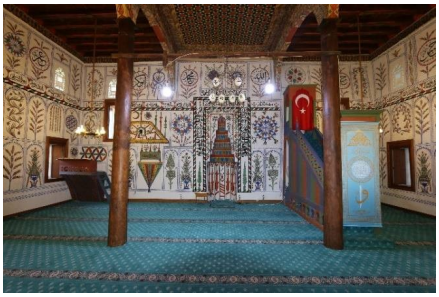


Foto. 61: Baklan Boğaziçi Camisi



Foto. 62: Denizli Acıpayam Yazır Camisi



Foto.63: Çivril Serbanşah/Savranşah Camisi



Foto. 64: Pamukkale/Belenardıç Camisi



Foto. 65: Çal Belevi Camisi

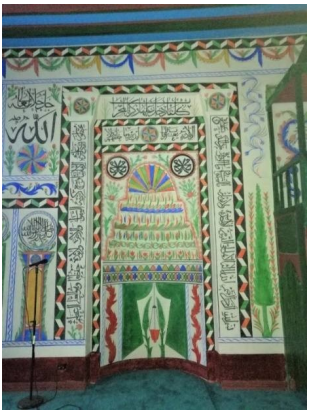


Foto. 66: Aydın-Kuyucak Kayran Mahallesi Cami



Foto. 67: Aydın-Kuyucak Kayran Mahallesi Cami

SONUÇ

Sivil mimarlık örneklerinde Batı üslupları, neredeyse hiçbir sınırlamaya tabi tutulmadan uygulanırken, dinî mimari örneklerinde birtakım yaptırımlara uğrar. Saray, kasır, köşk ve konak benzeri yapılarda yaygın olarak görülen figürlü kompozisyonlar, cami iç mekanlarında figürlerinden arınmış olarak karşımıza çıkar. Sivil mimarlık örneklerindeki zevk ve sefa temalı dünyevi içerikli düzenlemeler; camilerde dinî duyguları okşayan, ahireti hatırlatan temalara dönüşür. Yeryüzünden Mekke ve Medine, ahiretten Cennet ve Cehennem temalı kompozisyonlar cami iç mekanlarında uhrevi yaşama hazırlar müminleri. Hatta ayetlerin, hadislerin ve ileri gelen dini figürlerin isimlerinin hat sanatı örnekleri ile duvarlara yoğun şekilde nakşedildiği bir dönemdir. Bu kompozisyonların üretimi ve içerik oluşturulmasında, farklı malzeme ve teknikler kullanan kalemkârların sanat anlayışı ve ruh dünyası yön vericidir. Bireysel üsluplar, desen, çizgi ve renk kullanımı bu dönem sanat anlayışının dağınık ve birbirinden kopuk bir görüntü çizmesine neden olur. Kalem işi ustalarının eğitim aldığı bir okul ve benimsedikleri bir üsluptan söz etmek mümkün gözükmemektedir. Bölgesel ve yöresel bir takım küçük bağlar, benzerlikler, yaklaşımlar yakalanabilse de özde bireysel, usta-çırak mirası ve güncel bir yaklaşımla çalışmalar yaptıkları söylenebilir.

Akköy Yukarı Camisi de bu geleneğin özgün, seçkin ve günümüze ulaşmayı başarabilmiş güzide örneklerindendir. Batılılaşma döneminin tipik örnekleri arasında gösterebileceğimiz Cami, yalancı kubbesi, ahşap işçiliği ve kalem işi bezemeleri ile Ege bölgesinde kendine haklı bir yer edinmektedir. Duvarları kalem işi tekniği ile üretilmiş mimari, bitkisel, sembolik motifleri ile hat örneklerinin özel örnekleriyle donatılmıştır. Bu zengin süsleme programı sayesinde, özellikle 19. yy Osmanlı taşra yerleşimlerinde yaygınlaşan kalem işi geleneğinin karakteristiğini yansıtması, sanat tarihi için özel bir anlam ifade etmektedir. Günümüze kadar özgünlüğü duvar, pencere açıklıkları, plan şeması, kalem işi ve ahşap süslemeleri ile büyük oranda korunmuş olan ta-

rihsel ve kültürel yaşamımızın özgün bir örneği olan Denizli İli, Pamukkale İlçesi Akköy Yukarı Camii sanat tarihi ve sosyal yaşam benliği için son derecede önemlidir.

KAYNAKÇA

Alyaç, Ş. (2018, 5-7 Nisan). Afyonkarahisar Başmakçı Hilal (Cuma) Cami ve kalemişi bezemeleri. [Bildiri sunumu]. *VIII. Uluslararası Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu,* Afyonkarahisar.

Arık, R. (1988). *Batılılaşma dönemi Anadolu tasvir sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Çevrimli, N. (2017). Denizli ve çevresinde yer alan bazı camilerin yapı elemanlarının değerlendirmesi. *Vakıflar Dergisi*, (47),170-204.

Denizli'nin Akköy köyünde belediye kurulması, Yer Bilgisi: 362-11-2, Kurum:30-11-1-0/Bakanlıklararası Tayin Daire Başkanlığı, Belge Tarihi: 27.02.1971.

Doğan, B. (2022). İslâm öncesi dönemden İslâm sanatına terazi motifi ve anlamları. *Erdem*, (83), 31-72. https://doi.org/10.32704/erdem.2022.83.032.

Hatipoğlu, O. (2007). 18. Yüzyıl Osmanlı camilerinde kalem işi tezyinatı [Yayınlanmamış doktora tezi]. Atatürk Üniversitesi.

Halaç, H.H.; Gülşen, M. (2020). Denizli kalem işi süslemeli cami motiflerinin Buldan dokumasıyla sembolik etkileşimi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi,* 9 (3), 2740-2767. (http://www.itobiad.com/tr/pub/issue/56503/728123).

İnce K. (2001). Yukarı Camii Akköy Denizli. *Yüzüncüyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (2), 65-79.

Kabakçı, B. (2013). Cami tezyinatının yapılış amacı, günümüzdeki uygulamaların sorunları, beklentiler ve çözüm önerilerine ilişkin bir deneme. *Kalemişi Dergisi*, 1(1), 28-39.

Kuban, D. (2007). *Osmanlı mimarisi*. İstanbul: Yem Yayınları.

Renda, G. (1977). *Batılılaşma döneminde Türk resim sanatı 1700–1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Salbacak, S. (2018). Geç dönem Osmanlı camilerindeki duvar resimleri. International Journal of Social And Humanities Sciences, 2(1), 66-74. https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijshs/issue/39160/460854.

Google. (Tarihsiz). [Akköy Yukarı Cami]. 26 Şubat 2025 tarihinde

https://www.google.com/maps/place/Akk%C3%B6y+Yukar%C4%B1+Cami/@37.9546623,29.0794468,15z/data=!3m1!4b1!4m6!3m5!1s0x14c7129040000001:0x3e8ed6296721a2e9!8m2!3d37.9546623!4d29.0794468!16s%2Fg%2F1ptzlqg74?entry=ttu&g_ep=EgoyMDI2MDcyMi4wIKXMDSoASAFQAw%3D%3D

https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/12/20121206-1.htm (Erişim Tarihi, 25 Haziran 2025).

https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Ra'd-suresi/1734/27-28-ayet-tefsiri (Erişim tarihi, 25 Ağustos 2025).

https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/%C3%82l-i%20%C4%B0mr%C3%A2n-suresi/330/37-ayet-tefsiri, Erişim Tarihi, 25 Eylül 2025).

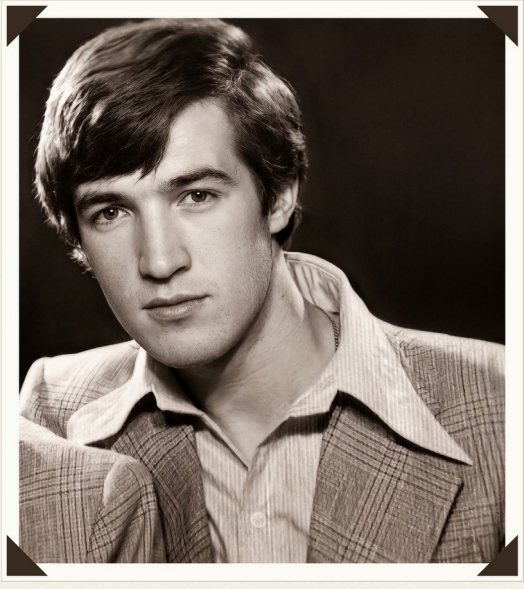
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Görsel Hafıza





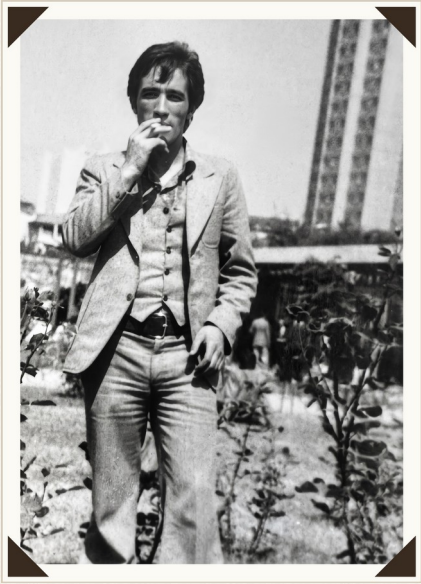
Bir insanın en büyük mirası kökleridir... Prof. Dr. Süleyman Solmaz'ın hayatına değer katan, onu sevgiyle yoğuran kıymetli anne ve babası: H. Assiye ve Hafız Mustafa Solmaz.



Gençlik yıllarının umut dolu, dingin ve net bir portresi.



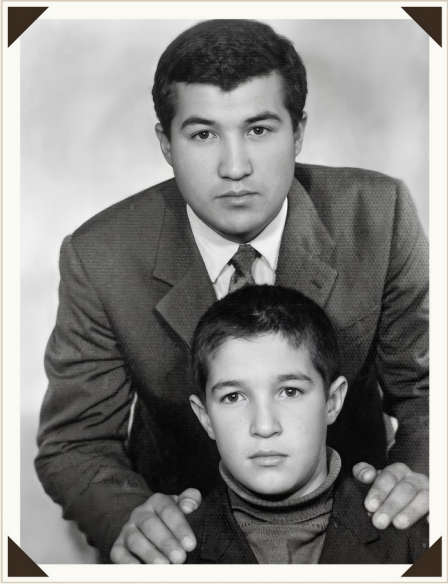
Zamanın akıp giden nehrinde değişmeyen tek şey o samimi duruştur... Gençlik yıllarının umut dolu, vakur ve nostaljik hatırası



Yetmişli yılların o kendine has rüzgârı... Gençlik heyecanının, dönemin ruhuyla birleştiği o nostaljik anlardan biri.



Hayatın toprağına ilk tohumların atıldığı yıllar... Gençlik enerjisinin, omuz omuza verilen emeğin ve samimi dostlukların arazideki yansıması.



Her ulu çınarın ardında şefkatle omuza dokunan bir el vardır... Gençlik yıllarından, aile bağlarının gücünü yansıtan vakur ve tertemiz bir hatıra.



Eğitim sıralarında kurulan kopmaz bağlar... Bir dönemin ruhunu, gençliğin coşkusunu ve okul bahçesindeki o samimi havayı anlatan bir hatıra.



Aynı sofrayı, aynı idealleri ve aynı zorlukları paylaşmak... Öğrencilik yıllarının mütevazı ama unutulmaz yemekhane anıları.



Hayatın en saf mutluluğu... Torun kokusunun verdiği o tarifsiz huzur ve Süleyman Hoca'nın yüzündeki eşsiz şefkat...



Hoş geldin Mete Erdem... Bir dedenin ve ninenin kucağında, hayata gözlerini yeni açan bir neslin şefkatle sarmalandığı ilk anlar...



Hayat arkadaşlığı ve dede-nine olmanın o tatlı telaşı... Can paresinden can katanlarla paylaşılan tarifsiz ev huzuru...



Geleceğe üflenen mumlar... Bir dedenin torunuyla paylaştığı heyecan, eski metinlerdeki en güzel şiirden daha mısra mısradır...



Suların serinliğinde, ailenin sıcaklığında... Evlat ve torunla deniz kenarında paylaşılan neşe dolu bir mola...



Hayat yolculuğunda omuz omuza... Kuşaklar arası sevginin kıyılara vuran samimi tebessümü...



Kitapların ve ağır akademik unvanların ötesinde bir liman... Ailesi, evlatları ve torunlarıyla omuz omuza paylaşılan o mutlu tebessümler.

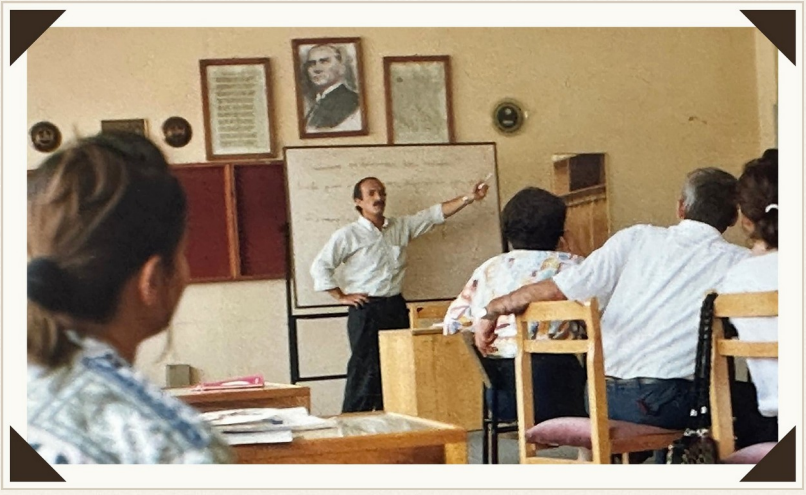


Birlikte çoğalan, sevgiyle büyüyen bir ulu çınar... Kuşakları bir araya getiren o sıcak aile ocağı...

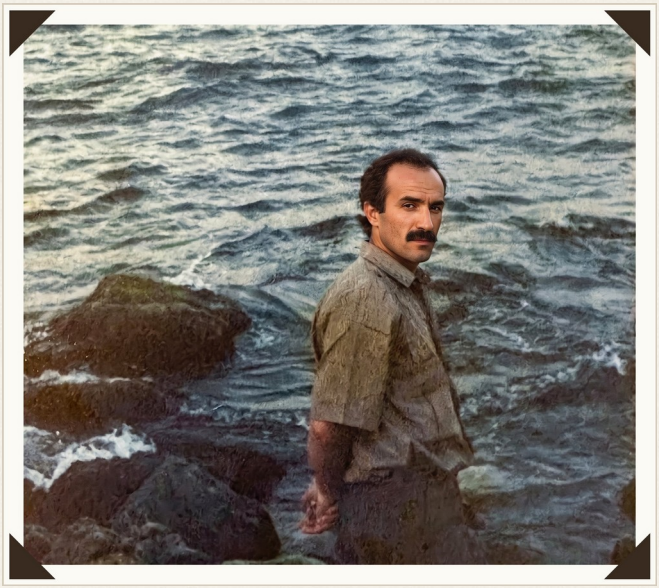
KÜRSÜDEN CÜBBEYE BİR ÖMÜR



İlme adanacak bir ömrün ilk basamakları... Üniversite yıllarının o heyecan dolu arkadaş grubu.



Kürsüye çıkılan ilk yıllar, tahtaya yazılan ilk harfler... Bir hocanın talebeleriyle göz göze geldiği, mesleğe duyulan aşkın o ilk heyecanlı anları.



Ufka dalan gözler, yılların getireceği olgunluğun habercisi... Dalgaların önünde, düşünceli ve vakur bir gençlik karesi.



Görünen akademik unvanların ardındaki asıl tezgâh... Gecesi gündüzüne karışmış bir ilim yolcusunun, evindeki sessiz ve aralıksız mesaisi...



İlme adanmış bir zihin, kâğıda dökülen kelimeler... Bilimsel bir toplantının ağırlığını ve ciddiyetini yansıtan o derin odaklanma anı...



Türkolojiye adanmış bir ömür...



Sözün demini bulduğu yer... Bir ömür emek verdiği Pamukkale Üniversitesi kürsüsünden talebelerine ve meslektaşlarına seslenirken...



Bildiriler, sempozyumlar, kongreler... İlmi nesilden nesile taşımak için salonlarda ve sahnelerde harcanan bitmek bilmez bir enerji...



İlmin liyakatle buluştuğu o sembolik an... Omuzlara binen ağır akademik sorumluluğun Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan eliyle taçlandırılması...



Her akademisyenin giymek için ömrünü adadığı Profesörlük cübbesini giydikten sonraki vakur ve onur dolu tebessüm...



Ektiği tohumların yeşerdiğini görmenin saati...



Mezun edilen her öğrenci geleceğe çırpılan bir kanattır...



Kapısı ve gönlü öğrencisine de meslektaşına da daima açık bir hoca...



Vefa sadece kitaplarda kalan bir kelime değildir... Prof. Dr. Mustafa Arslan'ı emekliliğe uğurlarken...

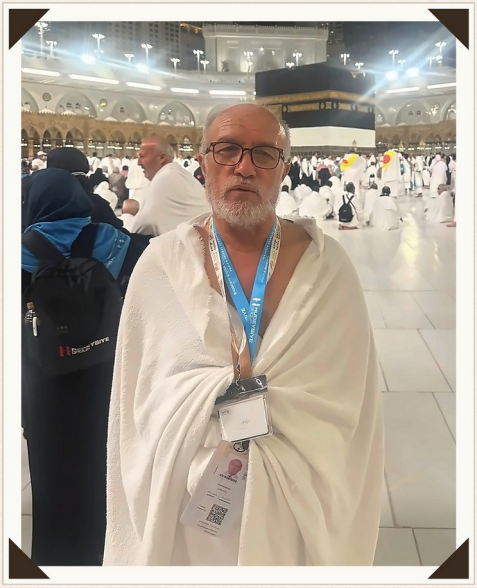


Bilgi paylaştıkça, bilim tartışıldıkça büyür. Akademik mutfaktaki ortak hedeflere doğru omuz omuza verilmiş yoğun mesailerden bir kesit...



Zihni kütüphanelerin derinliğinde, kalbi ise ait olduğu milletin sevgisiyle çarpan bir şahsiyetin kelimelere sığmayan portresi.

TARİHİN, COĞRAFYANIN VE MANEVİYATIN İZİNDE



Kutsal topraklarda, maneviyatın zirvesinde... İhrama bürünmüş bedeniyle Kâbe'nin gölgesinde huzur ve huşu içinde duaya durulan o eşsiz anlar...



Dünya telaşını geride bırakıp hayat arkadaşı Hacer Hanım'la birlikte hakikatin kalbine yüz sürmek... Kutsal topraklarda paylaşılan derin bir manevi sükûnet.



Tarihin sıfır noktasına uzanan bir bakış... Sadece kadim metinleri okuyan değil, medeniyetin doğduğu toprakları da bizzat adımlayan bir ilim adamı...



Nemrut'un zirvesinde, binlerce yıllık devasa taşların gölgesinde... Tarihin ve coğrafyanın görkemine tanıklık eden yorulmaz bir gezgin...



Geçmişin kalıntıları üzerinde geleceğe bakan vakur bir duruş... Antik kentlerin sessiz taşlarında medeniyetimizin izlerini sürerken...



Ecdat yadigârı tarihi Alaeddin Camii'nin kapısında... Selçuklu'dan bugüne uzanan mimari ve manevi mirasın önünde, tarihe duyulan saygıyla...



Anadolu'nun kadim suları ve sarp kayalıkları şahitliğinde... Hacer Hanım'la memleketimizin o eşsiz güzelliklerine yapılan huzur dolu bir yolculuk...



Gezdiği ve gördüğü her yeri bir açık hava amfisine dönüştüren bilge bir rehber... Adım attığı coğrafyayı tarihiyle ve kültürüyle etrafındakilere nakşederken...



Vatan için can verenlerin, al bayrağın gölgesinde uyuyanların başucunda... Tarihe, toprağa ve aziz şehitlerimize duyulan sarsılmaz bir ahde vefa...

DOSTLAR, TALEBELER VE HAYATIN İÇİNDEN...



Sadece amfilerde değil, hayatın her alanında bir rehber.. Doğanın kucağında, etrafında pervane olan gençlerle içilen samimi bir çayın sıcaklığı...



Bir hasırın üzerinde, gökyüzünün altında paylaşılan tebessümler...



Akademik ciddiyetin ardındaki o içten ve samimi ruh... Yöresel bir başlığın altında, hayatın neşesini ve dostluğun sıcaklığını yansıtan gülümseten bir an.



Yıllarını aynı yola, aynı ideale vakfetmiş yol arkadaşlarıyla... Omuz omuza verilen akademik mücadelenin ardından gelen yorgun ama mağrur bir duruş...



Bilgi şölenlerinde, akademik mahfillerde... Bildirilerin, kitapların ve ilmi tartışmaların ortasında yıllanmış dostlukların karesi.



Dostluğun ve dayanışmanın tecessüm etmiş hâli...



Törenlerin ve unvanların ardında kalanlar...



Türkçenin, kültürün ve klasik edebiyatın yankılandığı her salonda, o büyük medeniyet davasının yılmaz bir neferi...



Ufuklara birlikte bakmak... Hayat yolculuğunun her durağında, her yokuşunda ve her menzilinde paylaşılan sarsılmaz bir hayat arkadaşlığı...



Bazen şehre, bazen dağlara yüksekten bir bakış... Hayatın koşturmacası ve telaşı içinde kendine ayrılan o sessiz, dingin anlar...



Makam odasının sessizliğinde, al bayrağın gölgesinde... Günün yorgunluğunu silen o plansız, samimi ve içten özçekim...



Bir ömrün bilançosu... Vakur, ciddi, dürüst ve ilme adanmış bir hayatın yüze yansıyan en net özeti.

Nazenîn bu ömrümüz bir yel esip geçmiş gibi
Geldi geçdi tuymaduk bir kuş konup uçmuş gibi

Âşık Paşa

Ömür bir yel gibi esip geçer; geride kalan, onun dokunduğu insanlar ve bıraktığı eserlerdir. Prof. Dr. Süleyman Solmaz'ın ömrü, klasik şiirin şerhinde, yazma eserlerin neşrinde ve en çok da yetiştirdiği talebelerde iz bıraktı.

"Şâirin Dünyası"nda Bir Ömür, bu izi takip edenlerin hocalarına vefa borcudur. Kitapta onun hayat hikâyesi ve kendi ağzından bir söyleşi, evlatlarının ve öğrencilerinin hatıraları, Türk edebiyatı ve Türk dili sahalarından kırk iki makale ve hayatından seçilmiş fotoğraflar yer alıyor.

Bengü Bilig Yayınevi

ISBN 978-625-92406-5-7
9 786259 240657